Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes Volume 2

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 2. Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes, 2 (12), Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy Leipzig, 2024, Schriftenreihe, Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy' Leipzig, Musikwissenschaft, Musikgeschichte. hal-04636954

HAL Id: hal-04636954
https://hal.science/hal-04636954v1

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 – 12.2

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

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

ciera
CENTRE INTERDISCIPLINAIRE
D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES
SUR L'ALLEMAGNE

Regards croisés franco-allemands sur les musiciennes

Französisch-deutsche Musikerinnen-Forschung

Tome 2 / Band 2

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.

© Alle Texte verfügbar unter der Lizenz CC BY 4.0

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 de matières du tome 2
Inhaltsverzeichnis des 2. Bandes

CLARA MARIA BAUER
Louise Farrencs Symphonien zwischen Beethoven-Rezeption, Reichas Kompositionslehre und Gattungsbezügen. Eine Studie zu den Berührungspunkten von musikalischer Analyse und musikhistorischer Kontextualisierung 7

MARKO MARKUŠ
Quer zum Zeitgeist. Fanny Hensels Orchesterbehandlung 31

IMYRA SANTANA
La gymnastique des poumons d'Alphonse Sax – le discours de l'émancipation féminine comme stratégie commerciale 47

FRANÇOIS PICARD
L. Haenel von Cronenthall, dame compositeur (Naumburg an der Saale 18 juin 1836 – Paris 9 mars 1896) 65

IMKE MECHTHILD REDECKER
Innigkeit „In dunkler Nacht". Zum Wort-Ton-Verhältnis in einem Lied aus Agathe Backer-Grøndahls op. 60 103

IMYRA SANTANA
Les femmes de la Butte : chansonnières et pianistes à Montmartre 121

BIRGER PETERSEN
„Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin". Zum Umgang mit einer bekannten Unbekannten 137

AUDREY CABARROU
Les femmes organistes au XIX^{e} siècle : une activité insoupçonnée dans le milieu musical parisien 179

IMYRA SANTANA
Émancipons-nous !
Raconter les conquêtes féminines en chanson 193

RAFFAELE D'EREDITÀ
Augusta Holmès, son rôle dans le paysage musical français à la fin du XIX^{e} siècle 221

ANGELIKA SILBERBAUER
Between Nations and Hero Worship. Ethel Smyth (1858–1944) and the Construction of 19th-Century European Music History 249

ALEXANDRE ROBERT
La réception critique des concerts de l'UFPC (1911–1914) 263

ABIGAIL GOWER
The *Gazette des classes du Conservatoire*: Building a Community of Former Conservatory Students and Facilitating Dialogues Regarding French Musical Identity during and Post-WWI 273

SEBASTIAN HENSEL
Zur Orchestration Lili Boulangers am Beispiel der Werke *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps* 289

VIVIANE WASCHBÜSCH
Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté : une carrière de compositrice et violoniste franco-allemande et canadienne et son influence sur le style de ses œuvres pour violon 305

VIVIANE WASCHBÜSCH
Über neue Musik und *How do I compose?* – Zwei theoretische Texte über Musik von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté 323

ARNE LÜTHKE
Zum Verhältnis von Satzlehre und Volksliedkomposition in den 1950er und 1970er Jahren in der DDR am Beispiel der Musiktheoretikerin Elisabeth von der Osten und der Musikpädagogin Magdalene Kemlein 339

HRISTINA ŠUŠAK
Mathematische Proportionen und ihre Bedeutung für Sofia Gubaidulinas *Offertorium* 365

Les autrices et auteurs du tome 2 /
Die Autoren und Autorinnen des 2. Bandes 375

Louise Farrencs Symphonien zwischen Beethoven-Rezeption, Reichas Kompositionslehre und Gattungsbezügen. Eine Studie zu den Berührungspunkten von musikalischer Analyse und musikhistorischer Kontextualisierung

CLARA MARIA BAUER

Louise Farrencs drei Symphonien datieren auf die Jahre 1841, 1845 und 1847. Felix Mendelssohn Bartholdys Symphonien auf 1824, 1832, 1833 und 1842. Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* wurde 1830 uraufgeführt, *Harold en Italie* 1834 und *Roméo et Juliette* 1839. Robert Schumanns Symphonie Nr. 1 entstand 1841, seine Symphonie Nr. 2 1845/46, die Symphonie Nr. 3 1850 und die Erstfassung der Symphonie Nr. 4 bekanntlich 1841 (Umarbeitung 1851). George Onslow komponierte seine vier Symphonien 1831 (Symphonie Nr. 1 und 2), 1833 und 1846.

Worauf beruht die Auswahl der genannten Symphoniker*innen? Warum einen Beitrag über Farrencs Symphonien mit diesen Daten beginnen?

Louis Spohr bezeichnet die Sätze seiner *Historischen Symphonie* op. 116 von 1839 mit „I. Bach – Händel'sche Periode 1720", „II. Haydn – Mozart'sche Periode 1780", „III. Beethoven'sche Periode 1810" und „IV. Allerneueste Periode 1840".[1] Wer steht für die „allerneueste Periode" (außer vermutlich Spohr selbst)? Genauer: Was könnte diese „Periode" im Umfeld Kassel, London oder Paris bedeuten? Noch genauer: Was könnte uns die Idee einer „allerneuesten Periode" um 1840 über Farrencs Symphonien sagen? Und inwiefern spielen am Schnittpunkt dieser Fragen auch die eingangs genannten Jahreszahlen und die konkreten dazugehörigen Aufführungs- und Publikationsdaten in Paris eine Rolle?

1 Louis Spohr, *Historische Symphonie. im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte*, Wien: Pietro Mechetti 1842.

In der bisherigen Literatur über Farrenc scheint sich ein Topos durchzuziehen: der sogenannte „Schatten Beethovens“ oder zumindest der Bezugspunkt Beethoven für Farrencs symphonisches Schaffen.[2] Auch in meiner eigenen Masterarbeit aus dem Jahr 2017 wählte ich unter anderem die Beethoven-Rezeption in Paris um die Mitte des 19. Jahrhunderts als Hintergrund, vor dem ich Farrencs Symphonien analysierte und verortete.[3] Anhaltspunkte für die These, Farrencs Symphonien würden Bezüge zu Beethoven aufweisen, lassen sich tatsächlich viele finden. Angefangen bei Farrencs Ehemann Aristide, der in einem Brief an François-Joseph Fétis, der zu dieser Zeit gerade Farrencs dritte Symphonie in Brüssel probte, im März 1863 schreibt:

> Meine Frau und ich haben es bedauert, dass wir nicht einige Zeilen von Ihnen erhalten haben, um Ihre Beobachtungen zu erfahren […]. Mit einem Worte, wir sind nicht ohne Unruhe!! … Es ist so schwierig, in dieser Gattung etwas Bemerkenswertes zu machen nach Haydn, Mozart und Beethoven![4]

Als Klavierprofessorin am Conservatoire de Paris hatte Farrenc seit 1842 einen fixen Sitzplatz bei jeder Aufführung im Konzertsaal des Conservatoire. Wahrscheinlich hat Farrenc auch schon vor der Zuer-

2 Vgl. u. a.: Beate Angelika Kraus, „Eine Frauenkarriere in Beethovens Heiligtum? Louise Farrenc im Paris des 19. Jahrhunderts“, in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 2), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann, Oldenburg: BIS-Verlag 2006, S. 179–181.

Christin Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt? Louise Farrencs Auseinandersetzung mit Ludwig van Beethoven“, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hrsg. von Bettina Brand und Martina Helmig, München: edition text + kritik 2001, S. 58–76.

3 Clara Maria Bauer, *Die Symphonien von Louise Farrenc. Unter besonderer Berücksichtigung der Beethoven-Rezeption und der Gattung der Symphonie in Frankreich um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Masterarbeit, Universität Wien 2017.

4 Zitiert nach Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt“, S. 58.

kennung dieses Privilegs zahlreiche der Konzerte dort gehört.[5] 1828 gründete der Geiger François-Antoine Habeneck die berühmte Société des Concerts du Conservatoire. Während der Zeit seiner Leitung dieses Orchesters (1828–1848), in der Farrenc auch ihre drei Symphonien komponierte, standen bei 181 der 191 Konzerte mindestens eines, oft mehrere Werke Beethovens am Programm. Bis zum Jahr 1870 wurden fast vierhundert Aufführungen von Beethovens Symphonien durch die Société des Concerts realisiert.[6]

Nachdem Habeneck im März 1831 mit einer Aufführung der 9. Symphonie den ersten Beethoven-Zyklus der Société des Concerts abgeschlossen hatte, widmete er sich neben Beethoven explizit neueren Musikwerken. Er führte zumindest zwölf neu komponierte Symphonien auf, beginnend mit Onslows Symphonie Nr. 1 im April 1831 und endend mit Farrencs Symphonie Nr. 3 im April 1849.[7] Auch diese „neuen" Symphonien seien, so Katharine Ellis, jedoch in gewisser Weise „klassisch" im Stil und der Form.[8]

Eine weitere Verbindungslinie Farrencs zu Beethoven lässt sich über die Verlagstätigkeit Aristides ziehen. Neben fast allen Klaviersonaten und zahlreichen Kammermusikwerken seien auch Partituren der Ouvertüren und der Symphonien 1–8 im Verlagshaus Farrenc erhältlich gewesen. Insbesondere die Tatsache, dass es sich um Partituren handelte und nicht, „wie im 19. Jahrhundert üblich", um Klavier-

5 Vgl. ebd., S. 61.

6 Siehe Kraus, „Eine Frauenkarriere", S. 16f.

7 Katharine Ellis, „The *Société des Concerts* and the ‚Classical' Symphony, 1831-1849", in: *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 2), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Christin Heitmann, Oldenburg: BIS-Verlag 2006, S. 31–50, hier S. 32.

8 Ebd.

auszüge, hebt Christin Heitmann hervor. Farrenc habe diese Werke Beethovens sicherlich „genau gekannt".[9]

Mit den Klavierwerken Beethovens wurde Farrenc vermutlich auch als Pianistin und als Herausgeberin vertraut. Auch die Tochter des Ehepaars Farrenc, Victorine, trat bis zu ihrer Krankheit als Pianistin auf und wurde von ihrer Mutter unterrichtet.[10] Bereits in jungen Jahren habe Victorine nahezu alle Klavierwerke Beethovens einschließlich der Klavierkonzerte vorgespielt.[11] In dem *Trésor des pianistes*, einer 23-bändigen Sammlung an Klavierliteratur aus dem 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Aristide und nach seinem Tod 1865 von Farrenc weitergeführt,[12] scheinen zahlreiche Sonaten Beethovens auf.[13]

Nicht zuletzt zeigen sich auch über Farrencs Lehrer Verbindungen zu Beethoven. Sowohl Anton Reicha als auch Johann Nepomuk Hummel und Ignaz Moscheles hatten persönlichen Kontakt zu Beethoven. Reicha, Schüler von Wolfgang Amadeus Mozart und Michael Haydn, war ein Vertrauter Beethovens. Reicha und Beethoven waren in der kurfürstlichen Hofkapelle in Bonn beschäftigt. Kompositionsstunden nahm Reicha außerdem bei Antonio Salieri und Christian Gottlob Neefe. Hummel wurde von Mozart, Johann Georg Albrechtsberger und Salieri unterrichtet. Auf die Empfehlung Haydns

9 Vgl. Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt?", S. 60.

10 Christel Nies, „Louise Farrenc. Ein musikalisches Porträt", in: *Unerhörtes entdecken. Komponistinnen und ihr Werk II*, hrsg. von Christel Nies, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 1995, S. 178–186, hier S. 181.

11 Vgl. Eva Weissweiler, *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 250.

12 Christin Heitmann, „Farrenc. FAMILIE: Aristide (1), seine Ehefrau Louise (2), deren Tochter Victorine […]" in: *MGG2*, Personenteil 6, Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Stuttgart / Weimar: Metzler 2001, Sp. 751–754, hier Sp. 752.

13 Vgl. Aristide Farrenc / Louise Farrenc (Hrsg.), *Le trésor des pianistes*, 23 Bände, Paris: Farrenc 1861–1872.

hin wurde Hummel Hofkapellmeister am Hof des Fürsten Esterházy. Zwischen Beethoven und Hummel entwickelte sich eine Freundschaft insbesondere durch Hummels Besuche in Wien.[14] Auch Moscheles war ein Freund Beethovens, was sich insbesondere in einem regen und freundlichen Briefwechsel zeigt. Einen Brief an Moscheles am 14. März 1827 unterzeichnet Beethoven mit „Ihr Freund Beethoven".[15] In einem weiteren Brief vom 18. März des gleichen Jahres schreibt Beethoven „Mit den freundlichsten Gesinnungen verharre ich Ihr Sie hochschätzender Freund Ludwig van Beethoven".[16] Natürlich ist hierbei auch der Anlass des Briefes zu bedenken, da Moscheles Beethoven geholfen hatte, von der Philharmonischen Gesellschaft finanziell unterstützt zu werden. Nichtsdestotrotz zeigt sich deutlich eine wertschätzende Beziehung zwischen Beethoven und Moscheles. Auch in Moscheles' Autobiographie ist an vielen Stellen die Bewunderung ablesbar, die er Beethoven entgegenbringt.[17]

Hinzu kommt, dass der Unterricht bei Reicha,[18] nach dem *Traité de haute composition musicale* zu urteilen, von einem ästhetischen Ideal geprägt war, das sich insbesondere an Haydn, Mozart und

14 Besuche von Hummel erwähnt Beethoven unter anderem explizit in einem Brief an Moscheles mit den Worten: „Hummel ist hier und hat mich schon einige Male besucht."; Charlotte Moscheles (Hrsg.), *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Bd. 1, Leipzig: Duncker & Humblot 1872, S. 146.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 151.

17 Ebd.

18 Reicha wird aus dem Kreis der vier Musiklehrer*innen Farrencs (Anne-Elisabeth Cécile Soria: erste Lehrerin in Klavier und Solfeggio; Anton Reicha; Johann Nepomuk Hummel; Ignaz Moscheles) deswegen im Kontext von Farrencs Kompositionsweise hervorgehoben, da er der einzige war, bei dem sie nachweislich Kompositionsunterricht hatte. Der Unterricht bei Hummel und Moscheles könnte sich auf Klavierunterricht und auf wenige Stunden beschränkt haben. Hierzu mehr bei: Clara Maria Bauer, *Die Symphonien von Louise Farrenc*, S. 23ff.

Beethoven orientierte. Reicha empfiehlt vor allem das Studium der Werke Haydns und Mozarts. Die letzten zwölf Sinfonien Haydns seien „vollendete Muster einer grossen Ideen-Entwicklung" und sollten daher „mit Sorgfalt" zergliedert werden.[19] Bemerkenswert ist, dass erst in der deutschen Übersetzung von Carl Czerny ohne weitere Anmerkung Beethoven quasi zur Vervollständigung der „klassischen Trias" hinzugefügt wird. In Czernys Übersetzung werden die Anforderungen an Komponierende folgendermaßen beschrieben:

> Um dahin zu gelangen, dass man mit Leichtigkeit und auf anziehende Art seine eigenen Ideen entwickeln könne, muss man 1^{tens}) der 2- 3- und 4-stimmigen Harmonie vollkommen Meister seyn; 2^{tens}) muss man mit Geschicklichkeit wenigstens den doppelten Contrapunkt in der Octave anzuwenden verstehen; 3^{tens}) muss man eine grosse Leichtigkeit im Moduliren [sic.] haben; 4^{tens}) hat man sich fleissig in Fortschreitungen zu üben, um deren Geistreiche zu finden; 5^{tens}) muss man, […] sehr oft eine Idee entwickeln und aus derselben alle möglichen Wendungen und Vortheile zu ziehen suchen; 6^{tens}) muss man lernen, alle möglichen Arten von sinnreichen Zusammenhängen […] mit 2, 3, oder 4 Stimmen [= Ideen = Themen] hervorzubringen; 7^{tens}) muss man, (mittelst aufmerksamer und häufiger Zergliederung) die Art und Weise studieren, wie vorzüglich HAYDN, MOZART, BEETHOVEN ihren [sic.] Ideen entwickelt haben.[20]

19 Anton Reicha, *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, 4 Bde., aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny, Wien: Diabelli o. J., hier Bd. 4, S. 1127.

Reicha: „On trouve un grand développement d'idées dans les douze dernières symphonie d'Haydn, que nous recommandons aux élèves d'analyser avec soin."

Czernys Übersetzung: „Die Schüler werden in den letzten 12 Sinfonien *Haydns* vollendete Muster einer grossen Ideen-Entwicklung finden, und wir empfehlen ihnen daher, dieselben mit Sorgfalt zu zergliedern."

20 Ebd., Bd. 4, S. 1130; Hervorhebungen vom Autor.

Reicha: „Pour parvenir à développer facilement et avec intérêt ses propres idées, il faut 1°.) être maître de l'harmonie à deux, à trois et à quatre parties ; 2°.) savoir manier avec adresse au moins le contrepoint double à l'octave; 3°.) avoir une grande facilité à moduler ; 4°.) s'exercer fréquemment sur des progressions pour en trouver de saillantes ; 5°.) développer souvent une idée […] et chercher à en tirer tout le parti possible; 6°.) apprendre à faire toute sorte de combinaisons ingénieuses avec deux, trois

Reicha spricht allerdings nur von „MOZART et surtout HAYDN“. Möglicherweise zeigt dieser Unterschied zwischen Reichas Original und Czernys Übersetzung Auswirkungen der Entwicklung der Idee einer Zusammengehörigkeit der drei Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven – eben auch in dieser „chronologisch“-gedachten Reihenfolge (!) als „Wiener Klassik“ oder „Wiener Schule“ etc.[21]

Neben der Orientierung an Haydn und Mozart vermittelt Reicha in seinen Lehrbüchern auch eine gewisse Wertehaltung musikalischen Gattungen und Stilen gegenüber. Neben dem Verfall der Kirchenmusik, den er bedauerte,[22] kritisiert Reicha das Komponieren von leichten Musikgattungen, die lediglich der Unterhaltung des Publikums dienten.[23] Reicha äußert sich negativ gegenüber „les com-

ou quatre idées ; 7°.) étudier par des analyses fréquentes la manière dont MOZART et surtout HAYDN ont développé leurs idées.“

21 Mehr zu dem Diskurs über die Bildung des Konstrukts „Wiener Schule“ und „Wiener Klassik“ oder „Wiener Klassiker“ oder „neuklassische Schule“ bei: Helmut Loos, „Zur Rezeption von ‚Wiener Klassik‘ und ‚Wiener Schule‘ als Schule“, in: *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule* (= Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 7), hrsg. von Hartmut Krones und Christian Meyer, Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2013, S. 17–28.

22 Reicha, *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 4, S. 1192.

Reicha: „Les beaux modèles que nous on laissés MOZART et HAYDN ne sont point imités, et la musique sacrée ne se distingue de la musique théâtrale que parcequ’elle s’exécute à l’église.“

Czernys Übersetzung: „Die schönen Muster, die uns HAYDN und MOZART hinterliessen, werden nicht nachgeahmt, und die der Kirche geweihte Musik unterscheidet sich von der theatralischen nur dadurch, – dass man sie in der Kirche aufführt.“

23 Ebd., Bd. 4, S. 1128.

Reicha: „Il existe beaucoup de productions où un développement d’idées ne trouve pas de place, comme dans les airs, les nocturnes ; dans une quantité de morceaux pour la danse &… ; mais aussi ces productions sont elles envisagées avec juste raison comme des ouvrages purement de mode, qui (après quelque temps de vogue) disparaissent pour toujours.“

positeurs à la mode".[24] Dem entgegengestellt präsentiert Reicha das Idealbild eines überlegten, erhabenen Komponierens. Um ein erhabenes, ernstes Werk zu schaffen, müssten die Komponierenden nicht nur über „un génie rare et une profonde connaissance de l'art" verfügen, sondern müssten auch „une âme forte"[25] haben, um sich der Kritik entgegen zu stellen. Von welcher Kritik spricht Reicha hier?

Farrencs Symphonien wurden in Frankreich bekanntlich zur sogenannten musique sérieuse gezählt. Unter diesem Namen wurde laut Heitmann „klassisch-romantische Orchester- und Kammermusik", die in Frankreich „als eine deutsche Spezialität" galt, verstanden.[26] Ab dem Jahr 1834 wandte sich Farrenc verstärkt der musique

Czernys Übersetzung: „Es gibt viele Compositions-Gattungen, in welchen eine Ideenentwicklung nicht statt findet, wie in den Arien, Nocturnen, in einer Menge Tanz- und Ballet-Stücken, &…; aber dafür werden auch mit Recht diese Compositionen nur als Mode-Artikel angesehen, welche (nach einem Umlauf von einiger Zeit) für immer verschwinden."

24 Ebd., Bd. 4, S. 1192.

25 Ebd., Bd. 4, S. 1193.

Reicha: „D'après cet exposé, on conçoit facilement que l'apparition d'une production sublime, d'un chef d'œuvre enfin, doit être extrêmement rare. Pour créer un teloeuvre, il faut non seulement un génie rare et une profonde connaissance de l'art, mais encore une âme forte, qui sache se mettre au dessus de la critique, qui brave avec un noble courage l'opinion de la multitude, et qui ne cherche d'autre recompense que celle que donne le sentiment de sa propre supériorité."

Czernys Übersetzung: „Man begreift nach dieser Auseinandersetzung leicht, dass das Erscheinen irgend eines erhabenen Werkes eines Meisterstückes, zuletzt sehr selten werden wird. Um ein solches Werk zu erschaffen, bedarf es nicht nur eines seltenen Genies und einer tiefen Kunstkenntniss [sic.], sondern auch noch einer starken Seele, die sich über die Kritik hinwegzusetzen vermag, die der Meinung der Menge mit edlem Muthe die Stirne biethet, und die keine andere Belohnung sucht, als jene, welche das Gefühl der eigenen Überlegenheit darreicht."

26 Christin Heitmann, „Konnotation, Norm, Wertung. Die Sonatenthemen im Finalsatz der 3. Sinfonie von Louise Farrenc", in: *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. und 20. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kul-

sérieuse zu. Werke wie die drei Symphonien, die vier Klaviertrios, die beiden Ouvertüren, das Nonett op. 38 und das Sextett op. 40 sind „in Stil, Gattung, Form und Besetzung der deutschen klassisch-romantischen Instrumentalmusik verpflichtet“,[27] so Heitmann. Das Pariser Publikum bevorzugte allerdings virtuose Stücke und die Grand opéra. Komponierende, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich erfolgreich sein wollten, konzentrierten sich auf das Gebiet der Vokalmusik, das Farrenc bis auf wenige Lieder und Chorwerke ausließ.[28] Die von Carl Dahlhaus beschriebene „Krise der Symphonie“ wäre laut Egon Voss als eine „Krise“ der gesamten Kammer- und Orchestermusik und schlussendlich sogar als eine Krise des gesamten Gattungswesens zu verstehen.[29] Im gleichen Atemzug mit der Dekonstruktion der Idee einer „Krise der Symphonie nach Beethoven“ konstatiert Voss, dass es bis weit in das 19. Jahrhundert hinein eine Symphonie-Tradition gegeben habe, die sich statt auf Beethoven auf Haydn und Mozart bezog.[30] Vor diesem Hintergrund ist Reichas Wort „critique“ zu verstehen und genauso Bea Friedlands Bezeichnung von Farrenc als „unusual figure in the musical life of France during the last century“.[31]

tur- und Sozialgeschichte der Musik 3), hrsg. von Rebecca Grotjahn und Freia Hoffmann, Herbolzheim: Centaurus 2002, S. 107–116, hier S. 110.

27 Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt?“, S. 61.

28 Vgl. Danielle Roster, *Die großen Komponistinnen. Lebensberichte*, Frankfurt am Main / Leipzig: Insel 1998, S. 169.

29 Siehe Egon Voss, „Krise der Symphonie um 1850: ja oder nein? Was spricht gegen die These von Carl Dahlhaus und was dafür?“, in: *Aspekte historischer und systematischer Musikforschung. Zur Symphonie im 19. Jahrhundert, zu Fragen der Musiktheorie, der Wahrnehmung von Musik und Anderes* (= Schriften zur Musikwissenschaft 5), hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Mainz: Are Musik 2002, S. 9–18, hier S. 13.

30 Ebd., S. 17.

31 Bea Friedland, *Louise Farrenc, 1804–1875. Composer–Performer–Scholar* (= Studies in Musicology 32), Michigan: UMI Research Press 1980, S. xi.

Farrencs Symphonien werden schließlich auch von der Musikpresse mit Beethovens Werk verglichen. Fétis schreibt über die Uraufführung der ersten Symphonie, sie habe sowohl dem Publikum als auch dem Orchester gefallen und Farrenc habe ihren Platz in der Reihe der derzeit vortrefflichsten Komponisten verdient. Dennoch könne man nicht jene außergewöhnlichen Einfälle darin suchen wie in den Symphonien Beethovens, doch wer hätte die heutzutage noch?[32] Über die Programmgestaltung des Konzerts der Uraufführung von Farrencs dritter Symphonie schreibt Henri Blanchard in der *Revue et Gazette musicale* 1849:

[…] une symphonie nouvelle de Mme Farrenc, suivie de fragments des *Ruines d'Athènes*, d'un air de Mozart et de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven, ce qui, de la part de ceux qui ont confectionné le programme, était peu généreux, peu adroit et peu galant. C'était opposer le chef-d'œuvre en mode mineur du grand symphoniste, à un ouvrage de même forme en mode mineur aussi ; c'était mettre en regard, et forcer les auditeurs de les comparer, deux finales de symphonie à péroraisons grandioses, de foudroyante instrumentation ; c'était établir une lutte dans laquelle on savait bien d'avance que le géant de la musique instrumentale moderne écraserait sa modeste imitatrice. Quoi qu'il en soit, la symphonie eu *sol* mineur de Mme Farrenc est un ouvrage bien pensé, bien écrit.[33]

32 *Revue et Gazette musicale*, Douzième Année Nr. 11 (1845), 16. März 1845, Paris, S. 83.

„Au résumé, l'effet de l'œuvre de madame Farrenc a été aussi satisfaisant, sur le public et sur l'orchestre, que l'auteur pouvait le désirer. Des applaudissements unanimes lui ont été prodigués par une assemblée d'amateurs accoutumés à entendre de grandes compositions, et dont le goût est sévère. Tout le monde a acquis la conviction, dans le concert du 23 février, que madame Farrenc est, de toutes les femmes qui jusqu'à ce jour ont écrit de la musique, celle dont la tête a le plus de puissance, et dont le talent est le plus vigoureux. Il ne faut pas chercher, sans doute, dans son œuvre de ces traits de création éminemment originale comme on en trouve dans les symphonies de Beethoven : mais, qui est ce qui a cela de nos jours ? Ce que je puis affirmer, c'est qu'après avoir produit un tel ouvrage, madame Farrenc a conquis le droit d'être placée au rang des compositeurs les plus distingués de l'époque actuelle."

33 *Revue et Gazette musicale*, Seizième Année Nr. 17 (1849), 29. April 1849, Paris, S. 131f.

Ebenfalls am 29. April 1849 wird auch in *La France musicale* eine Kritik von Farrencs dritter Symphonie veröffentlicht:

On aurait pu, peut-être, désirer un peu moins de réminiscences Beethoviennes dans les motifs, mais ne soyons pas trop exigeants ; c'est déjà le témoignage d'un talent supérieur, que le silence religieux avec lequel le public a écouté la nouvelle symphonie.[34]

Woher kommen all diese Vergleiche mit Beethoven? Inwiefern zeigten sich „Anklänge an Beethoven" in Farrencs Symphonien? Inwieweit liegt es vielleicht nur an unserer Hörhaltung (bzw. natürlich auch der Hörhaltung von Farrencs Publikum) und an dem steten Repetieren des Konstrukts „Schatten Beethovens" oder „Krise der Symphonie", dass wir versucht sind, Beethoven in Farrenc zu hören und womöglich gar zu suchen?[35]

Übersetzung nach Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt?", S. 75: „[…] eine neue Symphonie von Mme Farrenc an, gefolgt [von Ausschnitten aus *Die Ruinen von Athen*, einer Air Mozarts und] von der Sinfonie in c-Moll von Beethoven, was von Seiten der Programmgestalter wenig edelmütig, wenig geschickt und wenig galant war. Das hieß, das Meisterwerk in Moll des großen Sinfonikers einem Werk derselben Form, ebenfalls in Moll, entgegenzusetzen; es hieß, die Finalsätze zweier Sinfonien mit großartiger Schlusswirkung und mit donnernder Instrumentierung gegenüberzustellen und die Zuhörer zum Vergleich zu nötigen; es hieß einen Kampf anzustiften, von dem man schon vorher wusste, dass der Riese der modernen Instrumentalmusik seine bescheidene Nachahmerin auslöschen würde. Wie dem auch sei, die Sinfonie in g-Moll von Mme Farrenc ist ein gut erdachtes, gut komponiertes Werk."

34 *La France musicale*, 29. April 1849, S. 130f., zitiert nach Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt?", S. 63f.

Übersetzung nach Heitmann: ebd., S. 75: „Man hätte sich vielleicht etwas weniger Beethovensche Anklänge in den Motiven wünschen mögen, aber seien wir nicht zu anspruchsvoll; die religiöse Stille, mit der das Publikum die neue Sinfonie gehört hat, ist schon das Zeugnis einer überragenden Begabung."

35 Sogar heute noch halten sich teilweise hartnäckig Vergleiche zwischen Farrencs und Beethovens Symphonien. Heitmann zitiert beispielsweise eine Kritik des *American Record Guide*, der sich auf die CD-Einspielung von Farrencs erster und dritter Symphonie bezieht. „Roll over, Beethoven!

In ihren Ouvertüren, die beide schon vor den Symphonien im Jahr 1834 komponiert wurden, wählt Farrenc die Besetzung 2222-4230-Pk-Streicher. In ihren Symphonien reduziert sie diese Besetzung. In der ersten und zweiten Symphonie wählt sie die Besetzungsstärke 2222-2200-Pk-Streicher – worin manch eine*r bereits Bezüge zu Beethovens erster und zweiter Symphonie oder gar zur Basis aller Symphonien Beethovens herstellen mag, ein*e andere*r vielleicht die späten Londoner Symphonien Haydns erkennt. In der dritten Symphonie reduziert Farrenc die Besetzung noch weiter zu dem „frühklassischen" Muster 2222-2000-Pk-Streicher, woran man vielleicht eine Orientierung am frühen Mozart oder an den Sinfonien Haydns bis etwa 1780 ausmachen mag oder das womöglich eine primär praktische Ursache hat (Trompeten in der Tonart g-Moll[36]). Die Besetzungen in den Symphonien kleiner zu halten als in den Ouvertüren war ja per se zur Zeit Farrencs nichts ungewöhnliches und möglicherweise auch mitbegründet im unterschiedlichen Aufführungsort Theater versus Konzertsaal. Ist Farrencs Entscheidung, die Besetzungsstärke in ihren Symphonien zu reduzieren eine an Konventionen orientierte (eventuell passend für die Aufführungsorte), eine praktische (kleinere Besetzungsstärke – geringere Kosten – leichtere Aufführung) oder eine ästhetische (Orientierung an einem wie auch immer gearteten „frühklassischen" Ideal) oder alles zusammen oder keines von all dem? Hierbei schlage ich in die Kerbe der Erhaltung von Quellen wie auch der Selbstpräsentation von Komponist*innen oder Künstler*innen im Allgemeinen. Von Farrenc sind bis zum jetzigen Zeitpunkt (im Gegensatz zu Beethoven und natürlich vielen anderen)

Here's a lady with a conductor who'll compete with your symphonies 2 and 4 any day […]", *American Record Guide* 2/99, zitiert nach Heitmann, „Traditionsbezug und Originalitätsanspruch im Konflikt?", S. 75.

36 Farrencs dritte Symphonie steht in g-Moll. Bekanntlich sind Naturtrompeten in G heikel und viele Symphonien in der Tonart daher ohne Trompeten, aber eben auch ohne Pauken komponiert. Farrenc verwendet keine Trompeten, aber Pauken.

kaum persönliche Zeugnisse, Briefe,[37] Skizzen oder gar Autobiografien überliefert – das sei an dieser Stelle angemerkt.

Was uns aber zur Verfügung steht – seit rund 20 Jahren sogar dank Freia Hoffmann, Christin Heitmann und Katharina Herwig auch in Form einer kritischen Ausgabe in modernem Druck –, ist der Notentext der Symphonien.[38] Im Folgenden wird ein Aspekt der Kompositionsweise Farrencs exemplarisch herausgegriffen: die Entwicklung (développement) der Themen.[39]

Beispiel: Veränderungen der ersten idée mère in der l'intrique, ou le nœud[40] der Symphonie Nr. 1, 1. Satz, T. 151ff.

Le premier morceau de la symphonie, écrit en *ut* mineur, à trois temps, est plein de chaleur et de mouvement : dans la seconde partie, madame Farrenc a développé le sujet principal avec une grande richesse d'harmonie, de modulation, et avec une rare intelligence des effets de l'instrumentation.[41]

37 Eine kleine Sammlung an Briefen Louise Farrencs befindet sich im Département de la musique der Bibliothèque nationale de France.

38 Louise Farrenc / Freia Hoffmann (Hrsg.), *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 32*, Wilhelmshaven: Noetzel 1998 (= Kritische Ausgabe. Orchesterwerke Bd. 1). Louise Farrenc / Christin Heitmann (Hrsg.), *Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 35*, Wilhelmshaven: Noetzel 2000 (= Kritische Ausgabe. Orchesterwerke Bd. 2). Louise Farrenc / Freia Hoffmann (Hrsg.), *Symphonie Nr. 3 g-Moll op. 36*, Wilhelmshaven: Noetzel 1998 (= Kritische Ausgabe. Orchesterwerke Bd. 3).

39 Weitere Aspekte wie zum Beispiel Techniken der Verschiebung und Verschleierung des Metrums oder auch harmonische Gestaltungen werden bei Bauer, S. 66ff. bereits anhand ausgewählter Beispiele in Ausschnitten untersucht.

40 Für die Form der Symphonien passend erscheinen das Modell und die Begrifflichkeiten Reichas (Grande coupe binaire mit einem ersten Teil namens exposition und einem zweiten Teil, der die Unterteile l'intrique, ou le nœud und dénouement beinhaltet; Themengestaltung mit idées mères und idées accessoires etc.). Mehr zu den Formteilen der Grande coupe binaire bei Reicha, *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 4, S. 1159–1165.

41 *Revue et Gazette musicale*, Douzième Année Nr. 11 (1845), 16. März 1845, Paris, S. 83.

Mit diesen Worten beschreibt Fétis den ersten Satz der ersten Symphonie. In Bezug auf die Kompositionstechnik sei mit développement nichts anderes gemeint als motivisch-thematische Arbeit, so Heitmann.[42] Die erste idée mère des ersten Satzes erklingt im Violoncello direkt am Anfang des Allegro (Abb. 1).

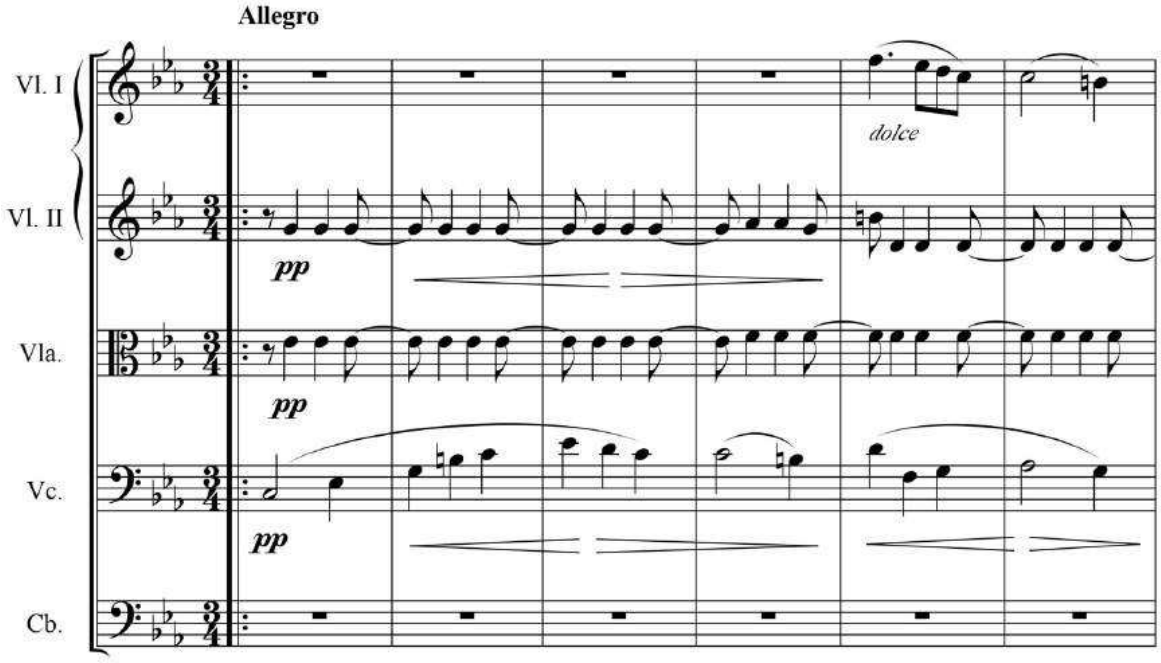


Abb. 1: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 35–40;
erste sechs Takte der ersten idée mère

Gleich zu Beginn des zweiten Teils leitet Farrenc mit einem Thema in die l'intrique, ou le nœud über, das rhythmisch und melodisch an die idée mère erinnert (Abb. 2).

Übersetzung der Autorin: Der erste Satz der Symphonie, geschrieben in c-Moll, im 3/4tel Takt, ist voll von Wärme und Bewegung: Im zweiten Teil entwickelt Madame Farrenc das Hauptthema mit einem großen Reichtum an Harmonien, Modulationen und einer seltenen Kenntnis der Wirkungen der Instrumentation.

42 Vgl. Heitmann, „Konnotation, Norm, Wertung. Die Sonatenthemen im Finalsatz der 3. Sinfonie von Louise Farrenc", S. 112.

Abb. 2: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 151–153;
Bewegungsrichtung nach unten gekehrt.

Anschließend spaltet sie die erste Hälfte der idée mère ab, versetzt diese Melodie auf verschiedene Tonstufen und lässt sie in unterschiedlichen Instrumenten und Kombinationen erklingen. 1. f-Moll Violine I; 2. a-Vermindert Viola + Violoncello + Kontrabass; 3. b-Moll Violine II; 4. überlappende Themeneinsätze (vgl. Ideen einer Engführung) As-Dur Viola + Violine I. Erst dann erklingt die idée mère in den Bläsern in Oktavparallelen (T. 175ff.; Abb. 3).

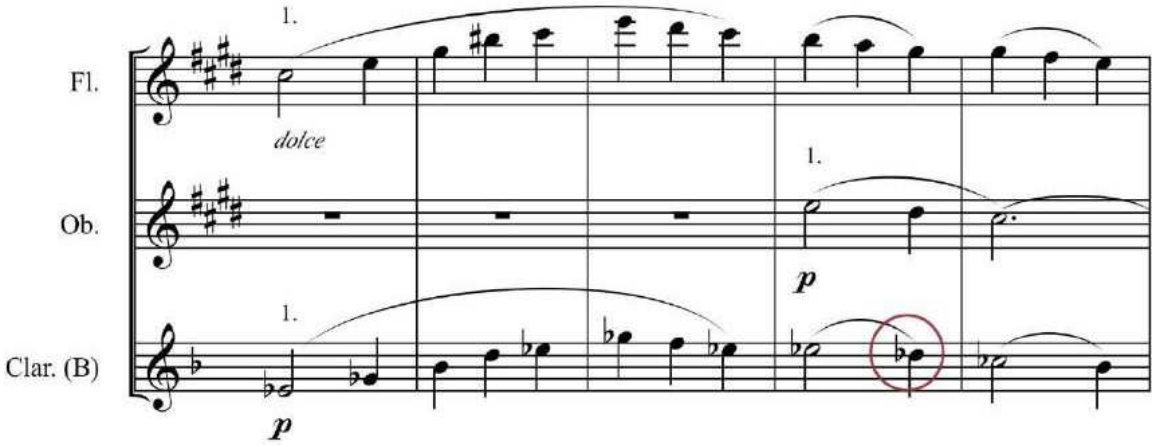
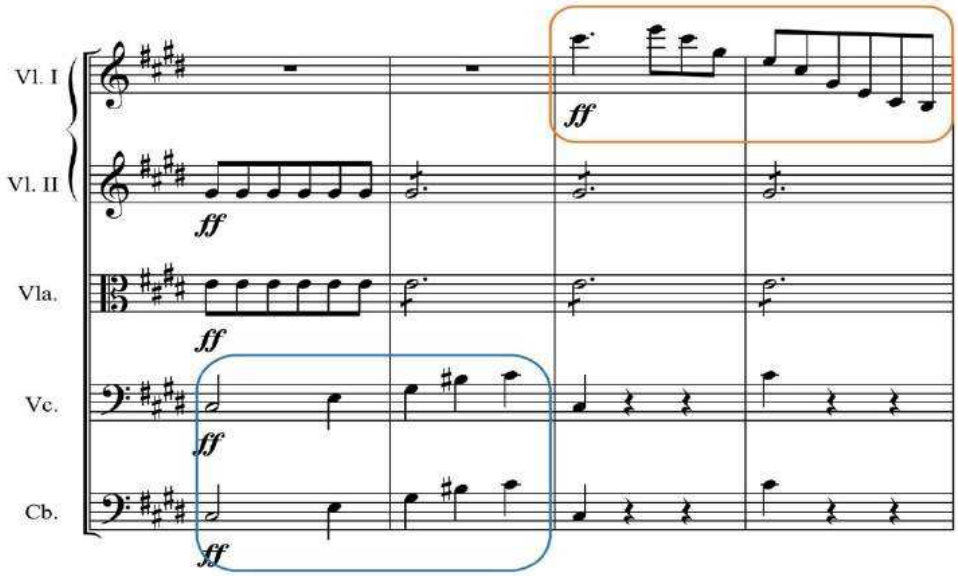


Abb. 3: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 175–179.

Hier löst sie das Thema schon zunehmend auf. Durch das Ausbrechen der Flöte aus dem Unisono in T. 178 entsteht ein A-Dur-Sextakkord mit Nonvorhalt, gefolgt von zwei weiteren Sextakkorden in gis-Moll und fis-Moll. Diese diatonische Sextakkordkette macht das *ces* in der Klarinette in T. 178 erwartbar, das Thema erscheint folglich verändert (*c* zu *ces*) und verursacht eine andere Weiterführung der Linie.

Der nächste Themeneinsatz bringt die idée mère wieder in die tiefen Lagen: cis-Moll Fagott + Violoncello + Kontrabass. Interessant ist, dass hier nur noch der Themenkopf erklingt. Die Antwort in der Violine I weist Bezüge zur Gegenstimme des Anfangs des Allegro auf (Abb. 4a und 4b).



.

Abb. 4a: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 182–185

Abb. 4b: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 39–44

Die nächsten Themenköpfe stehen in fis-Moll und h-Moll. Die Melodie im Fagott, Violoncello und Kontrabass in T. 194 erinnert schließlich nur noch vage aufgrund der Rhythmik und der Bewegungsrichtung an das Hauptthema (Abb. 5).

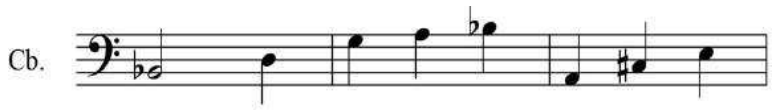



Abb. 5: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 194–196.

Im Übergang zur zweiten idée mère verwendet Farrenc die erste idée mère in Dur und im unisono. Die Achtelbewegung davor führt hin zu diesem markanten Themeneinsatz (Abb. 6). Mit rhythmischer Abspaltung führt Farrenc auch hier fließend in den nächsten Teil. Da der Themenkopf bisher also in Moll, Dur und einem verminderten Dreiklang aufscheint, ist wohl vielmehr der Dreiklang an sich, die Rhythmik und die Bewegungsrichtung entscheidend. Die Lamento-artige Wendung mit einem Ausschnitt aus einer absteigenden Skala am höchsten Punkt der Figur bleibt aber in jeder Abwandlung erhalten und kann daher ebenso als besonders charakteristisch für die erste idée mère angesehen werden.

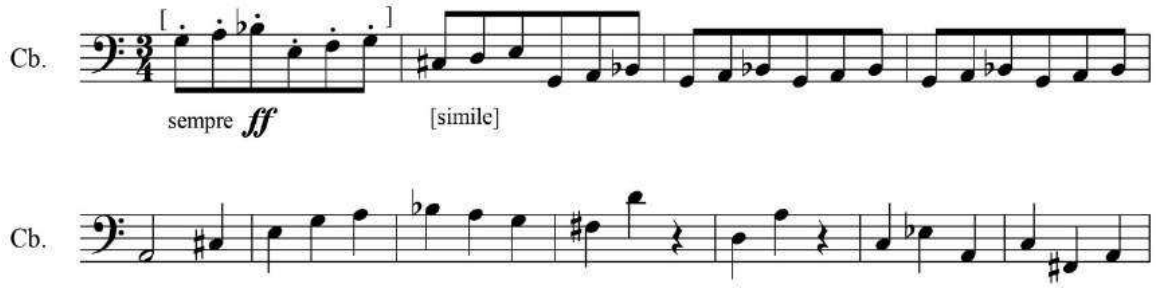


Abb. 6: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 206–216;
übrige Streicher oktavversetzt im Unisono mit den Kontrabässen.

Selbst die Begleitung der zweiten idée mère ab T. 221 (Abb. 7) erinnert in Rhythmik und Bewegungsrichtung noch an die erste idée mère. In der l'intrique, ou le nœud werden diese Themen folglich auch in Ansätzen kombiniert. Mit der ersten idée mère führt Farrenc ab T. 260 in Richtung des dénouement-Teils. Die Tonarten der Themeneinsätze hier: As-Dur, a-Vermindert, fis-verminderter Septakkord. Anschließend führt Farrenc über einen ausgebreiteten Dominantseptakkord zurück zu c-Moll.

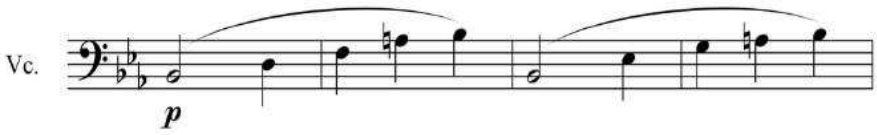



Abb. 7: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 221–224

Sehr ungewöhnlich für die Form schiebt Farrenc vor der Coda schließlich noch Abwandlungen der ersten idée mère ein. Der Più lento/Andante-Abschnitt beginnt mit Zerlegungen über einen verminderten Akkord und mündet in einer c-Moll-Version der ersten idée mère. Das Thema wird hierbei so imitiert, dass es sich für einige Takte selbst kontrapunktiert (Abb. 8).

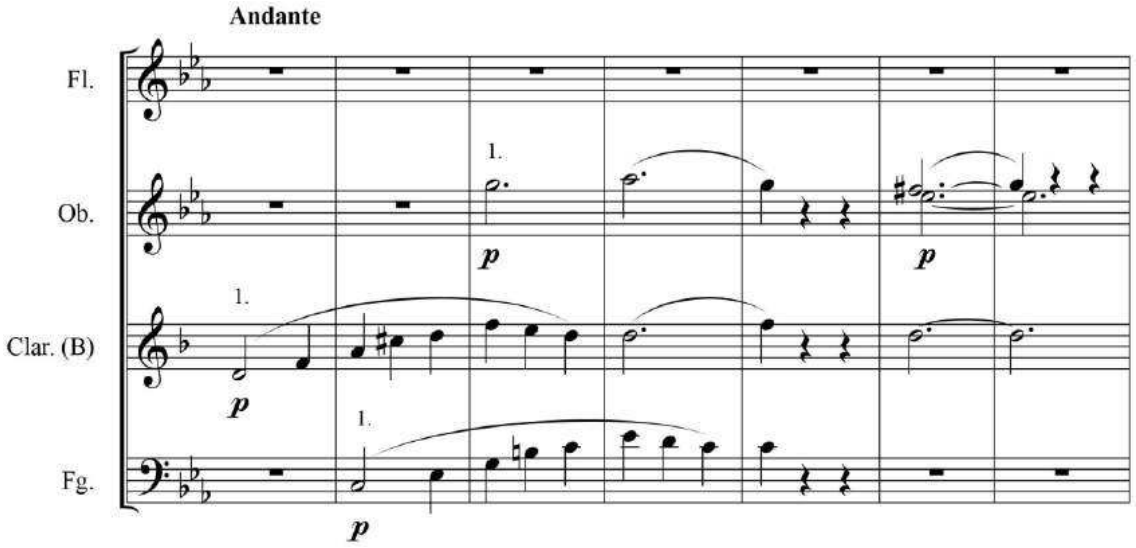


Abb. 8: Louise Farrenc, 1. Symphonie, 1. Satz, T. 432–438

Über die Entwicklung von musikalischen Ideen schreibt Reicha:

Développer ses idées, ou en tirer parti, (après les avoir fait précédemment entendre,) les présenter sous différentes faces, c'est les combiner de plusieurs manières intéressantes ; c'est enfin produire des effets inattendus et nouveaux sur des idées connues d'avance.[43]

43 Reicha, *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 4, S. 1107.

Anschießend analysiert er verschiedene Momente motivisch-thematischer Arbeit in Mozarts *Figaro*-Ouvertüre. Komponierende müssten sich einen Plan machen und nicht alle Hilfsmittel der Themenentwicklung auf einmal anwenden, sondern das musikalische Material mehrmals unterteilen, wieder aufnehmen, und zu interessanten Abwandlungen führen.[44] Eine ständige Aneinanderreihung von neuen Ideen nennt Reicha „un bavardage insignifiant" („eine nichtsbedeutende Geschwätzigkeit"). Als Ideal präsentiert er eine Kompositionsweise, bei der wenige prägnante durchdachte Themen ausgearbeitet und vielseitig entwickelt werden.[45] Ein Ideal, das sichtlich auch Farrenc in ihrer ersten Symphonie verfolgte?

Ein Ideal, das nicht unbedingt von Reicha stammen muss, sondern natürlich auch allgemein auf die Vorbildwirkung von Komponisten wie Haydn oder Beethoven und deren motivisch-thematischer Arbeit als Qualitätskriterium zurückgeführt werden könnte.

Wo steht Farrenc nun stilistisch? Wie können wir ihre Symphonien in ihrem musikhistorischen Kontext begreifen? Zurück zu den eingangs aufgelisteten Jahreszahlen: Die Hauptfrage ist, wann die aufgezählten Symphonien tatsächlich in Paris gespielt und öffentlich verfügbar wurden. An wen hätte Farrenc, wenn sie es wollte, überhaupt mit ihren Symphonien anschließen können?

Die Instrumentalkompositionen Mendelssohns wurden in Paris erst ab 1845 häufiger aufgeführt, die Werke Schumanns erst ab dem Ende der 1850er Jahre und Franz Schubert war in Paris anfangs nur als

Czernys Übersetzung: „Seine Ideen zu entwickeln, oder sie gehörig zu benützen (nachdem man sie vorher dem Zuhörer in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt oder exponirt [sic.] hat,) und sie unter verschiedenen Gestalten darzustellen: besteht darin, sie auf verschiedene interessante Arten zusammenzustellen, oder auch verschiedene unerwartete und neue Wirkungen über Ideen, die vorausbekannt gemacht worden, hervorzubringen."

44 Vgl. ebd., S. 1127.

45 Vgl. ebd., S. 1128.

Liedkomponist bekannt.[46] Die Société des Concerts führte erstmals 1843 Mendelssohns erste Symphonie auf. 1844 folgte die dritte Symphonie, die dann in den darauf folgenden Jahren jährlich wiederholt wurde.[47] Es kann nicht sicher festgestellt werden, ob Farrenc die Symphonien Mendelssohns gehört hat, aber es ist anzunehmen, dass ihr spätestens bei der Komposition ihrer zweiten und dritten Symphonie Orchesterwerke Mendelssohns bekannt waren – zu der Zeit, als sie ihre erste Symphonie schrieb, wurde Mendelssohns Erste gerade erst in Leipzig uraufgeführt. Schumanns erste Symphonie entstand im gleichen Jahr wie Farrencs erste Symphonie, seine zweite ungefähr zeitgleich mit Farrencs zweiter. Schuberts Symphonien entstanden zwar natürlich allesamt vor Farrencs Symphonien, wurden aber erst viel später öffentlich aufgeführt. Berlioz ist einer der wenigen Vertreter, der sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich dem symphonischen Stil zuwandte.[48] Auch er hatte bei Reicha Unterricht, allerdings am Conservatoire. Wäre es Farrenc erlaubt gewesen, als Frau Unterricht am Conservatoire zu nehmen, hätte sie Berlioz wohl gerade noch während ihrer Studienzeit näher kennengelernt. Schließlich ist auch Onslow zu nennen, der ebenfalls zur gleichen Zeit Symphonien in Frankreich komponierte. Seine ersten drei Symphonien wurden alle vor der Komposition von Farrencs erster Symphonie in Frankreich aufgeführt.[49] Zusätzlich zu Überlegungen im

46 Vgl. Heitmann, „Konnotation, Norm, Wertung. Die Sonatenthemen im Finalsatz der 3. Sinfonie von Louise Farrenc“, S. 110.

47 Siehe Ellis, „The *Société des Concerts*“, S. 34.

48 Neben Berlioz und Onslow ist wohl auch Luigi Cherubini zu nennen, der als Italiener in Frankreich wirkte und neben zahlreichen Opern eine Symphonie komponierte, und eventuell noch Étienne-Nicolas Méhul, von dessen Symphonien einige noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Ausgesprochen leer erscheint allerdings doch insgesamt, bis zum heutigen Forschungsstand, der Bereich der Symphoniekompositionen in Frankreich zwischen 1810 und 1850.

49 Vgl. Ellis, „The *Société des Concerts*“, S. 32ff.

Kontext der konkreten Aufführungszahlen von Symphonien in Paris ist die Rezeption der Werke Mozarts, Haydns und Beethovens zu beachten. Die nächste relevante Frage ist also nicht nur, welche Werke tatsächlich in Paris wann aufgeführt wurden, sondern was es für Farrenc bedeutete, eine Symphonie zu komponieren. An welche Gattungstradition wollte sie anschließen? Wie dargelegt, zeigen sich viele Verbindungslinien zu Beethoven, aber auch zu Haydn und Mozart. Insbesondere der Stil der beiden letztgenannten wird explizit von Reicha zum Ideal erklärt.[50]

Können wir nun also doch den Topos „Schatten Beethovens" in Bezug auf Farrencs Symphonien fortsetzen – wenn wir es denn überhaupt wollten!? Einerseits spielte Beethovens Musik eine bedeutende Rolle in Farrencs Leben. Andererseits müssen uns mindestens zwei weitere Überlegungen zum Zweifeln bringen:

1.) Warum nur Beethoven? Sowohl in der Musikpresse der Zeit als auch in musikalischen Aspekten der Symphonien Farrencs und in Reichas Lehre begegnen uns einige andere Komponist*innen und Vergleiche mit Komponist*innen – so unter anderen Mendelssohn und auf Farrencs Adagio-Gestaltungen bezogen auch Vergleiche mit Mozart.[51] Die Übermacht Beethovens scheint nicht dem Zeitgeist (Umfeld Farrencs) entsprungen zu sein, sondern einerseits aus einer deutschen Beethoven-Rezeption und andererseits aus einer späteren

50 Vgl. Fußnoten 19 und 20. (Reicha, *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 4, S. 1130).

51 Auswahl an Belegen für die Aussage:

Friedland: „The Farrenc symphonies show their debt to Haydn in expressive details as well as organizational techniques."; Friedland, *Louise Farrenc, 1804*-1875, S. 161.

Blanchard: „L'*adagio* [2. Satz von Farrencs Symphonie Nr. 3], du genre de ceux de Mozart, est d'un style noble, élevé, religieux et gracieux tout à la fois."; Henri Blanchard in: *Revue et Gazette musicale*, Seizième Année Nr. 17 (1849), 29. April 1849, Paris, S. 132. Übersetzung der Autorin: Das *Adagio*, in der Art Mozarts, ist in einem zugleich noblen, hochstehenden, religiösen und graziösen Stil geschrieben.

Beethoven- und „Wiener Klassik“-Rezeption auf Farrencs Symphonien übertragen worden zu sein.

2.) Warum der „Schatten“? Hat Farrenc es so empfunden und sich trotzdem der Komposition von Symphonien zugewandt? Hat sie Beethovens Symphonien vielleicht als Vorbilder begriffen, an die sie anschließen wollte und konnte? Nach unserem heutigen Wertemaßstab, den wir neu komponierten Werken meist auferlegen, muss jedes zeitgenössische Musikstück individuell, originell, neuartig sein. Bei Farrenc könnte ein anderer Maßstab gegolten haben. Traditionsbezüge und Originalität stehen nicht im Widerspruch. Bereits die simplen Besetzungszahlen der Symphonien Farrencs könnten die Rückorientierung an Vorbildern der früheren „Wiener Klassik“ zeigen. Waren Traditionsbezüge (insbesondere bei der Gattung der Symphonie) für Farrenc sogar Qualitätskriterium? Dem Pariser Geschmack jener Zeit entsprach sie schon mit der Entscheidung nicht, musique sérieuse zu komponieren. Ein gesichertes Einkommen hatte sie bereits als Professorin am Conservatoire. Vom Prix de Rome, für den viele Kompositionskollegen Kantaten komponierten und sich auf Vokalmusik konzentrierten, war sie zu der Zeit als Frau sowieso noch ausgeschlossen. Sie war also womöglich in der „privilegierten“ Lage das zu komponieren, was wirklich ihrem Ideal entsprach. Vor diesem Hintergrund können wir die Symphonien Farrencs schließlich doch ansatzweise in ihrer Eigenständigkeit begreifen. Und liegt es nicht viel mehr an uns und unserem musikalischen Horizont, wen wir in welcher Musik hören, welche „Anklänge“ wir ausmachen? Angenommen wir hätten Farrencs Symphonien so oft gehört wie Beethovens und Beethovens Symphonien so oft wie Farrencs, würden wir dann nicht viel eher Farrenc in Beethoven entdecken? Natürlich spricht die Chronologie dagegen und selbstverständlich können wir die Rezeptionsgeschichte und den Umgang mit Werken von Frauen nicht rückwirkend ändern. Aber eines ist möglich: Suchen wir doch Farrenc in Farrenc.

Abstract

Louise Farrenc's Symphonies between Beethoven reception, Reicha's compositional methods and generic relationships: A study on the points of contact between musical analysis and music-historical contextualisation

In many critiques and writings on Louise Farrenc's symphonies the authors compare her symphonic work with Beethoven's. The topoi "shadow of Beethoven" and "crisis of the symphony" in the first half of the 19th century accompany the reception of her symphonies. Connections to Beethoven were to be found when looking at the Aristide publishing company, the Société des Concerts du Conservatoire, the *Trésor des pianistes*, the Parisian music press around 1945, the programming of the premieres of her symphonies and her teachers Anne-Elisabeth Cécile Soria, Anton Reicha, Johann Nepomuk Hummel and Ignaz Moscheles. An analysis of the motivic-thematic work in the first movement of her first symphony ("développement" of the first "idée mère" in "l'intrigue, ou le nœud") exemplify how versatile her motivic writing is. Her symphonies show parallels with the ideas and methods presented in Reicha's *Traité de haute composition musicale*. Farrenc decided to compose symphonies at a time when Paris audiences mainly preferred vocal and operatic music and in a style that somehow mixes her aesthetic sensitivity with a symphonic tradition associated with Beethoven, Haydn and Mozart.

Quer zum Zeitgeist.
Fanny Hensels Orchesterbehandlung

MARKO MARKUŠ

Fanny Hensels Orchesterwerke entstanden sämtlich während des großen Cholera-Ausbruchs in Europa, in den Jahren um 1830. Daher lassen sich keine verschiedenen Phasen unterscheiden, und es ist keine Entwicklung ihres Orchestrierens auszumachen. Um über sie zu sprechen, ist es unvermeidlich, die intensive Auseinandersetzung des Geschwisterpaars Mendelssohn mit den Werken von Johann Sebastian Bach schon seit Beginn ihrer gemeinsamen musikalischen Ausbildung zu bedenken. Dieses damals seltene Privileg, welches aus Interesse und Begeisterung der Familie Mendelssohn für Bachs Musik resultierte, manifestierte sich deutlich in einigen Werken der Geschwister insbesondere aus den Jahren um 1930. Infolge eines ungleichen Studienprogramms bei ihrem gemeinsamen Lehrer Carl Friedrich Zelter hatte Fanny jedoch nie Gelegenheit, sich im Orchestrieren zu üben. Im Gegensatz zu Felix musste sie sich fast immer mit Aufführungen ihrer Klavierauszüge im Haus der Familie, bei den sogenannten Sonntagskonzerten, begnügen. Die Tatsache, dass Hensel nach 1832 nicht mehr für Orchester komponierte, aber vor allem einige Gedanken aus ihren Briefen weisen auf die Versöhnung mit einer Perspektivlosigkeit des Orchesterkomponierens für sie und auf einen gewissen Mangel an Motivation hin. Zum Vergleich: Felix' bereits bedeutende Erfahrung im Dirigieren und im solistischen Spiel mit Orchester – unter anderem bei mehreren Europatourneen – hatte schon bis 1830 zu weithin bekannten Werken wie der Konzertouvertüre *Die Hebriden* und der *Reformationssinfonie* geführt. Ich erwähne dies nicht, um einige Schwachstellen Fanny Hensels Orchesterwerken zu rechtfertigen, sondern um bewusst zu machen, unter welchen Umständen ihr trotzdem Werke gelangen, deren einzigartige Raffinesse

und Klangintimität[1] nähere Aufmerksamkeit verdient. Obwohl der Umfang ihres orchestralen Œuvre nicht mit dem ihres Bruders verglichen werden kann, würde die Erörterung von Details sämtlicher Orchesterwerke doch den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Ausgewählte Beispiele aus *Hiob* (1831) und *Lobgesang* (1831) sollen einige innovative und eigenwillige Entscheidungen Hensels beim Orchestrieren veranschaulichen. Darüber hinaus erwähne ich ein paar problematische Stellen aus der *Ouvertüre* (1832).[2] Zunächst sollen einige allgemeine Merkmale Fanny Hensels Orchestrierung aufgelistet werden:

- Einfluss barocker Orchesterpraktiken
- Dominanz der Streichergruppe (auch fünfstimmige Texturen, besonders in der *Ouverture*)
- einfache und sparsame Holzbläser- und Blechbläsersätze, lange Liegetöne (insbesondere in den Hörnern), oft isolierte bzw. nicht in die Struktur des Orchestersatzes eingebundene Klangfarben
- häufiger Wechsel zwischen gekoppelten und selbständigen Linien
- Vorliebe für die Aufteilung (*divisi*) innerhalb der Holz- oder Blechbläsergruppe

Eine Nebenbemerkung zum ersten Punkt: Ich möchte Fanny Hensels Orchesterklang nicht einfach als eine Abweichung von der engsten historischen Referenz – Bachs Kantaten – werten. Insbesondere *Hero und Leander* und die *Ouverture* schon vom Genre her haben kaum etwas mit Bach zu tun.

Der erste bemerkenswerte Unterschied zwischen beispielsweise *Hiob*, vielleicht ihrem am meisten von Bach inspiriertes Orchester-

1 Vgl. Gesine Schröder, „Schreiben für Orchester“, in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. Internationales Symposium, Berlin 28.–30.11. 1997*, hrsg. von Beatrix Borchard und Monika Schwarz-Danuser, Stuttgart: Metzler 1999, S. 165–174, hier 173f.

2 Fanny Hensel, *Hiob. Kantate für Soli, Chor und Orchester*, hrsg. von Conrad Misch, Kassel: Furore 1992; dies., *Lobgesang*, hrsg. von Conrad Misch, Kassel: Furore 1992; dies., *Ouverture C-Dur*, hrsg. von Elke Mascha Blankenburg, Kassel: Furore 1994.

werk,[3] welches ihre kompositorisch-satztechnische Handwerkskunst zeigt, und der weniger gelungenen *Ouverture* dürfte die Schreibart für Blasinstrumente sein:[4] In *Hiob* schreibt Hensel interessante einzelne Linien und alle Instrumente sind mehr oder weniger gut beschäftigt. Dabei dominieren die Streichinstrumente ohnehin. Der erwähnte Wechsel zwischen Kopplung und Selbständigkeit der Linien ist bereits zu Beginn von *Hiob* zu sehen (Abb. 1, T. 4), wo sich die beiden Flöten für kurze Zeit mit den Violinen verbinden.

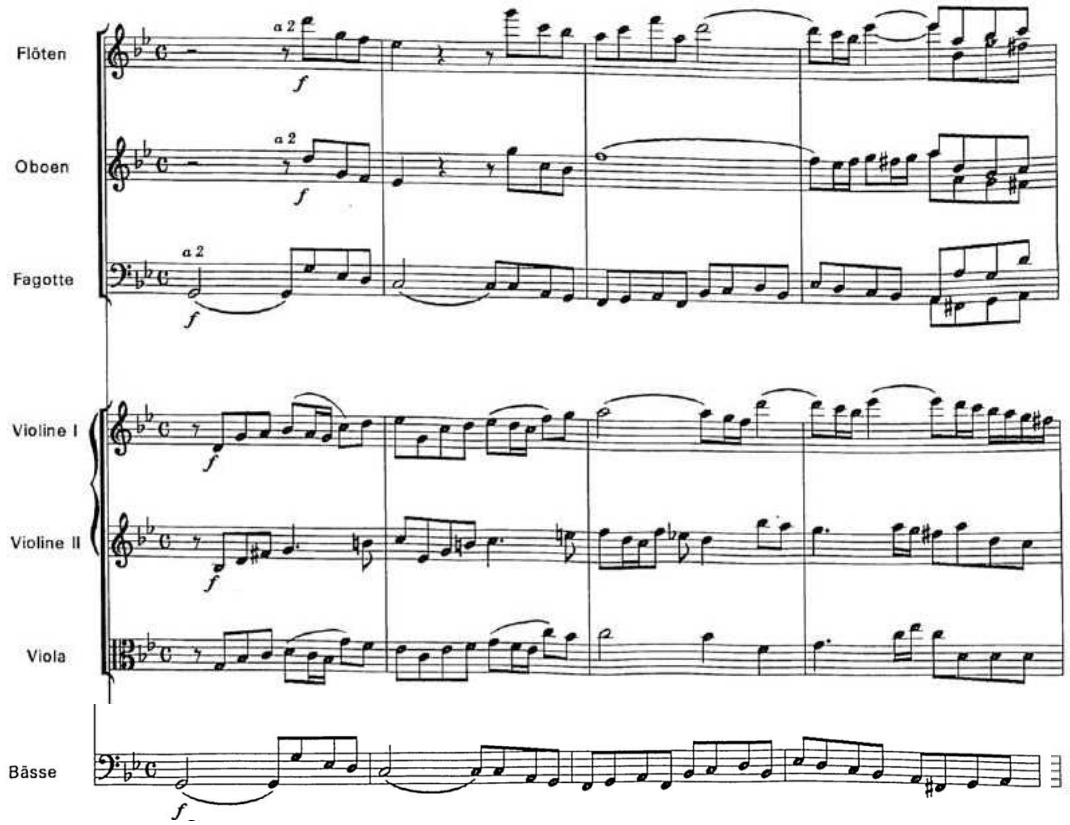



Abb. 1: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Hiob*, No. 1, Takt 1–4, Auszug.
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

3 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, „Kantatenkomposition in der ‚Hauptstadt von Sebastian Bach'. Fanny Hensels geistliche Chorwerke und die Berliner Bach-Tradition", in: *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk*, hrsg. von Martina Helmig, München: Text + Kritik 1997, S. 115–129, hier S. 121f.

4 Vgl. Schröder, *Schreiben für Orchester*, S. 167ff.

Dieses Prinzip tritt kontinuierlich auf. Der Anfang von *Hiob* zeigt eine typisch barocke Streicherbehandlung – eine kraftvolle Bassstimme und drei eigenständige höhere Streicherstimmen sowie ein zusätzliches Element in den Flöten und Oboen, in Oktaven. In einem vergleichbaren Kontext setzt Bach die Stimmen selten in Oktaven; wenn ja, dann eher innerhalb eines vollen *Ripieno*. Auch die plötzliche Aufteilung aller Holzblasinstrumentenpaare (T. 4) würde ich, wenngleich sie nur anderthalb Takte vor der Kadenz eintritt, als für Hensel charakteristischen und nicht barocken Klang bezeichnen.

Ein weiteres Beispiel für den Wechsel von *unisono* zu einem diesmal zweistimmigen Holzbläsersatz ist in T. 42–43 zu erkennen, wo die unabhängige melodische Linie sich beim Einsatz von Sopran und Tenor mit diesen Stimmen und den 1. Violinen verbindet.

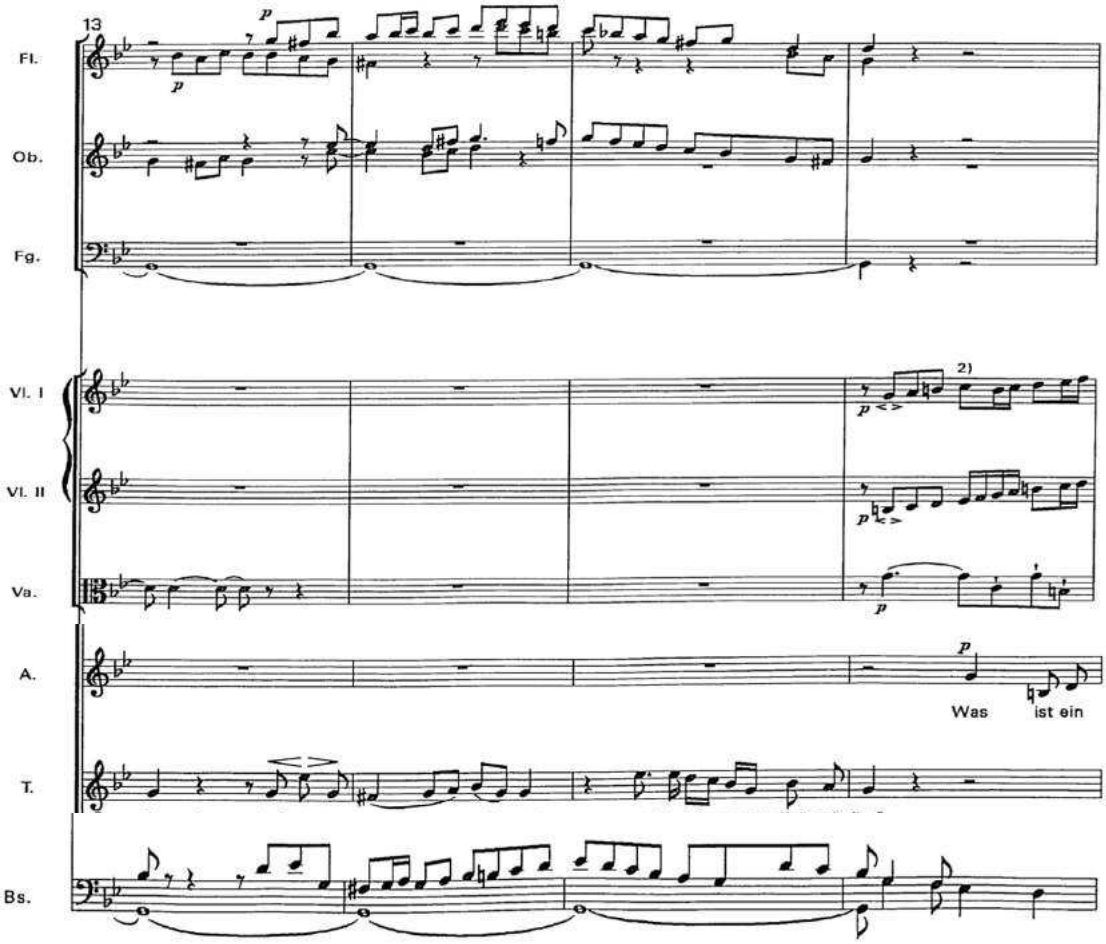



Abb. 2: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Hiob*, No. 1, Takt 13–16, Auszug.
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Zwei Flöten, zwei Oboen und Kontrabässe in T. 13 (Abb. 2) erinnern zwar auf den ersten Blick an die übliche barocke Concertino-Praxis, doch handelt es sich um keine fest zusammengefügte Instrumentengruppe, die sich blockweise und kontinuierlich mit einer anderen Instrumentengruppe abwechselte. Die Stelle ist eigentlich die einzige im gesamten Satz, wo die höheren Streichinstrumente für eine Weile weggelassen werden, man hört Holzblasinstrumente ohne Streicher für sehr kurze Zeit nur noch einmal, einige Takte später, was an eine übliche Instrumentationstechnik der Wiener Klassik erinnert. Die Teilung der Celli von den Kontrabässen, wobei letztere in ihrem tiefen, undefinierten Register von den Fagotten unterstützt werden, stellt indes eine eher für die Romantik typische Technik dar.

Ab T. 51 ändert sich das Orchestrationsprinzip; Hensel setzt die Streichinstrumente unisono bzw. in Oktaven und koppelt die Holzblasinstrumente und den Chor – ein sicherlich weniger konventionelles Verfahren als Streich- und Holzblasinstrumente oder Streichinstrumente und Chor zu koppeln.

Ein gewisser Bezug zu einer barocken Praxis wird im ersten Satz von *Hiob* auch in T. 61 erkennbar, wo die Violinen und Bratschen als eine Art Continuo fungieren. Nach dem Tutti-Abschnitt setzen die Gesangstimmen sukzessiv im *mezzoforte* ein, während die Violinen und Bratschen plötzlich ihre rhythmische Aktivität reduzieren, die Dynamik geht von *ff* auf *p* zurück, und für eine Weile üben die höheren Streicher nur die harmonische Funktion des Orchestersatzes aus. So erzielt Hensel Kontraste nicht nur durch die Auswahl der Instrumente und deren Kombinationen oder durch den barockartigen Wechsel zwischen Kopplung und Selbständigkeit, sondern auch durch Änderung der orchestratorischen Funktion, durch unterschiedliche Gesten und Aktivitätsniveaus im Verlauf des Satzes.

Im letzten Satz (von T. 63 bis zum Ende der Kantate; Reminiszenz, Abb. 3) erreicht Hensel die Ausdrucksfülle und Kompaktheit eines romantischen Tuttiklangs durch bestimmte harmonische Progressionen über einem Pedalton, den Wechsel zur Homophonie so-

wie die hohe Aktivität der Violinen und Bratschen, die auf durchgehenden Repetitionen basiert. Die Textur dieser Passage ist ein Beispiel für eigenwillige Elemente in Fanny Hensels von barocker Musik angeregten Stücken.

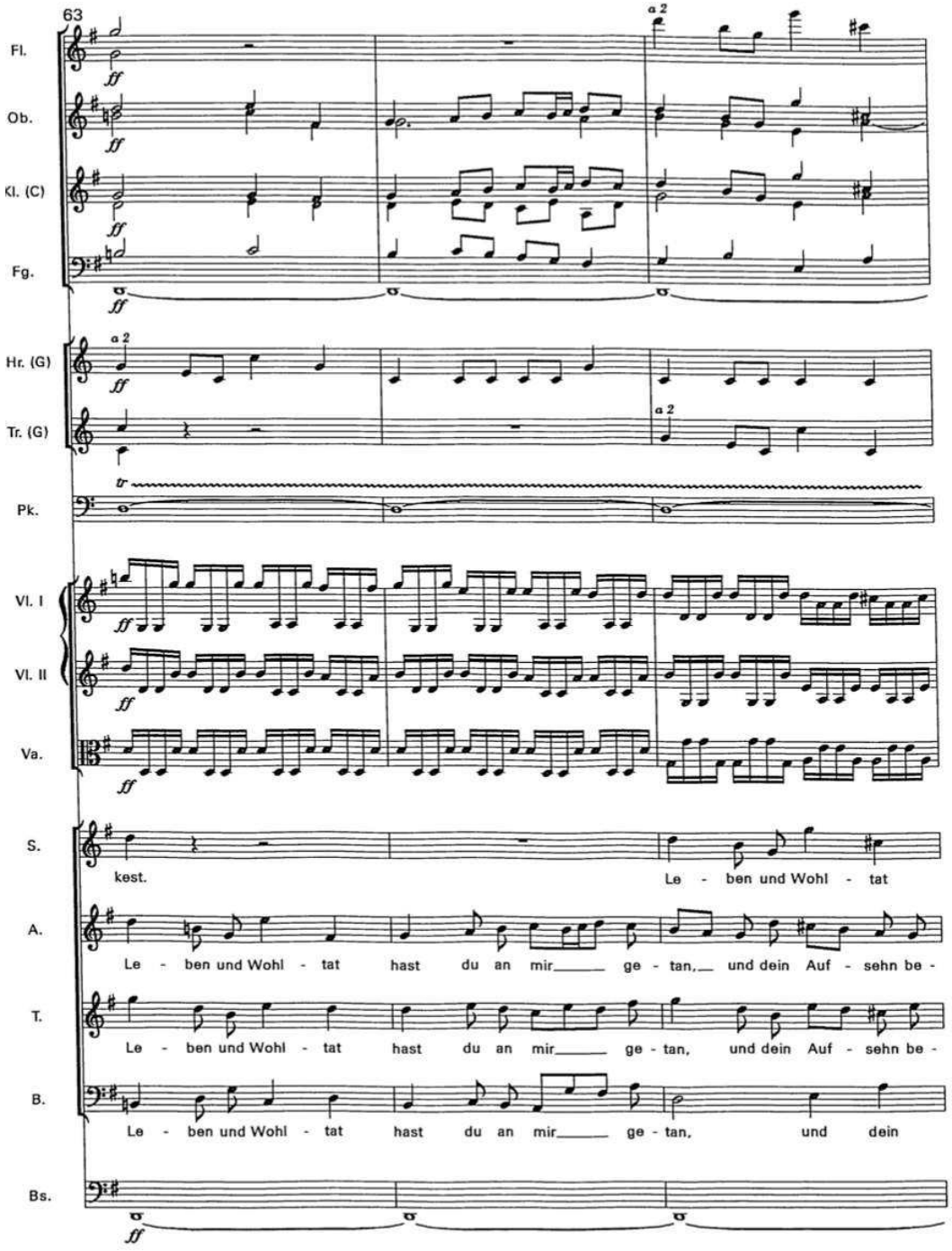



Abb. 3: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Hiob*, Nr. 3, Takt 63–65,
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über weitere Unterschiede und Ähnlichkeiten mit Bachs Kantaten:

Hiob | Bachs Kantaten	Hensel	Bach
Freie, teilweise Kopplung von Streichinstrumenten und Chor	ja	ja
Lange Liegetöne in den Holzblasinstrumenten	ja	nein
Oktavierungen im kontrapunktischen Satz	oft	selten
Hervorhebung individueller Charakteristika der Holzblasinstrumente	ja	nein
Continuo	nein	ja
Basslinie (inkl. Fagotte) unisono	z. T.	ja
Melodische Funktion der Blechblasinstrumente	nein	ja

Tabelle: Vergleich der Orchestration in Fanny Hensels *Hiob* und Bachs Kantaten

Im *Lobgesang*, der nur drei Monate vor *Hiob* komponiert wurde, sind die harmonischen und kontrapunktischen Fähigkeiten von Hensel gleichermaßen evident. Nach den ersten acht Takten reiner Streichertextur kommt es ab T. 9 zu einer leichten Erweiterung des Umfangs und der Anzahl von Klangfarben, gefolgt von einer flexibleren Stimmführung; insbesondere die für die ganze Einführung typischen Oktavsprünge sind gemeint (Abb. 4). In T. 10 treten bemerkenswerte Lücken zwischen der Bratsche und 2. Violine, dann zwischen 1. und 2. Violine auf. Die Lücken werden hier mit den Blasinstrumenten gefüllt. Auch danach gewährleisten die Registerwechsel Abwechslung innerhalb eines homogenen Klangs und beleben einzelne Instrumentengruppen. Mit der flexibleren Stimmführung der Streichinstrumente kommt es zum Einsatz der 1. Flöte und 1. Oboe, die die Melodie in ihrem jeweiligen starken Register spielen – dies ist wichtig für die Interaktion mit der Streichergruppe. Macht der Orchestersatz gelegentlich einen wohlkalkulierten Eindruck, so fehlen hier doch einige dynamische Angaben, wie es auch sonst oft der Fall ist. Es ist schwer zu sagen, ob für die Holzblasinstrumente die Dynamik der

Streichinstrumente vorauszusetzen ist. Oder wollte Hensel diese Frage offenlassen, um Unklarheiten auszuräumen, nachdem ihr Werk zum Erklingen gebracht worden wäre und sie aus dieser Gelegenheit Schlussfolgerungen hätte ziehen können?

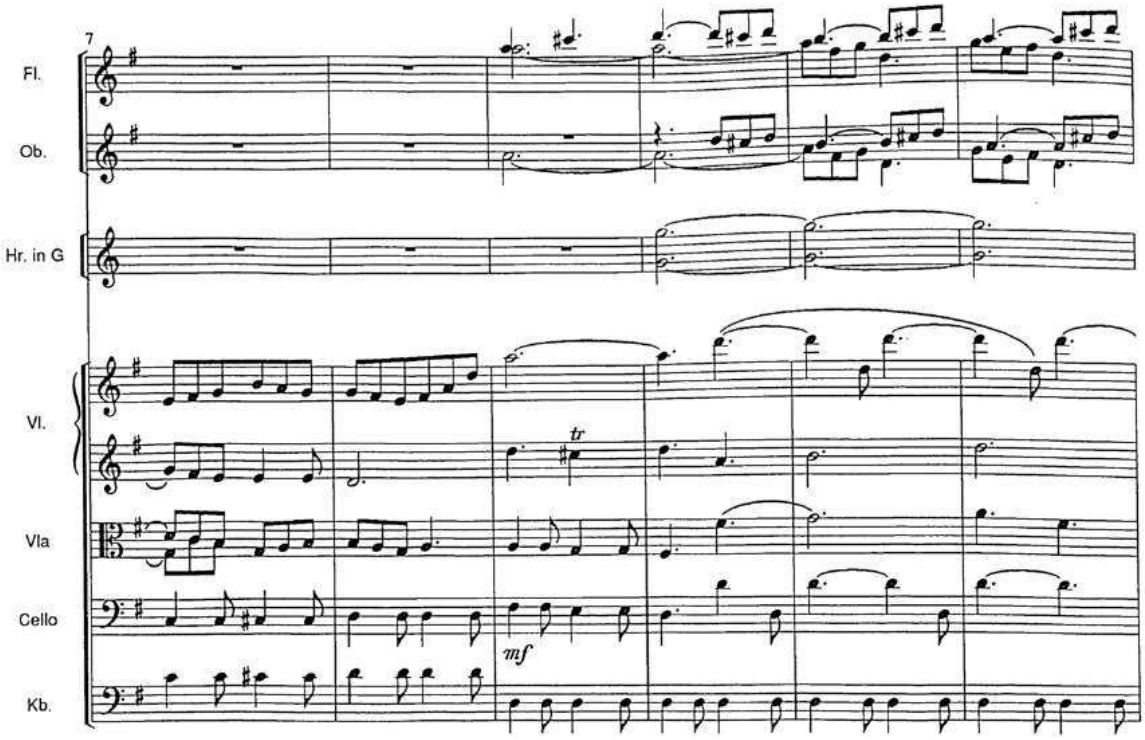



Abb. 4: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Lobgesang*, Introduzione, Takt 7–12, © Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Hensel hatte eine Vorliebe für die Liegetöne, insbesondere in den Hörnern (eine bekannte Technik der Wiener Klassiker). Ein extremes Beispiel in dieser Hinsicht ist die *Ouverture*, und auch die Introduzione zum *Lobgesang* kann hier angeführt werden, wie zum Teil in Abbildung 5 zu sehen ist (die Hörner beginnen bereits ab T. 45). Ein interessantes Detail erscheint im zweiten Takt des Notenbeispiels (wieder Abb. 5, T. 49), wo ein isoliertes, quasi unwichtiges Motiv hinzugefügt wird, gespielt von den Bratschen. Dieses Motiv mildert allerdings die falsche Stimmführung der Naturhörner, die an dieser vermutlich ohnehin editorisch missratenen Stelle (siehe das d^2 statt e^2 der 2. Flöte auf dem ersten Achtel) ohne Ventilgebrauch oder Stopfen kein klingendes *fis* spielen können, und das Motiv erlaubt den Bratschen nun

mit korrekter Stimmführung die Auflösung. Zu beachten ist, dass Hensel den Hörnern ihrer Orchestersätze keine gestopften Töne zuwies, obwohl sie zur Entstehungszeit ihrer Kantaten zweifellos ausreichend Beispiele für den Gebrauch solcher Töne kannte.

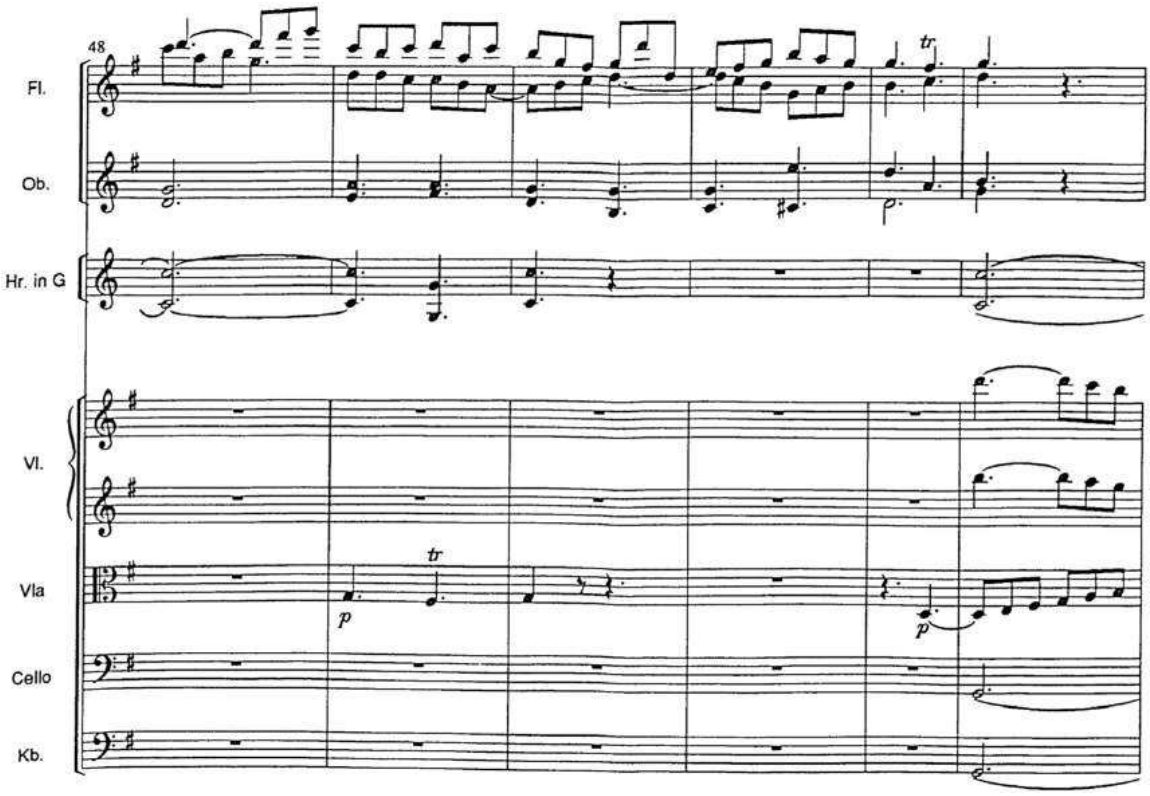



Abb 5: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Lobgesang*, Introduzione, Takt 48–53, © Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Möglicherweise wäre ihrer Vorstellung von Orchesterklang jede wesentliche Veränderung des Tonvorrats und des Timbres eines Naturinstruments, wie sie ja sich erst einige Jahre später durchsetzen konnte, fremd gewesen. Wir dürfen nicht vergessen, dass die technische Entwicklung der Ventile längst nicht abgeschlossen war. Es wäre eine Option gewesen, den Fagotten die „korrekte“ Auflösung zu überlassen, aber Fanny verwendete sie in der Einführung gar nicht. Beispielsweise Haydn oder Mozart waren begrenzte Möglichkeiten der Stimmführung bei Naturinstrumenten nicht problematisch erschienen, und sie glichen hier teilweise durch den Gesamtklang des Or-

chesters aus. Kurze und isolierte Erscheinungen innerhalb einer ansonsten pausierenden Instrumentengruppe, wie beispielsweise in der Introduzione zum *Lobgesang*, schienen allerdings für Fanny Hensel nichts Ungewöhnliches zu sein.

Zur Flöte: Am Ende der Introduzione verleiht Hensel der Streichergruppe eine neue Kolorierung und füllt zudem das Register aus, das die Streichinstrumente aufgrund der Gegenbewegung in den letzten vier Takten nicht decken. Indes wird das Ende des *Lobgesangs* (Abb. 6) und des zweiten Satzes von *Hiob* ebenfalls vom Flötenklang sanft gefärbt.

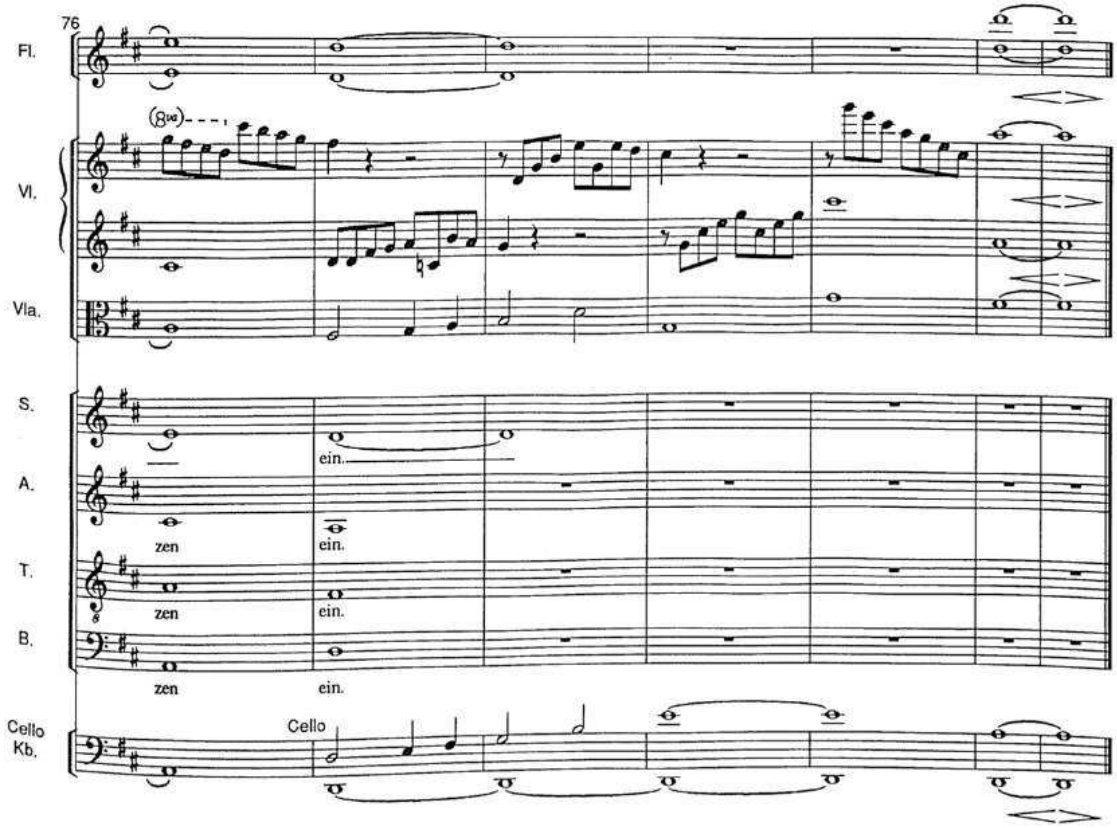



Abb. 6: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Lobgesang*, Nr. 5, Takt 76–82,
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Ein interessantes Detail im ersteren Beispiel: Die Flöte übernimmt die Auflösung des Leittons von der 2. Violine, und diese springt nach unten auf a^1 (eine Dezime!), und damit auf die Quint des letzten Akkords, die nun praktisch der stärkste Akkordton ist. Die Disposition

des letzten Akkords ist ungewöhnlich; bloß der Bereich zwischen *fis*[1] und *d*[2] ist in enger Lage. Im zweiten Satz von *Hiob* ist die Flöte das einzige Blasinstrument, das verwendet wird, und zwar nur in den letzten sieben Takten. Sie verbindet sich mit der Melodie und verdoppelt ganz am Ende die Altstimme zwei Oktaven höher. Nicht, dass die Verwendung anderer Holzblasinstrumente im Rahmen dieser Stilistik unvorstellbar wäre, die Flöte verschmilzt aber sehr schön mit der Singstimme. Außerdem gibt es dieselbe Linie (mit einer Vorhaltsquart zur Terz in den letzten drei Takten) in den Streichinstrumenten nicht; sie enthalten nicht die vollständige Harmonie. Eine solch subtile Klangerweiterung, insbesondere im letzten Beispiel, zeigt, dass in Hensels Holzbläsersatz die Flöte eine besondere Stellung innehatte.

Hensel wechselt die Instrumente zwischen den Sätzen regelmäßig und ändert auch immer wieder die Größe des tatsächlich aktiven Orchesterapparats: Im zweiten Satz erscheinen beispielsweise Klarinetten statt Oboen, Hörner wechseln die Stimmung von G auf Es und Fagotte setzen ebenfalls ein. Im vierten Satz, einer Sopran-Arie, gibt es keine Oboen und Hörner. Entsprechend der neuen Tonart (A-Dur) sind nun Klarinetten in A vorgesehen. Im letzten Satz, *Schlusschor*, zieht Hensel trotz der Tonart (D-Dur) Klarinetten in C denen in A vor; außerdem lässt sie sie keine wirklich hohen Töne spielen. Es ist daher schwer zu sagen, ob es ein bestimmtes Kriterium für die Wahl des Instrumententyps gab. Der feine, kammermusikalische Umgang mit dem Klang scheint für Hensel sehr natürlich zu sein, wie aus dem vierten Satz ersichtlich ist. Das Klangkonzept dieser Arie ist durch Rollen von Flöte und Solovioline interessant, wobei letztere praktisch genauso oft wie die ganze Gruppe der 1. Violinen verwendet wird. Alle Instrumente schreibt Hensel nur im letzten Satz vor, aber selbst hier gibt es keine Stelle mit vollem Tutti. Denkbar wäre das zumindest im Teil ab Takt 40, wo der Eintritt von Naturhörnern und -trompeten einen festlichen Charakter gewährleistet und dabei nur die Flöten weggelassen werden, während die anderen Holzblasinstrumente zusammen mit den Blechblasinstrumenten den Rhythmus markieren.

Anscheinend fand Hensel die Klangeigenschaften der Flöte für diesen Zweck ungeeignet; auch schrieb sie praktisch nie mehr, als sie brauchte.

Ein guter Teil des *Schlusschors* besteht aus zwei abwechselnden Klangkombinationen, wodurch eine blockartige Orchestrierung entsteht. Die erste Phrase ist eine einfache, *cantus firmus*-artige Melodie mit einer Mischfarbe, die fast jedes Mal aus Altstimme, Flöte, Oboe, Violine und Bratsche zusammengesetzt ist, unabhängig vom nicht gleichbleibenden Register (die Phrase bewegt sich später nach oben). Für die zweite Phrase sind tiefere Singstimmen, tiefe Streichinstrumente und Fagotte kombiniert. Die Fagotte verdoppeln größtenteils die Singstimmen oder die Basslinie und setzen sich aus verschiedenen Linien zusammen. Nach dem oben erwähnten Tutti ohne Flöten beginnt der letzte Teil (ab T. 55) mit einer Klangkombination, die dem Beginn des Satzes ähnelt – so wird die dreiteilige Form eher durch die Orchestrierung als durch den motivischen Inhalt abgerundet. Danach werden die Oboen jedoch weggelassen, sodass dieser bemerkenswerte Mischklang in den nachfolgenden Imitationen derselben Phrase nicht mehr auftritt. Nur Singstimmen, Streichinstrumente und Flöten bleiben bis zum Schluss aktiv; für die verbleibenden 24 Takte gibt es keine anderen Blasinstrumente (dies entspricht fast einem Drittel des *Schlusschors*).

Die kompositorischen Maßnahmen, die Hensel zu einem in manchen Bereichen eigenwilligen musikalischen Orchesterklang führten, gingen nicht mit technischen Standards und zeitgemäßen Entwicklungen der romantischen Orchestration einher. Hiermit erlaube ich mir, auf einige Schwachstellen in ihrer Orchestration hinzudeuten, insbesondere in der *Ouverture*:

- mangelnde klangliche Effizienz
- zu sparsames, vorsichtiges, unstrukturiertes, oft banales Schreiben für Blasinstrumente
- Holzblasinstrumente manchmal wie Blechblasinstrumente behandelt
- Blechblasinstrumente praktisch nur für Akzente oder in Form von Liegetönen verwendet

• Unsicherheiten im Zusammenhang mit dem Tutti (in Bezug auf Verdopplungen und Ausgewogenheit der Akkordtöne zueinander, Überlappung von Elementen usw.)
• mangelnde Präzision (Bögen und andere Artikulationen, Streicheraufteilungen)

Ein großer Teil des Holzbläsersatzes in der *Ouverture* enthält nichtthematisches Material wie etwa harmonische Unterstützung, insbesondere in Form von Liegetönen. Während diese Art der Orchestrierung in gewissen Fällen einen schönen Effekt erzielen kann, stellt sie im folgenden Beispiel wohl keine glückliche Lösung dar: In den Takten 25–33 (Abb. 7) ist das *g* der einzige Ton, den die Blasinstrumente spielen.

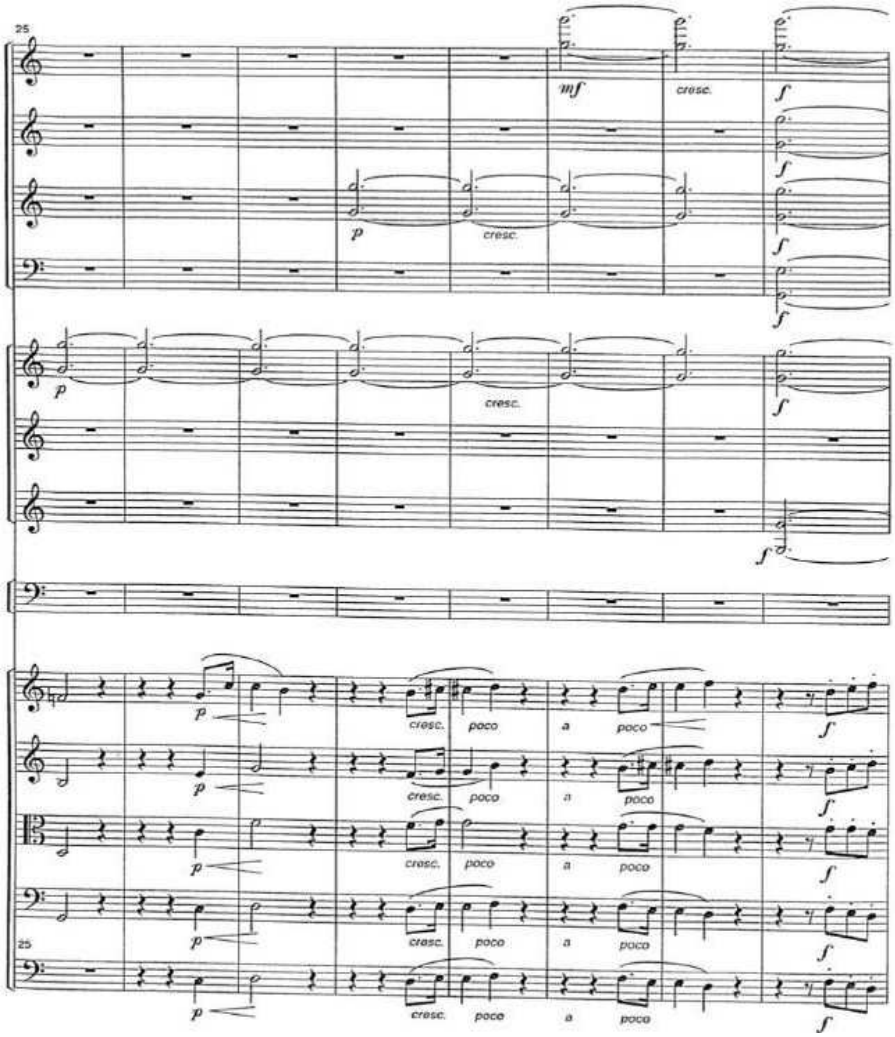



Abb. 7: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture*, Takt 25–32,
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Die Streichinstrumente behalten nach wie vor das Hauptmaterial, aber hier sind ihre Motive durch relativ lange Pausen getrennt. Dieser Umstand regt nicht mehr Aktivität in den Blasinstrumenten an; es wird lediglich der Tonraum in drei Schritten durch hinzugefügte Oktaven erweitert. Abgesehen vom Umfang versucht Hensel, die fehlende Substanz durch anwachsende Dynamik zu kompensieren, aber das Ergebnis ist enttäuschend. Dieses Verfahren führt zu keinem Höhepunkt und die Blasinstrumente spielen letztlich keine wichtigere Rolle als zuvor. Tatsächlich tritt wenig später in der Flöte eine schöne melodische Phrase auf, aber dieser Moment und die fragwürdige Klangerweiterung beeinflussen sich gegenseitig nicht; die Klangkonsistenz ging unterdessen durch das Einfügen von zwei kurzen Pausen und das Ausschließen einiger Instrumente vom potentiellen Tutti zurück.

Ein Problem in Bezug auf das harmonische Gleichgewicht ist in T. 130 zu erkennen (Abb. 8). Ab diesem Takt spielen alle Blechblasinstrumente die Terz eines Es-Dur-Akkords (das *g*). Wie bereits erwähnt, schloss Hensel gestopfte Töne generell, und hier sogar das offene b^1 (7. Teilton) wohl aufgrund seiner abweichenden Intonation, aus. Folglich sind die anderen Akkordtöne nicht stark genug; die tiefen Streichinstrumente unterstützen den Grundton (*es*) nicht weiter, sondern setzen für die nächsten vier Takte aus. Hensel folgte hier der gleichen Logik wie an den ähnlichen Stellen in T. 118 bzw. 124 (kurz zuvor), obwohl dieser ganze Fortissimo-Teil durchaus als Tutti denkbar wäre. Der tatsächliche Bass in T. 130 verbleibt nur im 2. Fagott. Daher wird dieser Es-Dur-Akkord wahrscheinlich als erste Umkehrung statt als Grundstellung wahrgenommen, aber Hensel wollte offenbar die Grundstellung, und nur diese hätte dem Akkord mit den vielfachen Terzen in höheren Stimmen die nötige Sättigung gegeben. Ein ähnliches Problem tritt beispielsweise in T. 66 auf, auch eine Art Höhepunkt. Die obere Oktave des Grundtons (*d*) ist lauter als der Basston selbst, was harmonische Mehrdeutigkeit auslöst; mit anderen Worten, der d-Moll-Akkord klingt nicht gut fundamentiert.

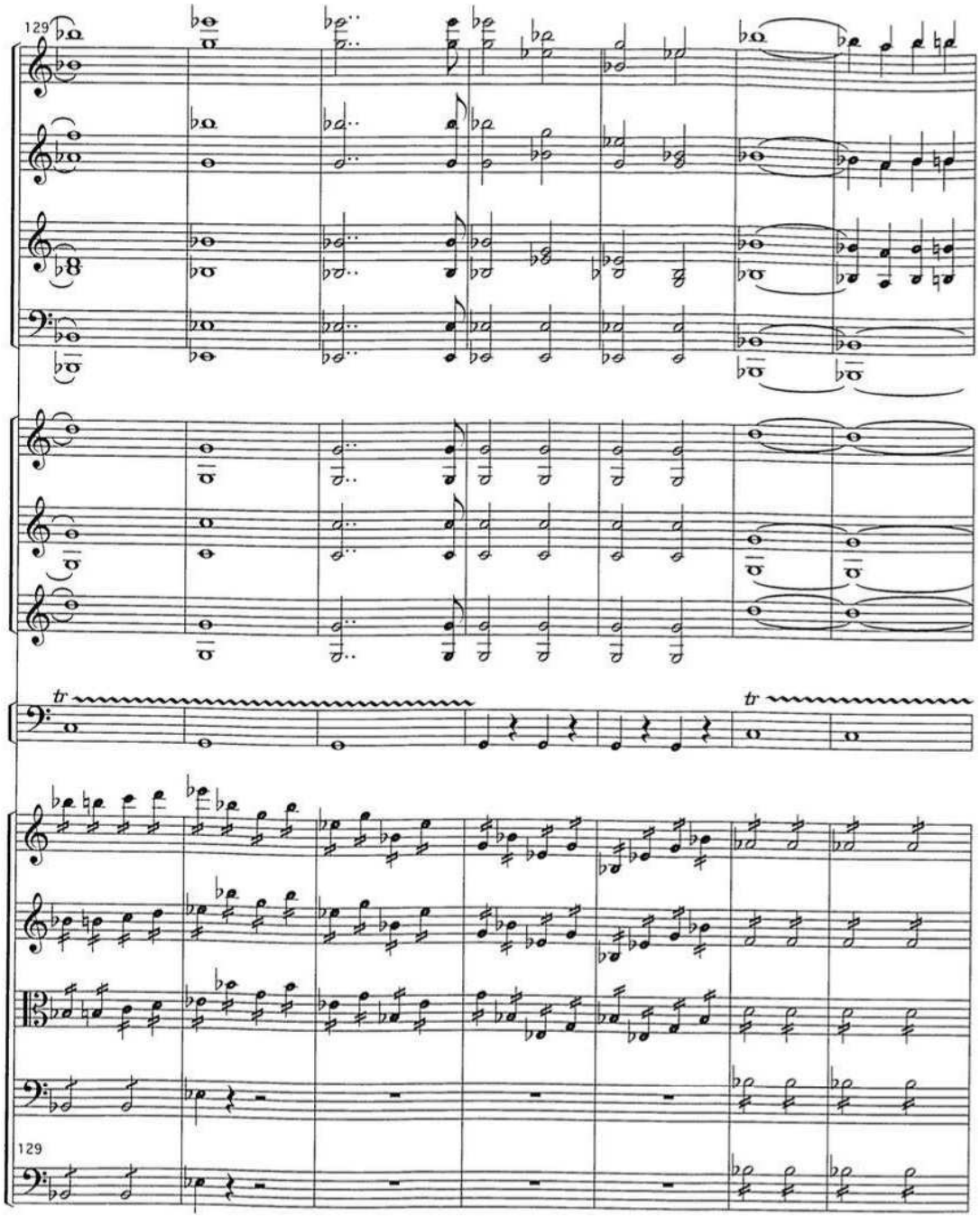



Abb. 8: Fanny Mendelssohn Bartholdy, *Ouverture*, Takt 129–135,
© Furore Verlag, Kassel, reproduziert mit freundlicher Genehmigung

Bedenkt man, dass Hensels einzige wirkliche praktische Erfahrung die *Ouverture* war, die sie selbst dirigierte, ist ihre scharfe Selbstkritik mit der Aussage, sie komponiere sehr schlecht für Orchester, nicht überraschend. Die Musiksprache von *Hiob* oder *Lobgesang* fortzuset-

zen, wäre sicherlich keine Option gewesen, auch wenn mit diesen Werken ihre satztechnischen Fähigkeiten zum Vorschein kamen. Sie wollte sich in anderen Genres neuen Herausforderungen stellen. Kompositorische und klangliche Fortschritte im orchestralen Bereich waren ohne praktische Erfahrungen unwahrscheinlich, gleichwohl hatten einige ihrer Klangvorstellungen das Potenzial zu einer sonderbaren Synthese von traditionellem Können und romantischem Klang.

Abstract

Transversal to the Zeitgeist: Fanny Hensel's Handling of the Orchestra

This article points out some interesting or unique aspects of Fanny Hensel's orchestral sound. The examples, selected from her two cantatas, *Hiob* (1831) and *Lobgesang* (1831), represent a hybrid orchestration style, considerably influenced by Baroque practice. With this in mind, the article lists some similarities and differences in relation to Bach and his cantatas. Further examination relates to the importance of the flute, natural horn writing, the unusual voice leading and how her orchestration relates to a phrase throughout the movement or the form. Her *Ouverture* (1832) shows more individuality as a real Romantic composer, but it also presents some issues, such as the banal handling of wind instruments and the imbalance of particular chord tones within a *tutti* sound.

La gymnastique des poumons d'Alphonse Sax – le discours de l'émancipation féminine comme stratégie commerciale

IMYRA SANTANA

Les membres de la famille Sax et l'évolution des instruments à vent

On connaît le nom de la famille Sax par l'invention qui porte ce nom : le saxophone. Mais si on n'est pas saxophoniste ou joueur d'instruments à vent, notamment les cuivres, rarement on distingue les membres de la famille et on connaît l'identité de ceux qui ont considérablement amélioré le système des cuivres à une époque où ces instruments étaient encore rudimentaires en comparaison à d'autres familles d'instruments. La facture instrumentale entre dans la vie des Sax par le biais de Charles-Joseph (1790-1865), qui était menuisier et ébéniste, et qui devient un facteur d'instrument actif à Bruxelles puis à Paris. Autodidacte il s'exerce dans la construction de tout genre d'instrument de musique, pour ensuite se consacrer davantage à la construction de flûtes et de serpents. Plus tard il s'intéresse aux bassons et aux clarinettes.[1] En 1818 Guillaume Ier, Roi des Pays-Bas le nomme facteur de la Cour et qui passe à garantir la facture des instruments destinés aux régiments militaires. C'est une grande opportunité pour expérimenter et il dépose, entre 1825 et 1852, douze brevets de création et de perfectionnement d'instruments. Il transmet la passion de la facture instrumentale et de la recherche à quatre de ces cinq enfants, qui deviennent à leur tour des facteurs d'instruments de musique. Le plus connu est sans doute Antoine-Joseph, dit Adolphe Sax (1814-1894). S'il fut l'inventeur du saxophone, c'est avec une formation de musicien – il jouait de la flûte et de la clarinette – qu'il s'intéresse au perfectionnement des instruments à

1 Malou Haine et Nicolas Meeùs (éd.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9e siècle à nos jours*, Liège, Mardaga, 1986 « Les Sax », p. 360.

vent. C'est par l'amélioration de la clarinette basse qu'Alphonse se lance véritablement dans le même chemin de son père et fait reconnaître son talent assez vite, car il n'avait que 19 ans quand on remarque une clarinette en buis à 24 clés de sa facture. Grâce à son succès, c'est lui qui le premier s'installe à Paris et est suivi par son père quelque temps plus tard. C'est dans cette ville qu'il travaille pour homogénéiser les instruments de la famille des cuivres, qui, à l'époque, avaient des systèmes, des doigtés et des formats disparates.[2]

Charles-Joseph (1820-1871) et Joseph-Edouard (1825-1852) eurent des carrières de facteurs d'instruments moins expressives que leurs deux autres frères. Le premier n'eut jamais son propre atelier et le deuxième – facteur de pianos – est mort trop jeune pour construire une carrière solide. C'est donc Antoine-Alphonse Sax, dit Alphonse Sax (1822-1874), qui réussit à se faire un nom comme facteur d'instruments à vent, même s'il n'a jamais eu le même prestige que son frère. Comme Adolphe Sax, Alphonse se consacre à la facture d'instruments à vent et établi son propre atelier. Il entre au Conservatoire de Bruxelles où il obtient le premier prix de flûte en 1840.[3] Malgré les prix qu'il a obtenu – car celui du conservatoire ne fut pas le seul – il suit les pas de son frère aîné et n'embrasse pas la carrière de musicien, se tournant vers la facture instrumentale.

Alphonse Sax s'installe, avec son frère, à Paris et travaille d'abord à ses côtés. Mais il a eu des problèmes avec lui. Apparemment il a voulu profiter de la renommée de son frère et de la confusion que la signature A.S. pour revendiquer l'attribution de certaines distinctions ou la priorité dans la découverte d'inventions, notamment celle des pistons ascendants.[4] Cette attitude allait même mener les gens à croire que l'idée de l'orchestre féminin était due à son frère, ce qui est faux.

2 Ibid., p. 363.

3 Ibid., p. 365.

4 Ibid., p. 366.

Les deux frères n'avaient pas déposé de brevet uniquement pour l'invention et l'amélioration des instruments de musique, mais aussi ils ont déposé des brevets pour d'autres inventions. Alphonse Sax semble particulièrement sensible à la condition des femmes.

Alphonse déposa au total 16 brevets : 9 en Belgique, tous concernant des instruments de musique et 7 en France,[5] dont deux seulement étaient liés à la facture instrumentale. Il s'agit certainement de son changement de métier, car il abandonne la facture instrumentale pour se consacrer à la bijouterie.[6] Parmi les cinq autres, un daté de 1868 concerne l'invention d'une épingle à cheveux pour la coiffure des dames, conçue de manière à « ménager entre le cuir chevelu et les cheveux un espace où l'air peut circuler et prévenir ainsi les maux de tête si fréquents chez les Dames ».[7]

Le facteur avait déjà allié son intérêt pour la situation des femmes à la musique. Il avait la conviction que la musique est relative au tempérament humain et que les plus sensibles sont plus susceptible à cet art. Elle pourrait même avoir des effets curatifs sur de personnes névrosées[8]. C'est à partir de ses théories qu'il fit publier, en 1865, la brochure *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale du point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*.

Il y aborde les raisons pour lesquelles les femmes devraient avoir le droit et même seraient conseillées à pratiquer des instruments à cuivres. Pour démontrer les bienfaits de sa théorie, Alphonse Sax propose la création d'un orchestre exclusivement féminin.

5 Ibid., p. 366.

6 Ibid., p. 366.

7 Jean-Pierre Rorive, *Adolphe Sax, 1814-1894 : inventeur de génie*, Bruxelles, Racines, 2004, p. 25.

8 Malou Haine et Nicolas Meeùs (éd.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments…*, op. cit., p. 366.

Les orchestres féminins

Les orchestres féminins sont un véritable phénomène de société, typique de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Comme la brochure de Sax date des années 1850, il aurait pu être un pionnier à plus d'un titre. Celui qui est considéré le premier orchestre féminin a été créé par Josephine Amann-Weinlich, à Vienne, en 1868. Donc, c'est une formation bien postérieure à la date de publication des travaux d'Alphonse Sax. En France, l'initiative la plus connue est la création de l'Orchestre féminin de Paris, en 1930, par Jane Evrard, qui devient sa cheffe-d'orchestre. C'est déjà presque un siècle après la publication de Sax. Mais revenons à l'orchestre viennois et son importance d'être le premier orchestre féminin. À regarder de près une belle photo de cet orchestre, nous apprenons qu'il n'est pas entièrement constitué par des femmes. C'est justement dans les cuivres que nous trouvons de jeunes hommes imberbes qui probablement passaient inaperçus sur scène, derrière un falbala qui constituait la toilette féminine, aidé par le fait que les cuivres se placent habituellement derrière les cordes. Il y avait donc une grande résistance à voir des femmes jouer du cor ou de la trompette. Donc Alphonse Sax innovait avec l'idée de constituer un orchestre exclusivement d'instruments en cuivre joués par des femmes, puisque cette classe d'instrument était jouée par des hommes, même s'il s'agissait d'un orchestre dit féminin. Il est curieux que Sax s'intéresse à féminiser même le répertoire de l'orchestre. L'ensemble, qui serait dirigé par Mademoiselle Laure Michelli,[9] interprétait quelques compositions

9 On ne connaît que peu de chose sur Laure Michelli (ou Micheli). Nos recherches ont montré qu'en 1839, elle a fait une demande d'admission au Conservatoire de Paris pour étudier auprès de Boccherini. (AN, F/21/1200). De plus, l'orchestre féminin de Sax n'est pas le seul ensemble qu'elle a dirigé. Le *Ménestrel* annonce des concerts où elle dirige l'orchestre, pour l'étonnement du public. *Le Ménestrel*, 23 août 1857, p. 4 ; Elle était aussi compositrice : « On annonce, pour demain jeudi, 5 novembre, un grand concert à l'hôtel Osmond. L'orchestre sera conduit par la charmante Mlle Michelli. Elle exécutera l'ouverture de *Guillaume Tell* et plusieurs morceaux

très populaires à l'époque, entre autres la mélodie de *Partant pour la Syrie*, air composé par la reine Hortense.

La gymnastique des poumons et les idées sur les femmes

Les démarches d'Alphonse Sax sont sans aucun doute innovantes pour l'époque. Mais quelle était sa posture envers les femmes ? S'agissait-il d'un vrai défenseur des « causes féminines », pour ne pas dire féministes, ou il s'agissait tout simplement de l'idée de conquérir un marché jusque-là inexploré et puis potentiellement lucratif puisqu'il concernait 50 % de la population ? Des clés de réponse peuvent se trouver dans son ouvrage même puisqu'il a voulu expliquer les raisons d'un parti pris innovant vis à vis de la pratique musicale féminine.

Pour défendre son idée Alphonse Sax se sert de trois axes qui se soutiennent les uns aux autres : l'hygiène, la morale et l'intérêt de l'art.

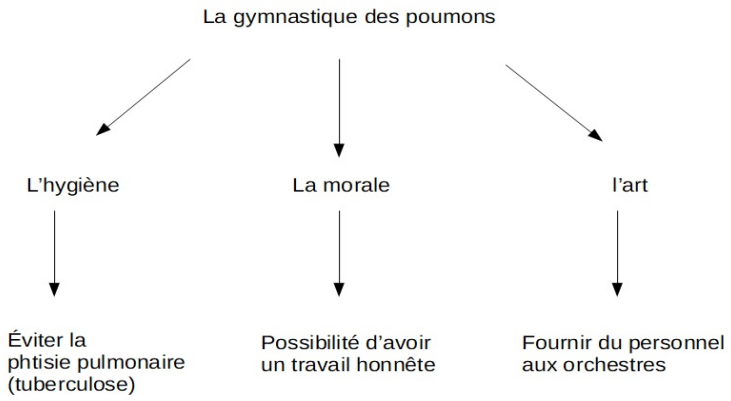


Figure 1 : La gymnastique des poumons selon Alphonse Sax

Nous pouvons constater que le discours ne tient pas à une éventuelle émancipation des femmes et d'une plus grande liberté des mœurs – il était peut-être un peu tôt pour une telle réflexion. Il s'agissait d'un but

de sa composition », *Le pays : journal des volontés de la France*, 05 novembre 1857.

apparemment utilitaire. Comme le rôle de la femme est à la fois moral (le mariage) et social (donner des citoyens à la Nation), tout ce qui y est lié doit présenter des bénéfices sur ces deux points. L'idée du progrès est inhérente au XIX[e] siècle. Il s'agit du siècle des avancements technologiques qui rompt avec la société agraire et « peu développée » du passé et mène vers un monde complètement nouveau. La rupture avec le passé est un argument de poids pour convaincre les sceptiques et les détracteurs de l'initiative de Sax :

> Jamais, on peut le dire, les mots de civilisation et de progrès n'ont été plus souvent prononcés [...]. C'est que jamais non plus la nécessité du progrès dans la civilisation n'a été plus énergiquement affirmée par l'état de la société. Les vieilles choses jugées insuffisantes, les traditions de la routine à jamais condamnées par leur impuissance, demandent à être remplacées par des institutions nouvelles, plus jeunes à la fois et plus larges, s'harmonisant mieux surtout avec les idées et les mœurs de notre temps.[10]

Ainsi, pour lui, la position d'infériorité et de soumission de la femme semble faire partie du passé, sans pour autant vraiment contester son rôle dans la société. Il continue à propos des ensembles féminins en introduisant les conséquences dont nous avons parlé et qui veut que « la création des orchestres féminins, ainsi que leur organisation, intéressent à la fois l'hygiène, l'art et la morale ».[11] Après un questionnement social qui était à la mode et qu'il utilise pour justifier ses intentions, il donne la priorité à l'hygiène :

> Ce que je me propose de montrer jusqu'à l'évidence, c'est que la création des orchestres féminins, loin de porter la plus légère atteinte à la santé de la femme, ne peut, au contraire, que lui être essentiellement profitable. Je constaterai ensuite qu'elle n'est pas moins avantageuse pour l'art. Quant à la morale, elle aussi y trouve

10 Alphonse Sax, *La gymnastique des poumons : la musique instrumentale du point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris, l'auteur, 1865, p. 1.

11 Ibid., p. 6.

son compte, et dans une proportion si large, qu'à ce seul point de vue, la création des orchestres féminins apparaît comme un de ces rares et immenses bienfaits.[12]

Par la suite il évoque plusieurs arguments sur la santé qui ne concernent pas exclusivement les femmes. Il essaie de prouver, à l'appui de son histoire personnelle et de quelques avis des médecins, que la pratique des instruments à vent, et notamment des cuivres, est bénéfique à la santé des poumons, contrairement à ce qu'on pensait jusqu'alors. Selon lui, les poumons des personnes qui jouaient des instruments à vent seraient plus résistants à force de pratiquer les exercices caractéristiques de ces instruments :

Eh bien ! qu'elle se mette à apprendre, à étudier, à cultiver un instrument à vent, en cuivre préférablement ; qu'elle le travaille une ou deux heures par jour, ce que lui permettent aisément les conditions sédentaires de son existence, et aussitôt sa poitrine se dilatera, sa respiration deviendra libre et puissante, et elle se trouvera à jamais débarrassée de cette légion d'indispositions d'infirmités qui ruinent sa constitution, altèrent sa nature morale, aigrissent son caractère.[13]

Ensuite il arrive finalement à un point incontournable quand il s'agit de parler des femmes, peu importe le sujet traité : la question de la grossesse. Comme la femme est sa matrice tous les questionnements finissent pour y arriver. Et si la chose peut sembler positive pour la gestation elle a plus de chance d'être acceptée en société. Alphonse Sax essaie donc de convaincre que c'est bien le cas :

L'homme, naturellement plus fort que la femme, trouve encore dans les usages de la vie une infinité de moyens d'entretenir et de développer sa force [...]. La femme, elle, est condamnée à une inactivité, à un repos souvent absolu, qui ne font que l'affaiblir davantage et laissent chez elle le champs libre à tous les désordres hygiéniques. Ceci s'applique surtout aux femmes des classes élevées [...] et l'on ne saurait trop faire, dans l'intérêt de l'espèce humaine, pour entretenir la femme dans un état de santé, de force, de puissance et de vigueurs, relatif aux conditions de son

12 Ibid., p. 6.

13 Ibid., p. 15.

sexe, qui lui permette de mettre au monde des enfants propres à faire des hommes, dans l'énergique et complète acception du mot.[14]

La pratique d'un instrument à cuivres serait l'exercice nécessaire au maintien d'une santé équilibrée. Dans un cercle vertueux les femmes se sentiraient plus disposées et auraient plus d'appétit.[15] Et à partir du moment où la santé de la femme s'améliore, elle mettra au monde des citoyens forts. Il illustre son propos avec un cas concret :

Les études furent reprises et continuées jusqu'au jour même de l'accouchement. Or, jamais délivrance ne fut plus heureuse sous tous les rapports, jamais enfant ne fut doué d'une plus belle santé, ni une mère relevée en moins de temps.[16]

Il termine la partie en disant : « Nous sommes si convaincu [sic] des résultats heureux que peut amener pour la santé l'exercice des instruments à vent, que nous voudrions même voir les femmes s'y adonner ».[17] Même s'il donne priorité à l'hygiène, il développe considérablement la partie concernant la morale. Nous pouvons dire qu'ici il essayerait d'inverser en partie le discours qui avait été tenu pendant des siècles sur l'immoralité et la laideur d'une femme qui joue des instruments à vent. Les discours anciens insistaient aussi justement sur les thèmes de la santé et de la morale : les femmes ne devaient jouer des instruments à vent d'une façon générale, et non seulement les cuivres, parce qu'elles déformaient leur visage en gonflant les joues pour en faire sortir des sons.[18] D'autres disaient que ces instruments étaient nuisibles à la santé des femmes parce qu'ils soustrairaient les fluides

14 Ibid., p. 13.

15 Ibid., p. 17.

16 Ibid., p. 23.

17 Ibid., p. 19.

18 Paul Lacroix, *Les courtisanes de la Grèce d'après les auteurs grecs et latins*, Nice, J. Gay, 1872, p. 78.

nécessaires à la bonne digestion.[19] Sur le plan moral il serait indécent de voir une femme avec un instrument de musique dans la bouche ou tout simplement posé sur les lèvres. Ce discours était moins courant avant le XIX[e] siècle, mais le pasteur Carl Ludwig Junker disait que la position nécessaire pour jouer de ces instruments pouvait « donner des idées » qui devaient être refoulées.[20] Comme ses prédécesseurs Alphonse Sax évoque la beauté, mais justement pour s'opposer à de tels arguments. Et il le fait à plusieurs reprises, ce qui montre l'importance de la beauté féminine :

> Je n'ignore pas, à la vérité, que de grosses objections, for sérieuses en apparence, ont été faites [...] contre l'emploi ainsi motivé des instruments de cuivre.[21]

> L'idée de femmes jouant des instruments à vent, surtout ceux de cuivre, tels que cor, cornet, trombone, vous paraîtra bizarre de prime abord. Vous m'objecterez qu'aucune dame ne voudra accepter notre nouveau système d'hygiène instrumentale, parce qu'aucune ne consentira même à perdre momentanément la grâce de sa physionomie en soufflant dans un instrument. Je ne crois point l'objection sérieuse. Outre qu'il n'est pas nécessaire de gonfler les joues autant que le font certains musiciens [...] je ne vois rien là de disgracieux.[22]

> En ce qui touche à l'application, je ne contesterai jamais que des instruments de cuivre mal construits, par conséquent durs à jouer, ne constituent un véritable supplice pour l'exécutant et ne puissent déterminer chez lui des accidents plus ou moins graves. Il n'est pas de même, par contre, des instruments bien faits, qui ne fatiguent nullement l'artiste ou tout au moins diminuent singulièrement cette fatigue.[23]

Là, il va mettre en relation la qualité des instruments et la réussite féminine et fait un discours un peu plus commercial, car il va, bien sûr

19 John Essex, *The young ladies conduct, or rules for education, under several heads*, Londres, John Brotherton, 1722, p. 85.

20 *Musikalischer und Künstler-Almanach auf das Jahr 1783*, cité dans Freia Hoffmann, op. cit., p. 29-30.

21 Alphonse Sax, *La gymnastique des poumons*, op. cit., p. 15.

22 Ibid., p. 19.

23 Ibid., p. 22.

défendre la qualité des instruments qu'il fabrique. Si nous pensions sous l'optique de l'économie contemporaine, on peut dire qu'il allait créer même une ligne de produit pour les femmes :

> Lorsqu'on s'adresse aux femmes, il faut toujours, sous peine d'échouer, faire la part de la coquetterie. Aussi, loin de moi la pensée de leur proposer le type des instruments employés dans nos musiques militaires, lequel exposerait leurs mains délicates à un toucher grossier dont elles ne pourraient longtemps s'accommoder. Je leur réserve, au contraire, des instruments dociles qui se plieront à toutes les exigences de l'expression musicale la plus parfaite.[24]

En ce qui concerne la sexualité, pour défendre son point de vue sur la morale, Sax déplace le sujet de l'imaginaire de la séduction féminine qui fait fantasmer l'homme à la réalité d'une société en train de s'industrialiser et donc où les femmes se voyaient obligées à exercer une activité rémunérée pour pouvoir subvenir à leur besoin. Pour Sax donc, la moralité ne résidait plus dans le fait de cacher les signes qui pouvaient donner une idée des comportements sexuels de la femme qui pratiquait des instruments à vent, mais plutôt dans l'opportunité d'avoir une profession digne et honnête pour éviter que la femme tombe dans la débauche et ne soit obligée d'avoir recours à ses charmes pour avoir de quoi manger :

> Que voyons-nous [...] quand nous pénétrons dans les classes moyennes de la famille humaine, pour ne parler que de celles-là, les plus intéressantes [...] ? L'accaparement par l'homme, au détriment de la femme, non seulement de la toute-puissance dans la famille et dans la cité, mais encore de toutes les fonctions qui assurent l'existence et le bien-être. Sous prétexte de garder généreusement pour lui seul les rudes travaux, les périls, les charges de toutes espèces, les lourdes responsabilités, les luttes incessantes, n'ayant, en apparence, d'autre but que de faire à sa compagne une vie douce et calme, exempte de fatigue et de conflits, qui allie à la paix de l'âme le repos du corps, l'homme a tout envahi, tout monopolisé. Si bien qu'aujourd'hui, et cette situation déjà ancienne n'a fait qu'empirer avec le temps.[25]

24 Ibid., p. 33.

25 Ibid., p. 24.

Après le constat que l'accès des femmes au marché de travail était très difficile, il continue :

Je voudrais donc que les femmes se missent en état, par l'étude des instruments à vent, de trouver dans les orchestres les moyens d'existence honnête que leur refuse, de nos jours, toute autre espèce de travail. La morale y gagnerait ce que, par contre, y perdrait la corruption.[26]

S'il s'agit toujours de protéger l'honneur des femmes, il commence à aborder les bénéfices que sa proposition peut apporter à l'art de la musique. Il défend qu'en ayant davantage des musiciennes, les orchestres français ne manqueraient pas de musiciens qualifiés pour remplir les rangs. Ils ne seraient plus obligés d'embaucher des musiciens étrangers :[27]

Les orchestres féminins, en appelant à un concours dont était exclue toute une moitié du genre humain, doubleront, sur le rapport du nombre, les ressources actuelles. En outre, si l'on veut bien tenir compte des qualités innées chez la femme pour l'interprétation de tout ce qui touche aux nuances délicates du sentiment, on se convaincra de suite que l'art musical devra emprunter aux orchestres féminins des éléments de succès bien autrement considérables que ceux dont il dispose pour le présent.[28]

Encore une fois il se sert des caractéristiques « naturelles » aux femmes – la délicatesse et la sensibilité accrue – mais il les tourne à la faveur des femmes et de son projet. Il anticipe les critiques en défendant le talent féminin :

Ne seraient-elles pas, sous ce rapport, moins aptes que les hommes ? Évidemment non. Le petit nombre de sujets féminins qui s'adonne aux instruments à cordes y réussi merveilleusement. Pourquoi donc les femmes ne réussiraient-elles pas aussi bien sur les instruments à vent ? L'étude est beaucoup moins compliquée, moins longue, moins pénible.[29]

26 Ibid., p. 27.

27 Le manque de bons musiciens joueurs d'instruments à vent avait été une constante avant la création du Conservatoire de Paris.

28 Alphonse Sax, *La gymnastique des poumons…*, op. cit., p. 31.

29 Ibid., p. 26.

Il est intéressant de noter que Sax montre une certaine connaissance des noms des musiciennes connues et les donne comme exemples pour illustrer sa théorie. Ces musiciennes pourraient en outre être un modèle pour les femmes désireuses de jouer des instruments de cuivre. Alphonse Sax cite les violonistes : les sœurs Teresa et Maria Milanollo, les sœurs Carolina et Virginia Ferni ; l'organiste : Charlotte Dreyfus ; les pianistes : Clara Schumann, Marie Pleyel, Rosa-Alexandre Escudier-Kastner, Mademoiselle Starck, et même Elisa de Try, qui jouait du violoncelle. Pour convaincre de l'avantage d'avoir des musiciennes capables de jouer professionnellement des instruments en cuivre, il ajoute :

> Elles sauveront de la ruine complète qui les menace le basson, le cor, la trompette, ces précieux instruments que la nouvelle organisation des musiques a, en quelque sorte, mis à l'index. Devons-nous ajouter qu'un auditoire ne perdra rien à avoir sous ses yeux, au lieu de quarante ou cinquante représentants du sexe laid, autant de charmants minois féminins ?[30]

L'idée de Sax était vraiment de recruter vingt femmes pour former son ensemble et le présenter en public, mais celui-ci fut réduit à six membres.

La perception de l'initiative de Sax dans la société

Que les arguments de cette brochure soient sincères ou proférés dans un but commercial pour conquérir un public consommateur, en principe exclu de la pratique des cuivres, l'initiative de Sax ne se fit pas sans bruit. Évidemment dans sa publication il ne parle que des avis positifs des tiers, du point de vue, tant de la santé que de la musique. Par ce biais nous avons l'impression que le projet de Sax fut reçu très positivement. Tout d'abord on essaya de montrer que son projet n'était pas si nouveau et que l'efficacité de la pratique féminine des instruments à vent est déjà prouvée :

30 Ibid., p. 33.

Dans ces bandes de musiciens ambulants qui parcourent nos villes, qui n'a vu des femmes jouant soit du cor, du cornet, de la trompette, soit encore du trombone ou de l'ophicléide, et qui ne s'est aperçu que toutes ces musiciennes jouissent d'une santé parfaite et présentent un développement considérable du thorax ?[31]

Mais si les femmes pratiquaient des instruments à vent depuis bien avant pour les uns, les autres montrent comment les innovations d'Alphonse Sax ont ouvert une nouvelle voie aux femmes :

Il est vrai que cette nouvelle application du talent musical des femmes n'eût pas été possible il y a trente ans avec les engins assez rudimentaires de nos pères. M. Alphonse Sax junior a perfectionné tout cela, et c'est grâce à la souplesse, à la douceur de ses nouveaux et remarquables instruments, que les femmes voient s'ouvrir pour elles une carrière pleine d'avenir.[32]

Mais le plus intéressant concerne les présentations de l'orchestre réduit qu'Alphonse Sax a malgré tout réussi à constituer. Si les opinions peuvent être exagérément optimistes nous apprenons les contextes des présentations :

On se souvient que, l'année dernière, durant l'Exposition de l'art industriel organisée au Palais de l'Industrie, plusieurs jeunes filles ont exécuté, près de la vitrine renfermant mes produits, les morceaux les plus variés sur le cornet à piston… Le public, d'autant plus surpris que cette audition n'avait été annoncée par aucune réclame, accourait en foule pour entendre ces jeunes et charmantes virtuoses.[33]

Un fait tout nouveau vient de se produire pour la première fois dimanche dernier à Orbec au concours des fanfares et des orphéonistes. C'est l'apparition de l'orchestre féminin de M. Alphonse Sax junior, venu de Paris pour concourir en division spéciale comme fanfare féminine.[34] Nous voyons l'orchestre féminin de Sax dans deux situations différentes et dans des contextes où la présence féminine n'était pas habituelle.

31 Ibid., p. 16.

32 Ibid., p. 46.

33 Ibid., p. 38.

34 Ibid., p. 44.

Pour conclure les éloges, il ne pouvait pas manquer la mention à l'amélioration possible de la condition des femmes :

> Si son suffrage est conforme à celui du jury d'Orbec et du public, M. Sax junior pourra revendiquer l'honneur d'avoir grandement contribué à améliorer les conditions sociales et sanitaires de la femme, et à fournir un nouvel élément de progrès à l'art musical.[35]

Mais la répercussion dans la presse ne fut aussi positive. Elle a été même virulente et de nombreuses caricatures furent publiées par les détracteurs qui trouvaient inconcevable que les femmes acquièrent le droit à toutes ces activités. Son échec à réunir un nombre considérable de femmes pour former son orchestre fut une source de moquerie puisqu'il démontrait, selon eux, l'impossibilité de mettre en place un tel projet.[36] Les caricatures sont à la fois agressives avec Alphonse Sax mais aussi avec les femmes puisque leurs auteurs utilisent tous les préjugés et toutes les idées reçues sur les femmes pour discréditer l'ensemble du projet. Mais quelle a été la perception des femmes ? La journaliste et militante des droits des femmes Julie-Victoire Daubié a écrit des nombreux ouvrages sur la condition des femmes. En 1866, elle fait publier *La femme pauvre au XIX^e^ siècle* où elle aborde la question des femmes artistes et de leur condition précaire. L'autrice présente des statistiques qui montrent l'existence de nombreuses musiciennes vivant « dans des garnis misérables et des maisons équivoques ».[37] Pour elle un problème essentiel est l'accès au travail et quand elle aborde le sujet, elle cite justement l'initiative de Sax :

> Une tentative louable a été faite par M. Sax jeune, qui a formé un orchestre d'harmonie exclusivement composé de femmes ; six d'entre elles ont joué avec

35 Ibid., p. 47.

36 Voir l'annexe.

37 Julie-Victoire Daubié, *La femme pauvre au XIX^e^ siècle*, Paris, Librairie de la Guillaumin et cie, 1866, p. 77.

succès à la salle Herz, dans des instruments de cuivre. M. Sax a dû lutter cinq ans contre le préjugé pour composer cet orchestre.[38]

Julie-Victoire Daubié voyait donc la création de cet orchestre comme un projet valable pour améliorer la condition sociale des femmes qui avaient du talent pour la musique. Il ne nous revient pas de trancher sur l'intention profondes de Sax, mais de comprendre ce que dégage de ses écrits. Nous n'affirmerons pas qu'il était quelqu'un de militant. Toutefois, il semblait croire à son idée et en a payé le prix. Il a pâti de beaucoup de diffamations à cause de cette idée, comme nous le montrent les quelques caricatures que nous avons reproduites ci-après. On a dénigré son image et il fut tellement moqué dans la presse que nous pouvons penser qu'on ne se lancerait pas dans un tel projet au risque de subir un tel harcèlement uniquement par des raisons commerciales. De plus, force est de constater qu'il innovait lorsqu'il voulut donner la baguette à une cheffe-d'orchestre et qu'il a tout organisé pour faire jouer un répertoire également féminin. Cette initiative dépassait le cadre commercial de la vente des instruments de sa manufacture. S'il s'agissait d'un marché potentiel, il est hasardeux de penser qu'il était conquis et que la vente des produits destinés aux femmes était garantie, car il fallait encore convaincre toute une société dont la mentalité n'était pas seulement imprégnée des préjugés du passé concernant les femmes et la musique.[39] Quoiqu'il en soit, si ce fut par des raisons commerciales plus ou moins teintées d'un certain idéal d'émancipation, le projet d'Alphonse Sax fut unique en son temps et a pu être perçu comme émancipateur par les féministes de l'époque, comme nous montre le livre de Julie-Victoire Daubié.

38 Ibid., p. 296.

39 Nous ne développerons cette idée ici, mais des informations sur des femmes cornistes du XVIII[e] siècle ne montrent pas une société aussi houleuse à l'égard de la pratique des cuivres par des femmes, quoique la pratique ne fusse pas répandue.

Annexe

Figure 2 : Étienne Cariat, *Alphonse* [sic] *Sax : se métamorphose en Sylphide pour mieux convertir le beau sexe aux saints principes de la morale et des instruments de cuivre*, lithographie, 46x30,5 cm, Bibliothèque national de France

On aura beau faire, le cuivre n'est pas ce qu'elles aiment.

Le *serpent* recommençant à tenter la femme.

Félicités intimes des parents dont les demoiselles font partie des orchestres féminins.

Figures 3–5 : Edmond Moria et Zed, « Le mois comique », dessin *Le monde illustré*, 30 septembre 1865, p. 221.

Bibliographie

Ouvrages

DAUBIÉ, Julie-Victoire, *La femme pauvre au XIX^e siècle*, Paris, Librairie de la Guillaumin et cie, 1866.
ESSEX, John, *The young ladies conduct, or rules for education, under several heads*, Londres, John Brotherton, 1722.
HAINE, Malou et Nicolas MEEÙS (éd.), *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles du 9^e siècleà nos jours*, Liège, Mardaga, 1986.
LACROIX, Paul, *Les courtisanes de la Grèce d'après les auteurs grecs et latins*, Nice, J. Gay, 1872.
RORIVE, Jean-Pierre, *Adolphe Sax, 1814-1894 : inventeur de génie*, Bruxelles, Racines, 2004.
SAX, Alphonse, *La gymnastique des poumons : la musique instrumentale du point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris, l'auteur, 1865.

Articles

ELLIS, Katharine, « The fair Sax : women, brass-playing and the instrument trade in 1860s Paris », *Journal of the Royal musical association*, 1999, vol. 124, n° 2, p. 221-254.
OLIVEIRA, Olivia Wahnon de, « De l'intérêt de Fétis pour les instruments Sax à la création de la classe de saxophone (1867) au Conservatoire royal de Bruxelles, *Revue belge de musicologie*, 2016, vol. 70, p. 191-209.
VANDERVELLEN, Pascale, « Charles-Joseph Sax dépeint par Fétis », *Revue belge de musicologie*, 2008, vol. 62, p. 47-50.

Abstract

Alphonse Sax's gymnastics for the lungs: the discourse of female emancipation as a commercial strategy?

In the 19th century, wind instruments were not recommended for women and therefore excluded from their musical practices. The piano was the instrument of choice for women. However, some people argued that women could play wind instruments. Alphonse Sax junior wrote a pamphlet in 1865 entitled *La gymnastique des poumons* (Lung gymnastics), in which he outlined his ideas about the use of brass instruments to prevent tuberculosis. This article aims to analyse the ideas presented in the pamphlet in order to understand both the motivations and the strategies put in place by Sax to convince women to play brass instruments.

L. Haenel de Cronenthall, dame compositeur (Naumburg an der Saale 18 juin 1836 – Paris 9 mars 1896)

FRANÇOIS PICARD

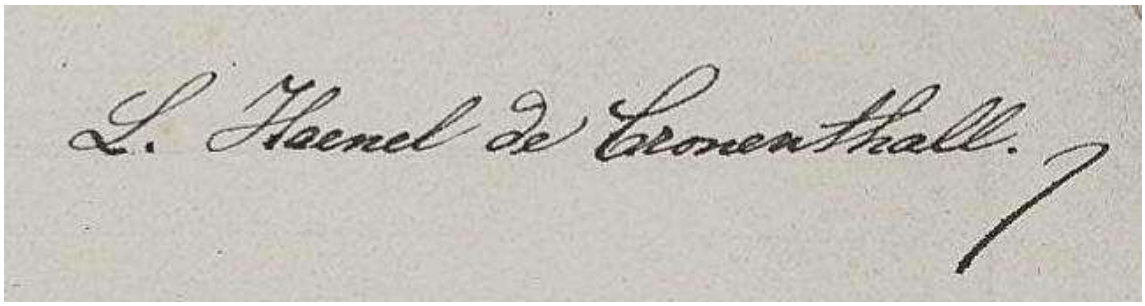


Figure 1 : signature à Monsieur Hector Berlioz, Membre de l'Institut de France, L. Haenel de Cronenthall, dédicace autographe[1]

Avec Jean-Christophe Frisch, directeur musical de l'ensemble XVIII-21 Le Baroque nomade, nous avons rencontré L. Haenel de Cronenthall à l'occasion d'un programme commandité par le Festival Berlioz 2017, autour de la musique chinoise entendue par Berlioz à l'Exposition universelle de Londres de 1851. Il s'agira ici d'établir une notice biographique correcte (puisque le *Grove* contredit Fétis), de fournir un catalogue des œuvres, de relever la façon dont elle se présentait comme compositeur, et de faire une étude critique des sources de ses airs chinois joués à l'Exposition universelle de 1867. On remarque d'emblée, sans doute parce qu'elle est une femme, à quel point sa biographie est négligée, de sa date de naissance à celle de sa mort : 1836 selon Wikipedia, romana-hamburg, geneanet IMSLP, 1839 selon Fétis, Mendel, ou encore *Louise Haenel de Cronenthall* (*1839* – c. 1876) selon le Fichier virtuel international d'autorité VIAF, la BnF, et même le Grove.[2]

1 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525000075g> (consulté le 15.08.2021).

2 Jann Pasler dans le *Grove* cite le *Dizionario universale dei musicisti*, compilato da Carlo Schmidl, Milano, Ricordi, 1887 ; je n'y trouve pourtant d'entrée ni à Haenel ni à Cronenthall, même dans l'Appendice. Jann Pasler, « Haenel de Cronenthall, Louise (Augusta Marie Julia) », *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 19 avril 2004. Web. 22 Oct. 2016.

Notice biographique

L. Haenel de Cronenthall est née d'un père facteur de pianos à Naumburg, donc en Prusse, et non à Graz en Autriche, comme indiqué parfois. Il s'agit de la ville de Naumburg an der Saale, près de Leipzig, en Saxe, un évêché, non (comme indiqué dans le VIAF, suivant la notice du catalogue des bibliothèques allemandes)[3] de la bourgade nommée également Naumburg mais située en Hesse ; voir la précision dans la notice de l'op. 40 ; dans le titre de l'op. 14, le « Bürgergarten de Naumburg » renvoie bien à la ville sur le Saale. Son acte de mariage porte « née à Naumburg, Province de Saxe, Royaume de Prusse ». Bitard indique « née en Saxe ». Rien n'indique une nationalité autrichienne (comme marqué dans Wikipedia le 24/04/2018), si ce n'est que sa famille est originaire de Graz.

Comme l'indique son acte de mariage,[4] elle est née « le 18 juin 1836 » plutôt qu'en 1839 comme indiqué parfois (Fétis, Mendel).

Louise Haenel de Cronenthall vient à Paris pour étudier, et rentre au Conservatoire de musique de Paris à 17 ans, où elle étudie le solfège, le violoncelle, le piano, la composition avec Joseph Tariot, Auguste Franchomme, Camille Stamaty, Eugène Prévost, Jules Demerssemann.

Elle est décédée en 1896 et non 1876 comme indiqué parfois (VIAF, BnF, *Grove*).[5] Son mari était décédé le 24 mai 1889.[6]

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/54034> (consulté le 15.08.2021).

3 Haenel de Cronenthall » du Katalog der Deutschen Nationalbibliothek https://portal.dnb.de/opac/showFullRecord?currentResultId=Haenel+and+de+and+Cronenthall%26any&currentPosition=0 (consulté le 15. 08.2021 puis le 21.01).

4 Archives de Paris : 25 janvier 1862, 8e arrondissement, p. 4.

5 « Nécrologie », *L'Événement,* 11 mars 1896, p. 2. « Nécrologie », *La Vérité,* 12 mars 1896, p. 4. « Nécrologie », *L'Événement,* 14 mars 1896, p. 2. Dantin, « Nécrologie », *Le Gaulois,* samedi 14 mars 1896, p. 2.

6 « Nécrologie », *Le Figaro,* le 24 mai 1889, p. 1.

Pour une généalogie de la famille Trousset d'Héricourt de Valincourt, incluant les Haenel de Cronenthall, on se reportera à une toute récente étude.[7]

Notices et documents du XIX[e] siècle

L. Haenel de Cronenthall, selon sa propre signature, est mentionnée de son vivant dans des dictionnaires biographiques de musicien, parfois avec une particule de trop (« Louise de Haenel de Cronenthall », Fétis, Bidart), mais jamais sous son nom d'épouse « madame du Trousset d'Héricourt », « la marquise d'Héricourt de Valincourt » — sauf pour un déplacement[8] et son avis d'obsèques —, ou pire « madame François du Trousset d'Héricourt » comme il a été d'usage dans la bourgeoisie parisienne.[9] Il n'y a que Mary F. McVicker, *Women Opera Composers,* pour l'appeler familièrement « Louise ».

Le chroniqueur de L'Exposition populaire illustrée, 1867, ou du Ménestrel, 18 avril 1868, comme Oscar Comettant en 1869 indiqueront respectivement « M. Haenel de Cronenthall »[10] ou « un jeune compo-

7 Barbier Dominique, *Histoire généalogique de la maison du Trousset, marquis d'Héricourt de Valincourt,* Paris, Books on Demand, 2020.

8 « Avis mondains • Déplacement », *Le Figaro,* (« à Fécamp ») 30 juin 1894, p. 4 ; (« à Fécamp ») 28 septembre 1894, p. 6 ; (« à Paris ») 31 octobre 1894, p. 6. Également, pour une prise de vœux monastique et non pour un mariage : « Mlle de Narbonne sera conduite à l'autel par sa tante, la marquise d'Héricourt de Valincourt, née Haenel de Cronenthall, et par sa cousine, la marquise de Chabrillan, née La Tour du Pin-Montauban. » *Le Figaro,* 14 novembre 1896, p. 1.

9 Coutume préservée à Neuilly-sur-Seine : on apprend ainsi dans le journal *Le Monde* du 27 août 2020 le décès de « M[me] Jean-Jacques Bertrand née Diane Naudé » concernant une orthoptiste (ou orthophoniste) née en 1947 et exerçant sous le nom de « Diane Bertrand » ou « Diane Bertrand Naudé » voire « Diane Bertrand-Naudé ». Par ailleurs, on apprend sur le site simplifia.fr le décès de « *Madame Diane* Bertrand née Naudé ».

10 Alfred d'Aunay, « L'Exposition », *Le Figaro,* 24 juin 1867, p. 2 ; *L'Exposition populaire illustrée,* 1867 ; *Le Constitutionnel,* 22 juin 1867, p. 3.

siteur »[11], ou encore « L. Haenel de Cronenthal ».[12] Mais comme il existe une lettre de Haenel de Cronenthall à Oscar Comettant antérieure (25 novembre 1867), il semble que le mot « compositeur » restait un mot masculin en français de l'époque même s'il désignait une femme. D'ailleurs, Oscar Comettant écrit bien « M^me^ L. Haenel de Cronenthall » (*Le Ménestrel,* 8 décembre 1867, voir *infra*). D'un autre côté, le même *Ménestrel* écrit néanmoins en avril 1868 « M. L. Hænel de Cronenthall » associé à « un jeune compositeur », pour revenir à « M^me^ Haenel de Cronenthall », le 31 janvier 1869. Il émane de tout cela le sentiment qu'il y a une volonté évidente de préserver « le compositeur » des préjugés liés au sexe, comme le montre l'évocation d'une signature d'emprunt. On trouve en effet dans la revue *Vert-Vert,* en 1864-1868, ainsi que dans *Le Gaulois,* en 1868, des annonces de l'exécution de *la Topaze rose*, valse (29 mai 1866 ; 7 septembre 1866), ou de *Souvenir du pays natal*, valse (28 juillet 1867), mais aussi *la Chanson de thé, la Grande tournante* ou *la Tasse d'or,* « chanson chinoise » ou « danse chinoise » « transcrite et arrangée » ou « arrangée » par H. de Cronenthall, ou simplement « Cronenthall » pour *La Gentillette* ou *la Rêveuse andalouse.*

> Un compositeur érudit, M. Henri de Cronenthall, qui n'est autre que M^me^ la marquise d'Héricourt.[13]

La volonté de neutraliser la question du sexe comme la revendication du nom que le compositeur s'est choisi est tout à fait manifeste à travers la demande (traitée de manière peu délicate) de rectification :

> Dans l'un de nos articles sur l'Exposition, nous avons contribué à M^me^ la marquise d'Héricourt la transcription et l'harmonisation des airs nationaux du Céleste Empire que l'on exécute au théâtre Chinois du parc. M. L. Haenel de Cronenthall

11 *Le Ménestrel,* 18 avril 1868.

12 *Le Constitutionnel,* 22 juin 1867, p. 3 ; 24 août 1867, p. 3

13 « Nouvelles diverses. Paris et départements », *Le Ménestrel,* 23 juin 1867, p. 6.

revendique aujourd'hui près de nous la paternité légitime de ces arrangements ingénieux et fort intéressants, du reste, que l'éditeur Gérard a publiés sous ce nom. Il ne nous coûte pas de donner satisfaction à ce compositeur devenu maître, en publiant que-*madame* la marquise d'Héricourt n'est autre que *monsieur* L. Haenel de Cronenthall.[14]

Sources secondaires

Un des lieux les plus riches en information est le site web *romana* Hamburg,[15] dans lequel on lira cette remarque fondamentale :

> Eigenhändige Widmung: „L. Haenel de Cronenthall" (Sie wollte immer als Mann gelten, kürzte den Vornamen stets mit L. ab.)
>
> Dipl.-Ing. Gerhard Helzel[16]

L. Haenel de Cronenthal figure dès 1904 dans nombre d'ouvrages liés aux femmes musiciennes, et aussi dans les biographies des musiciens, de Fétis et Schmidl (1887) au *Grove*.

> Arthur Elson, (1873–1940), *Woman's work in music; being an account of her influence on the art, in ancient as well as modern times; a summary of her musical compositions, in the different countries of the civilized world; and an estimate of their rank in comparison with those of men,* Boston, L.C. Page, 1904, p. 186.
> Mary F. McVicker, *Women Opera Composers. Biographies from the 1500s to the 21st Century*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2016, p. 52.

Les sources citées par Mary F. McVicker sont :

> Julie Anne Sadie et Rhian Samuel, *The Norton/Grove dictionary of women composers*, London, Macmillan, 1995.

14 *Revue et gazette musicale de Paris,* 20 octobre 1867, p. 335.

15 <http://www.romana-hamburg.de/Haenel de Cronenthal.htm> (consulté le 15.08.2021).

16 Dédicace manuscrite : « L. Haenel de Cronenthall » (Elle a toujours voulu être vue comme un homme, abrégeant toujours son prénom par L.).

Julie Anne Sadie et Rhian Samuel, *New Grove Dictionary of Women Composers,* London, Macmillan, 1996.

Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers,* New York ; London, Books & Music, 1987.

Outre les encyclopédies consacrées aux compositrices, L. Haenel de Cronenthall est également mentionnée dans les notes publiées par le centre allemand de recherche musique et genre de Hamburg, Forschungszentrum Musik und Gender, voir *Noten im fmg, Rara*.[17]

Les professeurs de L. Haenel de Cronenthall

Tariot

Joseph Tariot (1804–1872), d'une famille de musiciens,[18] professeur de solfège au Conservatoire « que Cherubini honorait de son estime toute particulière », chef des chœurs au Théâtre-Italien, puis au Théâtre-Lyrique. Léo Delibes (né en 1836) entra dans sa classe en 1847.[19]

Franchomme

Auguste Franchomme (Lille 1808–Paris 1884), concertiste et professeur de violoncelle au Conservatoire, un des fondateurs de la Société des Concerts du Conservatoire.[20]

17 <http://www.fmg.hmtm-hannover.de/fileadmin/www.fmg/startseite/Noten_Rara1_kurz_01.pdf> (consulté le 15.08.2021).

18 Son frère, Jules, harpiste de l'Opéra en 1867 ; enterré dans la même tombe qu'Alexandre Tariot (1867-1943), professeur au Conservatoire ; on note encore Antoine-Jules Tariot (1813-1888), compositeur.

19 « Nécrologie », *Le Ménestrel*, 1er septembre 1872, p. 8.

20 Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887, p. 168. Valerie Walden, "Franchomme, Auguste (Joseph)", *Grove online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26534> 2001.

Stamaty

Camille Stamaty (Rome 1811–Paris 1870), pianiste et compositeur, auteur en particulier d'études pour piano. Il a eu pour élèves Edouard Broustet, né en 1836, à Toulouse, et Ernest Grosjean, né en 1844.[21]

Eug. Prévost

Eugène Prévost (Paris 1809–New Orleans 1872), chef et compositeur américain d'origine française, Prix de Rome 1831 ; revient à Paris en 1862 et retourne en 1868 à New Orleans. (Grove).

Demersseman

Jules Demersseman (Honshoote, Pays-Bas 1839–Paris 1866), flûtiste et compositeur.[22]

Catalogue des œuvres de L. Haenel de Cronenthall

Le catalogue des pièces op. 1 à op. 41 se trouve à l'intérieur de plusieurs partitions publiées ou republiées autour de 1860 comme *Regrets et souvenirs,* op. 4, *Frantziska* [sic], op. 29, *Salut au printemps,* op. 40 (Gallica) et *Alwine*, op. 41 (ismlp). Il est complété ici par les mentions chez Fétis, Bitard, dans les *Bibliographies de la France,* ou plus occasionnelles. Les œuvres ont été publiées d'abord par Flaxland, puis par E. Gérard et enfin par Genevée.[23]

21 Carlo Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, Milano, Ricordi, 1887, p. 470. Katharine Ellis, "Stamaty, Camille (Marie)", *Grove online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26534> 2001.

22 Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon, Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Ergänzungsband, Berlin: Robert Oppenheim 1883, p. 83–84.

23 L'éditeur Gustave Flaxland, 4 place de la Madeleine à Paris, est racheté fin 1869 par la société Durand-Schoenewerk. E. Gérard, 23 rue des Martyrs a été actif de 1859 à 1889, racheté par Heugel. Charles Genevée, reprend en 1878 la maison Gambogi, 108 rue de Richelieu. [BnF]

op. 1 *1^er^ Nocturne* à ma Mère
op. 2 *Claudia* 1^ère^ Polka Mazurka
op. 3 *Bonheur pastoral* (*Ländliches Glück*) 1^er^ Morceau de Salon (Paris, l'auteur, 1862) [BnF] [BL] [Fétis] [Bitard] [Heugel] [worldcat]
– N° 1 « Invocation et Chant de Bergers partant avec leurs troupeaux » *Lobgesang der Hirten, mit ihren Heerden auf die Weide ziehend*
– N° 2 « Chanson de Moissonneurs » — *Schnitterlied*
– N° 3 « Ronde de Paysans » — *Fröhlicher Tanz beim Erntefest*
op. 4 *Regrets et Souvenirs*, 2^e^ Nocturne Dédicace posthume à une amie 5^f^ (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [Heugel] [worldcat] [imslp]
op. 5 *La Simplicité*, 2^e^ Morceau de Salon, à mon oncle, Mr Karl Klemm I. Conseiller de Justice à Leipzig [Fétis] [Bitard]
op. 6 *Rosina* 1^ère^ Varsovienne 2.50 (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* vol. 14 — 1860 — n° 817] [imslp]
op. 7 *3^e^ Morceau de Salon*, au Célèbre Franchomme, Professeur au Conservatoire Impérial de France, par son élève — *Gracioza,* 3^e^ sonate [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann][24]
op. 8 *La Nambourgeoise* (*Namburger Walzer*) 1^ère^ Valse
op. 9 *Fantaisie-Andante*
op. 10 *La Cinquantaine villageoise* (*die Goldene Bauernhochzeit*) Episode en cinq scènes de la vie de Campagne, 4^e^ Morceau de Salon [Fétis] [Bitard]
– N° 1 « Les Mariés et leurs amis se rendent à l'Église » — *die Brautleute und deren Freunde begehen sich zur Kirche*
– N° 2 « À l'Eglise, cérémonie de mariage » — *die Trauung*
– N° 4 « Les mariés dansent un Menuet » — *das Brautpaar tanzt ein Menuet*
– N° 5 « Ronde joyeuse de tous les villageois » — *Rundtanz der Bauern*
op. 11 *Josepha,* 2^e^ Varsovienne, *à Mr Tariot, Professeur au Conservatoire Impérial de France, par son élève* (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* vol. 36 — 1860 — n° 2548]
op. 12 *Thème et Variations*
op. 13 *3^e^ Nocturne*
op. 14 *Le Burgergarten de Naumburg* (Le jardin des Bourgeois) 1^ère^ Polka 5f (Naumburg-sur-Saale, l'auteur, 1860) [BnF] [BL]
op. 15 *La Chute du livre*, 5^e^ Morceau de Salon, *à mon oncle, Mr le Chevalier de Laengrich, Ancien Conseiller de S. M. L'Empereur de Russie — La Bonne journée,* 5^e^ sonate [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
op. 16 *Souvenir du Pays natal*, Valse de Concert, *à mon Père*
op. 17 *Fantaisie* sur un Thème de l'auteur, à M^me^ la C^sse^ de Hohenfelz
op. 18 *Vieux Style*, 6^e^ Morceau de Salon [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
op. 19 *Lodoïska*, 2^e^ Polka

24 On propose d'assimiler le 3^e^ Morceau de Salon à la 3^e^ sonate.

op. 20 *Alla Fantasia*, 7e Morceau de Salon, *à Mr Tariot, Professeur au Conservatoire Impérial de France, par son élève — La Dramatique,* 7e sonate [Fétis] [Bitard][25]

op. 21 *Marche du Potiron*

op. 22 *La Fantastique*, 8e Morceau de Salon, *à Mme la Bnne de Keutell* [Fétis] [Bitard]

op. 23 *Aziza*, 3e Valse, *à Mme Félicie Jourdeuil*

op. 24 *La Gentillette*, 3e Polka, *à Mme Harang,* (Naumburg-sur-Saale, l'auteur, 1861) [BnF] [BL]

op. 25 *1er Morceau de Salon*, Pour Piano et Violoncelle

op. 26 *La Belle Hongroise*, 2e Polka, *à Mme Félicie Jourdeuil*

op. 27 *La Poétique*, Fantaisie, *à ma sœur Thérèse*

op. 28 *Une Partie de chasse (Eine Jagdpartie),* 9e Morceau de Salon, *à Mr Camille Stamaty, par son élève,* (Paris, Flaxland, 1861) [BnF] [BL] [Fétis] [Bitard] [Heugel]
– N° 1 « Départ et Chasse » — *Unterwegs und auf der Jagd*
– N° 2 « Chœur des Chasseurs » — *Chor der Jäger*
– N° 3 « Propos et badinage en revenant de la chasse » — *Lustiges Geschwätz bei der Rückkehr*

op. 29 *Frantziska*, 4e valse, *à Mme Alfred de Beauchesne 6f* (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [worldcat] [Journal général de l'imprimerie et de la librairie vol. 30 — 1860 — n° 1705] [imslp]

op. 30 *Vergissmeinnicht (Ne m'oublie pas)*, 4e Polka[26]

op. 31 *4e Nocturne*, *Dédicace posthume à un jeune virtuose*

op. 32 *Tarentelle*

op. 33 *Leoncia, Inspiration classique*, 10e Morceau de Salon, *à Madame la Csse de Gémeaux* [8e sonate Fétis] [*Léontia* Bitard]

op. 34 *Dhorothea*, 5e Valse

op. 35 *Souvenir de Mittweyda*[27], 11e Morceau de Salon [Fétis] [*Mittweydœ* Bitard]

op. 35 *Jonquille*, gavotte, (Paris, Ch. Genevée, 1878[28]) [BnF][29] [Fétis] [Bitard]

op. 36 *Cantique à 3 voix*

op. 37 *2e Morceau de Salon*, Pour Piano et Violoncelle, *à Mr Seiffarth*

op. 38 *Ariette variée*

25 On propose d'assimiler le 7e Morceau de Salon à la 7e sonate.

26 Mlle Zélie Asselin (1847-1869) a publié une polka-mazurka du même intitulé dans *Le Musée du danseur,* n° 4, Paris, 1861 (Gallica).

27 Mittweida est une ville de Saxe.

28 La date est sans doute celle d'une réédition.

29 Deux sources différentes donnent deux noms — et sans doute deux œuvres — avec pour numéro d'op. 35.

op. 39 *Le Val des Roses (das Rosenthal)*, 6e Valse, *à Mme C. Stamaty* 5f (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* vol. 36 — 1860 — n° 1988]

op. 40 *Salut au Printemps (Frühlingsgrüss)*, 12e Morceau de Salon, *à Mme Anne de Beauchesne*[30] 7.50 (Paris, Flaxland, 1860) [BnF] [BL] [worldcat] [Fétis] [Bitard] [imslp]
– N° 1 « Plaisir qu'on ressent en voyant la campagne se couvrir de verdure et de fleurs » — *Freudige Empfindung beim Anblick des grünende Natur*
– N° 2 « Contemplation » — *Andächtige Betrachtung*
– N° 3 « Joyeux refrains inspirés par un beau soleil de Mai » — *Heitere Frühlings-Klänge*

op. 41 *Alwine*, 7e Valse

suite du catalogue, autres sources

22° *Crémone,* quatuor pour instruments à cordes [Fétis] [Bitard]
23° Six Nocturnes *(Nocturne, Regrets et Souvenirs, la Patrie absente, Ne m'oublie pas, Filius dolorosus, Florence)* [Fétis] [Bitard]
24° Romances sans paroles (*Au bord de la mer, Villanelle, Méditation, Fragilité de la vie, l'Adieu, Rêves sur l'Océan, Crépuscule, l'Horizon, le Naufrage du bonheur* [Fétis] [Bitard]
25° *La Naissance de Jésus,* Noël pour piano et chant [Fétis] [Bitard]
26° *Le Retour des Moissonneurs,* marche [Fétis] [Bitard]
la Topaze rose, valse[31]

op. 42 *Filius dolorosus*, 5e Nocturne, (Naumburg und Paris, Flaxland ; Paris, Heintz, 1861). [BnF] [BL] [worldcat]

op. 43 *Musettes gasconnes en forme de rondos*, (Naumburg und Paris, Flaxland, 1862). [BnF] [BL] [« en forme de rondes » Bitard]

op. 44 *Zufriedenheit* (*Satisfaction*) 13e Morceau de salon, (Naumburg und Paris, Flaxland, 1862). [Fétis] [Bitard] [Heugel] [BL]
Heureux Jour, 14e sonate [Fétis] [Bitard]

op. 48 *La Pathétique* 15e Sonata, (Paris, E. Gérard, 1870). [BnF] [Fétis] [Mendel & Reissmann]

17° *Naïveté,* 16e sonate [Fétis] [Bitard]
18° *Maestosa,* 17e sonate [Fétis] [Bitard]
19° *Gaieté classique,* 19e sonate [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
20° *L'enfance de Beethoven,* 21e sonate [Fétis] [Bitard]

30 Voir page dédicacée à la main à Berlioz sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525000075g> (consulté le 15.08.2021).

31 Mention dans *L'Orchestre, revue quotidienne des théâtres,* 1er septembre 1867, p. 4, pour un concert des Champs-Elysées.

21° *Georgina,* 22e sonate [Fétis] [Bitard]
28° *Les Cloches du soir,* fantaisie [Fétis] [Bitard]
29° *La Pastorale,* bluette [Fétis] [Bitard]

op. 54 *Dorothea*, 5e valse pour le piano (Paris, l'auteur, 1867) [BnF] [BL] [*Bibliographie de la France* vol. 16 — 1861 — n° 1858]
op. 60 *La Source*, impromptu (Paris, E. Gérard, 1869). [BnF] [BL] [worldcat] [Fétis] [Bitard] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* vol. 13 — 1869 — n° 937]

31° *Alla militare,* scherzo capricioso [Fétis] [Bitard]
32° *Ophelia,* romance dramatique pour piano et violoncelle [Fétis] [Bitard]
33° *Joyeuse humeur,* rondo [Fétis] [Bitard]
34° *L'Élégante, polonaise* [Fétis] [Bitard]

op. 63 *La Descente de l'hirondelle*, air chinois cité par Confucius dans le *Chi-King*, recueil de chants populaires, transcrit et arrangé pour le piano (Paris, E. Gérard, 1867) [BnF] [BL] [worldcat] [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* vol. 11 — 1867 — n° 2059]
op. 64 *La Grande Tournante*, (Paris, 1867) [BnF] [BL] [*Le Ménestrel,* 23 juin 1867] [Fétis [Bitard] [Comettant]
op. 65 *Fleurs de Mai* (Violette et pensée), bagatelles pour piano (Paris, E. Gérard, 1870) [BnF]
op. 68 *La Chanson du thé*, (Paris, E. Gérard, 1867) [BnF] [BL] [worldcat] [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
op. 69 *Le Chalumeau de Niou-Va*, pastorale composée par TaJoun, musicien de l'Empereur Hoang-Ti en l'honneur de la Princesse Niou-Va, transcrite du chinois et arrangée pour piano (Paris, E. Gérard, 1867) [BnF] [BL] [worldcat] [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
op. 71 *La Danse des plumes*, (Paris, 1867) [BnF] [BL] [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]
op. 73 *La Tasse d'or,* chanson à boire de l'Empereur Ouan-Ti, transcrite du chinois et arrangée pour piano (Paris, E. Gérard, 1867) [BnF] [BL] [Fétis] [Mendel & Reissmann]

La Joueuse de flûte de Sou-Tchou-Fou [Fétis] [Bitard] [Mendel & Reissmann]

op. 75 *La Vie en rose*[32] 5e Polka (Paris, E. Gérard, 1869). [BnF] [BL] [worldcat] [*Journal général de l'imprimerie et de la librairie* tome 13 n° 29 — 1869 — 2225]
op. 91 *Son Nom !* Mélodie, paroles de A. Bertherand, Paris, Ch. Genevée (1879). [BnF]

32 Bien avant d'être une chanson d'Edith Piaf et Louiguy, « La Vie en rose ».

op. 96 *Les Voix de la mer*, andante (Paris, Heugel, 1874). [BnF] [Journal général de l'imprimerie et de la librairie tome 18 n° 26 — 1874 — 1947]
- *Apollonia,* symphonie [Bitard]
- *La Journée d'épreuves,* opéra comique [Bitard] [« La Nuit d'Epreuve », Elson, McVicker]
- *Antonia* 3e Mazurka, Paris, Ch. Genevée (1879) [BnF]
- *L'albarine*, impromptu, Paris, Ch. Genevée (1880) [BnF]

Sources du catalogue

Heugel J.-L., dir., « Soirées et concerts », *Le Ménestrel,* 18 avril 1868, p. 7.

Fétis F.-J., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Supplément et complément, vol. 1, Arthur Pougin, dir., 1878-1880.

Adolphe Bitard, dir., *Dictionnaire général de biographie contemporaine française et étrangère*, Paris, Maurice Dreyfouss, 1878, p. 621. Id., *Dictionnaire de biographie contemporaine française et étrangère*, Paris, A. Lévy, 1887, p. 145.

Hermann Mendel, August Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon, Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*. Ergänzungsband, Berlin, Robert Oppenheim, 1883, p. 140.

Arthur Elson, (1873–1940), *Woman's work in music; being an account of her influence on the art, in ancient as well as modern times; a summary of her musical compositions, in the different countries of the civilized world; and an estimate of their rank in comparison with those of men,* Boston, L.C. Page, 1904, p. 186.

Mary F. McVicker, *Women Opera Composers. Biographies from the 1500s to the 21st Century*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2016, p. 52.

Journal général de l'imprimerie et de la librairie, Paris, au Cercle de l'imprimerie, de la librairie et de la papeterie, 1860-1974.

On dénombre ainsi environ 112 œuvres, dont certaines sans numéro d'opus, et deux (op. 35) avec le même. Vingt-deux sont cataloguées et préservées à la British Library, quarante à la BnF, toutes pour piano seul, sauf *Son Nom,* op. 91, annoncée comme une « mélodie » avec paroles.

Après 1875, l'activité de compositeur se réduit et la presse reparlera de la marquise d'Héricourt de Valincourt pour signaler ses déplacements de Paris à Fécamp ou sa présence à une prise de vœu.[33]

Fétis écrit à son propos : « l'auteur d'un opéra-comique jusqu'à ce jour inédit, *La Nuit d'épreuve* ». *La Journée d'épreuves,* comme *La Nuit d'épreuve,* ne figurent pas dans les opéras représentés en France, selon l'ouvrage de référence de Clément et Larousse.[34]

C'est l'occasion de souligner combien les listes d'œuvres citées par la postérité (du *Grove* à *Wikipedia* en français, au 14 février 2018, et peut-être depuis Fétis lui-même) relèvent d'une hiérarchie des genres musicaux tout à fait inadaptée à transcrire le travail de L. Haenel de Cronenthall. En effet, la *Bibliographie de la France* ou le *Journal général de la librairie* de l'époque distinguent parmi les « compositions musicales » trois catégories : « Musique instrumentale ; musique pour piano ; musique vocale ». Presque toute la production de L. Haenel de Cronenthall relève de la musique pour piano, mais les auteurs du XX^{e} et du XXI^{e} siècles (d'Elson 1904 au contributeur à Wikipédia en français 2018) mettent en exergue les symphonies, quatuor à cordes et opéra, même si personne ne les a entendus ou même joués. Or parmi les œuvres appelées « symphonies » chez Fétis, on relève *La Cinquantaine villageoise,* op. 10, *Salut au printemps,* op. 40, *La Fantastique,* op. 22, chacune qualifiée de « Morceau de Salon » dans le « Cataloque des œuvres de L. Haenel de Cronenthall » figurant dans les partitions comme, par exemple, dans celle du *Salut au printemps*, cette œuvre étant d'ailleurs caractéristique, puisque la couverture de la partition indique « 12^{e} Morceau de Salon ». Il en va de même pour certaines au moins des pièces qualifiées par exemple par Hegel ou Fétis de « sonate », comme *Satisfaction,* annoncée par *Le Ménestrel* (14 août

33 Voir n. 8, supra.

34 Félix Clément, Pierre Larousse, *Dictionnaire lyrique : ou, Histoire des opéras; contenant l'analyse et la nomenclature de tous les opéras et opéras-comiques représentés en France et à l'étranger depuis l'origine de ce genre d'ouvrages jusqu'à nos jours,* Paris, Larousse, 1873.

1864, p. 296) comme le « 13e Morceau de Salon ». Soit donc un opéra qui n'a jamais été ni publié ni joué, ni transmis en manuscrit, un quatuor disparu et jamais cité, une mélodie oubliée, des « sonates » ou « symphonies » qui sont des morceaux de salon pour piano ou piano et violoncelle.

En ce qui concerne les six œuvres chinoises composées pour l'Exposition universelle qui ont été publiées, elles figurent toutes dans la *Bibliographie de la France* à la rubrique « Musique pour piano ».

Airs chinois pour l'Exposition universelle de Paris, 1867

La France accueille en 1867 une exposition universelle. La Chine ayant décliné l'invitation, le commissariat est délégué au sinologue Hervey-de-St-Denis. Il fait appel pour la musique à L. Haenel de Cronenthall, musique qui sera jouée chaque jour dans le pavillon chinois.[35]

Les six à dix pièces chinoises [36] sont pour certaines issues d'authentiques pièces chinoises dont la notation et la transcription sur portée ont été fournies par Joseph-Marie Amiot, en 1779, et republiées par Adrien de La Fage, en 1844 ; la reprise par Fétis en 1869 n'était pas

35 Raoul Ferrère, « Le jardin chinois », *L'Exposition universelle de 1867 illustrée : publication internationale autorisée par la Commission impériale,* Paris, Bureau d'abonnements, 1867, p. 134-135 et 138 <https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=3&pavillon_id=3652> (consulté le 15.08.2021).

Adolphe Alphand, *Exposition universelle de 1867,* Album du parc, Archives Nationales, vol. 2., <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?irId=FRAN_IR_052901&udId=c25mzjuzqvu0--iqlww9nhlqom&details=true&gotoArchivesNums=false&auSeinIR=true> (consulté le 15.08. 2021).

36 La parution des op. 63, 63, 68, 69, 71 et 73 est notée dans *Journal de l'imprimerie et de la librairie en Belgique*, Bruxelles, Bruylant Christophe, 1867, n° 734–739. <https://archive.org/stream/journaldelimprioohengoog/journaldelimprioohengoog_djvu.txt> (consulté le 15.08.2021).

encore parue, on peut penser au contraire que les œuvres de L. Haenel de Cronenthall ont suscité l'intérêt de ce dernier.[37] Ces pièces chinoises ont plus que d'autres été relevées par ses contemporains comme par la postérité.[38]

Airs chinois, les commentaires d'époque

« Le premier concert chinois organisé par M. le marquis d'Hervey de Saint-Denis, commissaire de la Chine à l'Exposition, a eu lieu.
L'orchestre se composait de dix-huit musiciens dont six se servaient d'instruments chinois. On a exécuté les trois morceaux dont j'ai donné les titres il y a quelques jours. La traduction musicale, de M. Haenel de Cronenthall, a obtenu le plus grand succès. L'harmonie chinoise est plus que bizarre. Elle porte à une douce mélancolie. L'opinion des assistants est toutefois qu'il serait nécessaire de consacrer à ces morceaux une plus puissante orchestration.[39]

37 Joseph-Marie Amiot, ed., *Divertissements chinois ou Concerts de musique chinoise.* Pékin, ms., 1779 ; Paris : Bibliothèque nationale de France, Collection Bréquigny.

J. Adrien La Fage (dir.), *Histoire générale de la musique et de la danse* tome premier Antiquité 1, Paris, Au comptoir des imprimeurs unis, 1844, p. 1–400. Livre I « Musique des chinois ».

François-Joseph Fétis, *Histoire générale de la musique,* vol. 1, Paris, Firmin Didot, 1869

38 Sheila Melvin, « How China Influenced Western Classical Music » <https://www.caixinglobal.com/2016-05-07/how-china-influenced-western-classical-music-101052970.html> (consulté le 15.08.2021).

39 François Ducuing, dir., *L'Exposition populaire illustrée*, Paris : La commission impériale 1867, p. 79. Insérer un auteur et un titre ici avant le lien web : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62469386/f9.item> (consulté le 15. 08.2021).

Les commentaires de Reyer[40]

Je regrette que la commission impériale ait renoncé à l'idée qu'elle avait eue ou qu'on lui avait suggérée de donner une série de concerts historiques [...].
La commission impériale a approuvé le programme, mais elle a voulu discuter le chiffre du budget [...].
Au lieu des concerts historiques, nous avons eu les concerts chinois, ce qui me semble une œuvre de haute fantaisie. Je transcris le programme de celui auquel j'ai assisté :

> 1° Un morceau qui se jouait, dès le douzième siècle avant notre ère, aux sacrifices offerts par les empereurs de la dynastie des Tcheou ;
> 2° *La Descente de l'Hirondelle,* dont Confucius a fait mention dans le *Chi-king* (*Shijing* 詩經), ou livre des vers ;
> 3° *Les Trois Joies de la vie,* mélodie populaire d'une haute antiquité.

Je ne veux contester ni l'authenticité de ces différents morceaux, ni les dates presque fabuleuses de leur origine ; mais exécutées par six violons, une contrebasse, une clarinette, deux cornets à piston, un tam-tam,[41] une crécelle et un xylocordéon,[42] cette musique de l'empire du Milieu m'a fait l'effet d'une véritable mystification à l'adresse d'un empire de l'Occident.
La plaisanterie eût été plus complète et meilleure si les organisateurs de ce concert exotique eussent pu se procurer l'oiseau foung-houang [*fenghuang* 鳳凰 phénix], qui ne se montre jamais aux hommes que pour leur annoncer quelque bienfait, et qui, aidé de sa femelle, révéla au philosophe Ling-lun [Linglun 伶倫] les douze demi-tons de la gamme chinoise.[43] [44]

40 Louis Étienne Ernest Rey, dit Ernest Reyer.

41 Tam-tam désigne ici vraisemblablement un gong, idiophone de métal frappé. Les Chinois ont effectivement le *luo* 鑼, qui est directement à l'origine du tam-tam ou tam d'orchestre.

42 Xylocordéon : xylophone, également nommé claquebois ou *Strohfiedel*. Ce type d'instrument est inusité en Chine.

43 À propos de Linglun, voir François Picard, *Quand le bambou répond au phénix,* Paris, Observatoire Musical Français, « Documents de recherche », Série « Histoire, théorie, analyse » n° 12 2007 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01488611/document> (consulté le 15.08.2021).

44 Ernest Reyer, « Revue musicale », feuilleton du *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 septembre 1867, p. 2.

Les commentaires de Comettant

Oscar Comettant (1819–1898) est un compositeur et critique musical français. Il attribue allègrement les instruments javanais (*kachapi, ta-rawangsa, gong*) aux Chinois.

Témoin de ces manifestations grandioses, dont le souvenir mérite d'être conservé ; — témoin aussi [...] des concerts de musique chinoise traduite en notation européenne et harmonisée avec une rare sagacité par M^me^ L. Haenel de Cronenthall.

Les concerts de musique chinoise à l'Exposition n'avaient guère de chinois que le nom. Les airs qu'on y entendait étaient chinois, à la vérité, mais on les exécutait sur des instruments européens, et les musiciens de l'orchestre étaient tous de braves Français en redingote ou en paletot, lesquels, du reste, n'ont jamais cherché à dissimuler leur origine. Néanmoins je me suis souvent arrêté à écouter ces mélodies orientales arrangées avec beaucoup de tact, par un jeune compositeur qui n'en était pas à son coup d'essai, et dont les œuvres sont très-appréciées des artistes, L. Haenel de Cronentall. Voici le répertoire qui s'exécutait tous les jours, de 2 heures à 5 heures, au pavillon chinois par une vingtaine de musiciens. [...]

On se ferait une très-fausse idée de la musique chinoise, si on la croyait languissante et dépourvue de rythme. Quelques-uns des chants que nous venons de citer, notamment la *Chanson du thé*, la *Descente de l'hirondelle*, le *Chalumeau de Niou-va*, la *Tasse d'or* et la *Danse des plumes*, paraissent empruntés au répertoire de Jacques Offenbach, qui pourtant n'est point chinois. Cette ressemblance curieuse n'a pas échappé à un de nos confrères qui dans la *Liberté* s'écriait : « L'apparition de la musique chinoise à l'Exposition a donné lieu à cette observation qui paraîtra extraordinaire : c'est que le genre de mélodies légères si caractéristiques et si goûtées de nos jours en Occident sous le nom de musique d'Offenbach, paraît avoir charmé les oreilles chinoises, quelques vingtaine de siècles au moins avant notre époque ». La musique chinoise, en effet, s'est conservée la même depuis des temps immémoriaux ; elle se conservera intacte d'autant plus longtemps encore que, suivant le Père Amyot [Joseph-Marie Amiot] auquel il faut toujours revenir quand il s'agit d'étudier sérieusement la musique chinoise, l'art des sons chez ce peuple encore si mal compris, parle à la raison autant au moins qu'au sens de l'ouïe et aux sentiments du cœur.[45]

45 Oscar Comettant, « Exposition universelle. Classe n° 10 et classe n° 89 », *Le Ménestrel,* 8 décembre 1867, p. 12-13. Cité par Molly J. Giblin, *Entangled Empires : The French in China,* PhD, Rudgers, The State University of New Jersey, mai 2015.

Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde* ;[46] ouvrage enrichi de textes musicaux orné de 160 dessins d'instruments rares et curieux Archives complètes de tous les documents qui se rattachent à l'Exposition lnternationale de 1867. — Organisation, exécution, concours, enseignement, organographie, etc.[47]

Airs chinois, leurs références

La liste des airs chinois figure par exemple dans une note de Hartmut Walravens aux lettres d'Anton Schiefner, qui montre que Haenel de Cronenthall était, en 1867, en relation avec les meilleurs linguistes et orientalistes d'Europe.

[1867] Schiefner [...] gibt auch Nachricht über Stanislas Julien und die Komponistin Haenel von Cronenthall, letzteres offenbar auf Anregung von Gabelentz.[48]
Hartmut Walravens, "Briefe von Anton Schiefner", "Freilich lag in den zu überwindenden Schwierigkeiten ein besonderer Reiz", *Briefwechsel der Sprachwissenschaftler Hans Conon von der Gabelentz, Wilhelm Schott und Anton Schiefner, 1834–1874,* Wiesbaden, Harassowitz, 2008, p. 189.

Sur Gabelentz et ses relations avec Franz Liszt, voir :

Martin Gimm, „H.C. v.d. Gabelentz und Franz Liszt — Eine Marginalie zur Geschichte der Thüringer Orientalistik im 19. Jahrhundert", éd. Birgit Häse et Carsten Storm, *„Eroberungen aus dem Archiv": Beiträge zu den Kulturen Ostasiens, Festschrift für Lutz Bieg,* Wiesbaden: Harrassowitz, Deutsche Morgenländische Gesellschaft, 2009.

46 Oscar Comettant, *La Musique, les musiciens, et les instruments de musique chez les différents peuples du monde*, Paris, Michel Lévy frères, 1869, p. 264–265.

47 <https://archive.org/stream/lamusiquelesmusoocomegoog#page/n274/mode/2up/search/Sou-tchou-Fou/https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01488611/document> (consulté le 15.08.2021).

48 « Schiefner [...] donne également des nouvelles de Stanislas Julien [sinologue français] et du compositeur Haenel von Cronenthall, ce dernier apparemment à la suggestion de Gabelentz. »

Martin Gimm, „Eine Episode im Leben von Franz Liszt: Die Familie Hans Conon von der Gabelentz in Altenburg.“ *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 66, no. 4, 2009, pp. 321–342.[49]

Les Trois Joies de la vie

Les Trois Joies de la Vie, mélodie chinoise, à Yu-Ching-Cheung,[50] Mandarin attaché à la commission chinoise[51] près l'Exposition universelle. La mention la plus précise de cette œuvre se trouve chez Comettant.

Joseph-Marie Amiot, ed., *Divertissements chinois* 3 n° 6 *Kuaihuo san* 快活三 « Les trois choses qui répandent la joie dans la vie », ms. Pékin, 1779 repris par J. Adrien de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse*, Tome premier, Paris, Comptoir des Imprimeurs-unis, 1844 n° 40 ; repris par Perny, « Appendice n° XIV. Musique des Chinois », 1872.

D'une manière inattendue, cette pièce qui ne fait pas partie du catalogue édité apparaît ultérieurement dans une anthologie — et pour l'instant seulement là :

Raoul Charbonnel, dir., *La danse. Comment on dansait, comment on danse,* Paris, Garnier frères, 1899, p. 11-12.[52] Technique de Mme Berthe Bernay … notation musicale de MM. Francis Casadesus et Jules Maugué. Illustrations de M. Valvérane.

Chez Charbonnel, la pièce *Les Trois Joies de la vie*, « harmonisation en forme de canon d'un chant primitif chinois suivant la gamme », est identique à celle intitulée « Les trois choses qui répandent la joie dans

49 <http://www.jstor.org/stable/27764461> (consulté le 15.08.2021).

50 On ne trouve nulle part ailleurs ce nom. Cependant, la Société d'ethnographie mentionne une photographie de « Yu-tchoung, mandarin chinois, âgé de 19 ans. » Voir *Notice descriptive ethnographique de l'exposition de la Société d'ethnographie,* 1867.

51 Un certain M. Courtaut était un des secrétaires de cette commission. *Le Constitutionnel,* 11 août 1867, p. 1.

52 <http://www.loc.gov/resource/musdi.041> (consulté le 15.08.2021).

la vie » (*Kuaihuo san* 快活三) et qui est le n° 6 de la suite 3 *La merveilleuse harmonie de tous les sons rassemblés* (*Qun yin fang ju yinyue pu* 群音芳聚音樂譜) des *Divertissements chinois* communiqués par Joseph-Marie Amiot en 1779, et que l'on trouve chez La Fage 1844 sous le N° 40. Comme souvent, La Fage a abrégé le titre et c'est lui qui intitule l'air « Les trois joies de la vie ».

Quant à la signification du titre, on peut la lire selon Mengzi 孟子 (Mencius), « Jinxin shang » 盡心上 : Les trois joies du Sage, sont : 1° que sa famille jouisse de la santé et de la paix ; 2° n'avoir rien à se reprocher devant le Ciel et devant les hommes ; 3° voir affluer des sujets qui désirent être enseignés par lui.[53]

Le Chant des fiançailles

Tandis que d'autres pièces sont bien documentées, citées, préservées, comme, par exemple, l'op. 63, le titre *Le Chant des fiançailles* attribué à une pièce jouée au pavillon chinois de l'exposition n'apparaît que dans trois sources :

– *Le Ménestrel,* 23 juin 1867, p. 6.
– *Revue et gazette musicale de Paris,* 30 juin 1867, p. 206.
– Pierre Larousse, dir., « Chine », *Grand Dictionnaire universel du XXe siècle,* Paris, 1869, vol. 4, p. 135.

Dans les trois cas, ce titre est cité avec les mêmes deux autres :

– le *Retour de l'hirondelle,* que l'on peut identifier à *La descente de l'hirondelle,* op. 63 *;*
– la *Grande tournante*, ou *Farandole sacrée,* soit l'op. 64.

On est donc en droit de supposer que *Le Chant des fiançailles* ne désigne pas une pièce oubliée ou perdue, mais une pièce faisant partie sous un autre nom du programme chinois. Je pencherais pour *Les Trois*

53 Léon Wieger, *Histoire des croyances religieuses et des opinions philosophiques en Chine depuis l'origine jusqu'à nos jours,* Sienhsien, 1917, p. 231.

Joies de la vie, citée par Reyer et qui fait partie des airs dont on peut trouver une source musicale chinoise, et qui est la pièce souvent citée avec les deux autres.[54]

La descente de l'hirondelle

Op. 63 *La descente de l'hirondelle*,[55] air chinois cité dans le recueil des chants populaires de Confucius, transcrit et arrangé pour le piano. 2 fr. 50 c. Paris : E. Girard, [1867] « air chinois cité par Confucius dans le Chi-king [*Shijing* 詩經 Livre des odes], Recueil des chants populaires » dédié à Madame la comtesse de Noé.

Il s'agit sans doute de *Yan'er luo* 雁兒落 « Descente de l'hirondelle », Amiot *Divertissements chinois* 1er cahier *Xi shifan yinyue pu* 細十番音樂譜, 4 e., repris par La Fage 1844 n° 7 ou n° 13 (ou encore n° 30), Fétis 1869 n° II, n° 7 repris par Perny, « Appendice n° XIV. Musique des Chinois », 1872.

Cette pièce sera utilisée comme exemple de l'usage de degrés supplémentaires au pentatonisme en Chine. « On trouve d'ailleurs les demi-tons employés dans les airs chinois notés et publiés par le P. Amiot et par l'abbé Roussier. La note *si* existe au début du chant intitulé *la Descente de l'hirondelle*, et la note *mi* dans celui qui a pour titre *la Fleur Moâ-Ly, ou le Jasmin*. »[56]

54 Arthur Mangin, « Voyage à travers l'Exposition universelle », *Musée des familles,* T. 34, 1866-1867, p. 347 (qui écrit « La Chute de l'hirondelle »).

55 Pièce jouée par le Baroque nomade au festival Berlioz 2017 puis au musée Guimet.

56 Paul Perny, M.A., « Appendice n° XIV. Musique des Chinois », *Appendice du Dictionnaire français-latin-chinois de la langue mandarine parlée*. Paris, Firmin Didot, 1872, p. 151. Felix Clément, « La musique chez les Chinois et les Japonais », *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours,* Paris, Hachette, 1885, p. 91, citant Perny, p. 152.

La grande tournante

Op. 64 *La grande tournante* [*Dajuan* 大卷], danse chinoise en l'honneur des sacrifices offerts par l'Empereur sur l'autel rond, transcrite et arrangée pour le piano. 3 fr. (1867). Dédié à Monsieur le Marquis d'Hervey de St. Denys.

Figure 2 : « La Grande Tournante »

Le titre « *La grande tournante* » se trouve dans

Nicolas Fallet; André-Guillaume Contant d'Orville; Jean-Pierre Costard, dir., *Dictionnaire universel, historique et critique des moeurs, usages…*, Paris, J.P. Costard 1772, vol. 4, p. 557, article « Yunmen », danse « Ta-kuen », d'après la traduction perdue du *Guyue jingzhuan* 古樂經傳 [Le livre canonique et les commentaires sur la musique ancienne] de Li Guangdi 李光地, 1727, par Amiot, 1754, reprise dans Arnaud.

François Arnaud, ed., « "Des anciennes danses chinoises", extrait de la traduction du livre de Ly-koang-ty » *Journal étranger,* octobre 1761, p. 37.[57] Amiot est repris à travers Arnaud dans Grosier.

§ II. — *Grandes danses chinoises.*
Les fils de l'empereur devaient apprendre les grandes danses et s'y exercer. Les noms de ces danses sont 1° la « porte des nues » (*yunemene* [*Yunmen* 雲門]) ; 2° la « grande tournante » (*ta-kuene* [*Dajuan* 大卷]) …
Jean-Baptiste-Gabriel-Alexandre Grosier, *De la Chine, ou Description générale de cet empire,* tome 7, Paris, Pillet ainé, 1820, p. 392.
Puis repris par La Fage :
« Employée lorsque l'empereur offrait les sacrifices sur l'autel rond », La Fage, 1844, p. 338.

En-deça du *Guyue jingzhuan,*une compilation tardive, la source canonique de la liste des grandes danses se trouve dans le Rituel des Zhou *Zhouli. Chunguan. Dasi yue* 周禮·春官·大司樂.

La chanson du thé

Op. 68 *La chanson du thé* composée au 18e siècle, par l'Empereur Khien-Long [Qianlong 乾隆], transcrite du chinois et arrangée pour le piano. 1 fr. 50 c. À Monsieur Geffroy d'Alencourt. Paris : E. Gérard, [1867].

La chanson sur le thé, composée au siècle dernier par l'empereur Khien-Long, a été traduite et publiée en français [par Joseph-Marie Amiot, voir ci-dessous]. « C'est, dit Voltaire, une chanson fort différente des nôtres ; elle ne respire que la sobriété et la morale. Les chansonniers de bas étage, les seuls qui nous restent, n'en seraient pas contents. »[58]

Vous pourrez me dire, Monsieur, que l'empereur Khien-Long a pourtant voulu instruire une grande partie du globe en vers tartares, & que tous les lettrés de la Chine ont été à ses pieds. Vous ajouterez encore qu'il a fait imprimer une chanson

57 Michel Brix, ed., *in* Yves Lenoir & Nicolas Standaert, dir., *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles, Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius, 2005, p. 307.

58 La Fage, 1844, p. 327.

sur le thé, (*ll*) & qu'il n'y a point de dame depuis Pékin jusqu'à Kanton qui n'ait chanté la chanson de son maître en déjeûnant.[59]

Sanqing cha 三清茶
Mei-hoa chê pou yao
Fo-cheou hiang tsie lié,
Soung-che ouie fang ny ;
San pin tchou tsing kûé.

梅花色不妖，佛手香且潔。
松實味芳映，三品殊清絕。
烹以折脚铛，沃之承筐雪。
火候辨鱼蟹，鼎烟迭生灭。
越瓯泼仙乳，毡庐适禅悦。
五蕴净太半，可悟不可说。
馥馥兜罗递，活活云浆澈。
偃佺遗可餐，林逋赏时别。
懶舉趙州案，頗笑玉川譎。
寒宵聽行漏，古月看懸玦。
軟飽趁幾餘，敲吟興無竭。

La couleur de la fleur de Mei-hoa n'est pas brillante, mais elle est gracieuse. La bonne odeur et la propreté distinguent sur-tout le Fo-cheou. Le fruit du Pin est aromatique & d'une odeur attrayante. Rien n'est au-dessus de ces trois choses pour flatter agréablement la vue, l'odorat & le goût. En même temps mettre sur un feu modéré un vase à trois pieds dont la couleur & la forme indiquent de longs services, le remplir d'une eau limpide de neige fondue, faire chauffer cette eau jusqu'au degré qui suffit pour blanchir le poisson, ou rougir le crabe, la verser aussitôt dans une tasse faite de terre de Yué 越, sur de tendres feuilles d'un thé choisi, l'y laisser en repos, jusqu'à ce que les vapeurs qui s'élèvent d'abord en abondance, forment des nuages épais, puis viennent à s'affaiblir peu à peu, & ne sont plus enfin que quelques légers brouillards sur la superficie ; alors humer sans précipitation cette liqueur délicieuse : c'est travailler efficacement à écarter les cinq sujets d'inquiétudes qui viennent ordinairement nous assaillir. On peut goûter, on peut sentir ; mais on ne saurait exprimer cette douce tranquillité, dont on est redevable à une boisson ainsi préparée.

Soustrait pour quelque temps au tumulte des affaires, je me trouve enfin seul dans ma tente, en état d'y jouir de moi-même en liberté. D'une main je prends un fo-cheou que j'approche ou que j'éloigne à mon gré ; de l'autre, je tiens la tasse au-dessus de laquelle se forment encore quelques légères vapeurs agréablement

59 Voltaire, *Lettres chinoises, indiennes et tartares à M. Paw, par un bénédictin,* Paris, 1776, Lettre VIII, p. 85.

nuancées ; je goûte, par intervalles, quelques traits de la liqueur qu'elle contient ; je jette de temps en temps des regards sur le mei-hoa, je donne un léger essor à mon esprit, & mes pensées se tournent sans effort vers les sages de l'antiquité. Je me représente le fameux Ou-tsuen ne se nourrissant que du fruit que porte le pin, il jouissait en paix de lui-même dans le sein de cette austère frugalité ! Je lui porte envie & je voudrais l'imiter. Je mets quelques pignons dans ma bouche, je les trouve délicieux. Tantôt je crois voir le vertueux Lin-fou 林逋 façonner de ses propres mains les branches du mei-hoa-chou. C'est ainsi, dis-je en moi-même, qu'il donnait quelque relâche à son esprit, déjà fatigué par de profondes méditations sur les objets les plus intéressants. Je regarde alors mon arbrisseau, & il me semble qu'avec Lin-fou j'en arrange les branches pour leur donner une nouvelle forme. Je passe de chez Lin-fou chez Tchao-tcheou 趙州 ou chez Yu-tchouan 玉川. Je vois le premier entouré d'un grand nombre de petit vases dans lesquels sont toutes les espèces de thé, en prendre, tantôt de l'une & tantôt de l'autre, & varier ainsi sans cesse sa boisson. Je vois le second boire avec une profonde indifférence le thé le plus exquis, & le distinguer à peine de la plus vile boisson. Leur goût n'est pas le mien, comment voudrais-je les imiter ?

Mais j'entends qu'on bat déjà les veilles, la nuit augmente sa fraîcheur, déjà les rayons de la lune pénètrent à travers les fentes de ma tente, & frappent de leur éclat le petit nombre de meubles qui la décorent. Je me trouve sans inquiétude & sans fatigue, mon estomac est dégagé, & je puis sans crainte me livrer au repos. C'est ainsi que, suivant ma petite capacité, j'ai fait ces vers au petit printemps de la dixième lune de l'année Ping-yn, de mon règne Kien-long.[60]

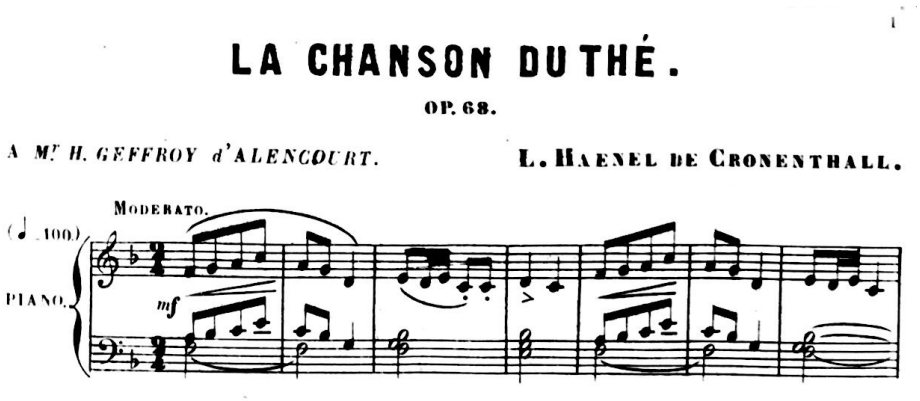



Figure 3 : « La chanson du thé » BnF

60 Qianlong, traduit par Joseph-Marie Amiot, publié à la suite de l'*Éloge de la ville de Moukden,* Paris, N. M. Tilliard, 1770, p. 329. <https://archive.org/stream/bub_gb_dRVBN20Amx8C#page/n387/mode/2up/search/chanson+sur+le+th%C3%A9> (consulté le 15.08.2021).

Martin Gimm, *Kaiser Qianlong (1711-1799) als Poet*, Stuttgart 1992 (Sinologica Coloniensia 15), p. 67-68, n° 43.

L'Hymne des Ancêtres

« 1° Un morceau qui se jouait, dès le douzième siècle avant notre ère, aux sacrifices offerts par les empereurs de la dynastie des Tcheou » sans doute l'hymne débutant par les paroles *Si huang xian zu* 思皇先祖. *Chuxian yuezhang* 初獻樂章 (Strophes pour débuter), dans Zhu Zaiyu 朱載堉, *Lüxue xinshuo* 律學新說, 1584, juan 2, rééd. Pékin, Renmin yinyue, 1986, p. 143–164.

> Repris par
> Joseph Marie Amiot, *Mémoire de la Musique des Chinois tant anciens que modernes,* Pékin, ms., 1776 ; Paris, Bibliothèque nationale de France (Collection Bréquigny 13), p. 184.
> Publié
> Joseph Marie Amiot, *Mémoires sur la Musique des Chinois tant Anciens que Modernes*, Paris, Nyon l'Ainé, 1779.
> Repris par
> La Fage 1844 n° 1
> Paul Perny, M.A., « *Hymne en l'honneur des ancêtres* », « Appendice n° XIV. Musique des Chinois », *Dictionnaire français-latin-chinois de la langue mandarine parlée,* Paris, Firmin Didot, 1872, p. 152.

Le chamuleau de Niou-Vu

Op. 69, *Le chalumeau de Niou-Va* [Nüwa 女媧]. Pastorale, composée par Ta-Jiun [Tairong 太容], musicien de l'Empereur Hoang-Ti [Huangdi 黃帝], en l'honneur de la Princesse Niou-Va, transcrite du chinois et arrangée pour piano 2 fr. 50 c. À Madame la Comtesse Luppé. Paris : E. Girard, [1867].

« Niu-va, créature surnaturelle, aurait inventé le *cheng* [*sheng*] [Amiot, *Ab. chron. de l'hist. de l'emp. chinois,* p. 219. — Sur le *cheng,* V. chap. VIII, 11.] et le chalumeau ou *kouen-tsée* [*guanzi* 管子] [HOEI-NAN-TSEE [Huainan zi 淮南子], cité par De Prémare, p. CXIV.] ; au moyen de ces instruments elle aurait produit le concert parfait, l'harmonie universelle de la nature, c'est-à-dire celle qui existe entre le soleil, la lune et les étoiles. Elle aurait aussi inventé le *kin* [*qin* 琴 ; sic, il s'agit en fait

du *se* 瑟] à cinq cordes dont elle jouait sur les collines et sur les eaux. »[61] « On attribue à Niu-va plusieurs instruments à vent & à anche. »

Les deux premiers, nommés *Seng* [*sheng* 笙 orgue à bouche] *& Hoang* [*huang* 黃 anche libre], lui servaient pour communiquer avec les huit vents ; par le moyen des *kouen* [*guan* 筦[62]] ou flûtes doubles, elle réunit tous les sons en un seul, & accorda le soleil, la lune & les étoiles ; c'est ce qui s'appelle un concert parfait, une harmonie pleine : sa guitare [*se* 瑟, plutôt une cithare] était à cinq cordes ; elle en jouait sur les collines & sur les eaux ; le son en était fort tendre ; elle augmenta le nombre des cordes jusqu'à cinquante, afin de s'unir au ciel, & pour inviter l'esprit à descendre ; mais le son en était si touchant qu'on ne pouvait le soutenir ; c'est pourquoi elle les réduisit à vingt-cinq, pour en diminuer la force ; et alors il n'y eut plus rien dans l'univers de si caché ni de si délicat, qui ne fût dans l'ordre.[63]

Plutôt que dans le *Huainan zi*, on trouve le texte traduit par Prémare dans un ouvrage des Song [XII[e] siècle] mélangeant histoire et mythologie :

乃命臣隨作制笙簧以通殊風以才民用。命娥陵氏制都良之筦以一天下之音命聖氏制頒筦以合日月星辰以易兆之晨作充樂。用五絃之瑟于澤丘動陰聲極其數而為五十絃以交天侑神聽之悲不能克乃破為二十五絃以仰其情具二均聲樂成而天下幽微亡不得其理
Luo Mi 羅泌, *Lu shi* 路史, *juan* 11, « Nühuangshi Paowa » 女皇氏炮媧 (L'impératrice Paowa).[64]

En ce qui concerne le musicien de Huangdi l'empereur Jaune, « Ta-Jiun » désigne Tairong 太容, que La Fage p. 44 écrit « Ta-joun » :

C'est aussi au règne de Hoang-ti, que se rapportent les premiers renseignements que l'on possède sur les danses chinoises. Ta-joun composa la musique qui devait

61 La Fage, 1844, p. 33 (les notes sont dans La Fage).

62 Le *guan* 筦 est différent du *guanzi* 管子, le hautbois cylindrique venu d'Occident et bien plus récent.

63 Prémare, *Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le* Chou-king, publié par Joseph de Guignes, *Le* Chou-king, *un des livres sacrés des Chinois,* Paris, Tillard, 1770, p. CVI.

64 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=676577> (consulté le 15.08.2021).

s'y assortir ; elle imitait les nuages qui vont, viennent, s'éloignent, se rapprochent, etc. Selon toute apparence, Ta-joun était, à la fois, auteur de la danse et de la musique.

De plus, La Fage (ibid.) renvoie à Amiot, qui, lui écrit « Ta-joung ».

Joung-yuen [Rong jiang 榮將] fondit douze cloches, dont le son exprimait les cinq tons de la Musique, sous la dénomination de douze *lu.* […]. L'an 2621, *Ta-joung* composa la Musique *hian-tché* [*xianchi* 咸池] qui devait servir comme d'ouverture aux cérémonies. Cette Musique a éinsi été nommée, dit le *Ouai-ki,* parce que le jour *y-mao* [*yimao* 乙卯] de la Lune du milieu du Printemps, le Soleil se trouve dans la constellation *Koui* [*kui* 奎].[65]

Amiot s'inspire du *Lü shi Chunqiu* 呂氏春秋

Huángdì yòu mìng líng lún yǔ róng jiāng zhù shí'èr zhōng, yǐ hé wǔyīn, yǐ shīyīngsháo, yǐ zhòngchūn zhī yuè, yǐ mǎo zhī rì, rì zài kuí, shǐ zòu zhī, mìng zhī yuē xián chí.
黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音，以施英韶，以仲春之月，乙卯之日，日在奎，始奏之，命之曰咸池。」

La danse des plumes

Op. 71 *La danse des plumes*. Ballet pour inviter les esprits des quatre parties du monde à assister à la fête des Lanternes de Yang-Cheu, transcrit du chinois et arrangés pour le piano (1869). À Madame la Baronne de Criegern, née Haenel de Cronenthall. Paris : [s. n.], [1867].

La fête des Lanternes *dengjie* 燈節 ou plutôt « lanternes fleuries » *huadeng* 花燈 clôture les festivités du Nouvel An. Celle de Yang-Cheu [Yangzhou 揚州] dans le Jiangnan 江南 était et reste

65 Joseph-Marie Amiot, « De l'histoire universelle », *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les moeurs, les usages, &c. des Chinois*, Paris, Nyon l'aîné, 1788, p. 237, année -2621. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1144663/f259.image.langFR> (consulté le 15.08.2021).

particulièrement réputée. Une légende raconte qu'un empereur s'y rendit de Pékin, transporté magiquement par un taoïste.

La musique n'occupe pas une moindre place dans les cérémonies civiles et dans les réjouissances publiques. A la fameuse fête des lanternes, qui se célèbre le quinzième jour de la première lune, ce n'est partout que divertissements et spectacles publics ; dans toute l'étendue de l'empire, on allume de toute part tant de lanternes et de feux, que l'on croirait le pays victime d'un incendie universel. Des feux d'artifices offrant des figures fort variées, telles que tours, arbres avec leurs feuilles et leurs fruits, navires, animaux, etc., brillent de tous côtés, et se reproduisent en d'innombrables couleurs.

Pendant cette fête, qui correspond au renouvellement de l'année, toutes les rues sont couvertes de théâtres illuminés avec une magnificence sans pareille, ainsi que les maisons des particuliers : c'est à qui aura les plus grandes et les plus belles lanternes ; elles sont faites de papier peint, et il en est qui ont jusqu'à dix mètres de hauteur, et coûtent environ vingt mille francs ; telles sont celles de l'empereur. Dans l'intérieur de ces lanternes, on représente des comédies ; on voit les rois, les princes, les mandarins, se mouvoir avec un grand appareil ; des combats de fantassins, de cavaliers, d'animaux ; des danses, des festins, des concerts, et tous ces objets sont imités avec une extrême habileté. L'effet de ces lanternes de papier blanc, bleu et rouge, forme, avec celle de l'éclairage ordinaire, une illumination mobile et colorée qui plaît infiniment aux Chinois, et dont l'aspect doit vraiment avoir quelque chose de magique. On donne à cette fête beaucoup d'origines différentes, tantôt fabuleuses, tantôt historiques ; j'en ai dit un mot ailleurs, et il est inutile de s'étendre sur ce sujet ; cependant, il est bon de rapporter une légende assez curieuse dans laquelle la musique figure honorablement. La fête des lanternes existait déjà depuis longtemps et se célébrait avec une magnificence toute particulière dans la ville de Yang-cheu, province de Kiang-nan.[66]

Cependant, la danse des plumes évoque plutôt les danses des cérémonies confucéennes :

66 La Fage, p. 291-293, qui cite le père Margaillans, c'est-à-dire Magalhens, cité dans Bonnet Bourdelot.

Jacques Bonnet, Pierre Bonnet, Pierre Bourdelot, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, Amsterdam, 1725, t. I, p. 124.

Gabriel de Magalhaens, *Nouvelle Relation de la Chine,* Paris : Claude Barbin 1688, p. 134-136.
<https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001101010788> (consulté le 15. 08.2021).

(…) les danseurs portaient des plumes blanches fixées au bout d'une baguette.… Parmi ces danses, celle du dard, celle des plumes, et surtout celle de la queue de bœuf, avaient, à ce qu'il paraît, une importance particulière.[67]

Toutes les danses tant grandes que petites, sont comprises sous les noms généraux de *Danses ouen [wen* 文] et de *Danses ou [wu* 武] ; c'est-à-dire *scientifiques* [civiles] et *guerrières ;* et on les réduit au nombre de six, dont trois sont *scientifiques* et les trois autres *guerrières.* Les trois premières sont *[renwu* 人舞], la *danse de l'homme,* […] *[huangwu* 凰舞] la danse *du Phénix* […] ; *yu-ou [yuwu* 羽舞], *la danse des plumes* autrement dite la *grande hia* [DaXia 大夏], parce qu'elle fut inventée sous la dynastie des *Hia* [Xia 夏] en mémoire du grand *Yu* [Yu 大宇] qui avait travaillé au succès de l'écoulement des eaux qui couvraient encore la surface de la terre.[68]

L'Oiseau céleste

L'Oiseau céleste (Foang-hoang [69] [Fenghuang 鳳凰]), ode, en l'honneur des bons princes, composée par Li-Ko-Ki [Li Keji 李可及], musicien célèbre, et chef des gardes de l'empereur Y-tsoung [Tang Yizong 唐懿宗] (860 ans avant Jésus-Christ [sic pour 859 après JC]). L'oiseau céleste (qu'on se le dise), apparaît à la naissance des bons princes.

L'histoire de Li Keji, le musicien promu au rang de général, se trouve dans le *Jiu Tangshu* 舊唐書 (Vieux Livre des Tang), juan 177. *Liezhuan* 列傳 127 « Cao Que » 曹确.

67 J. Adrien de La Fage, *Histoire générale de la musique et de la danse,* Tome premier, Paris, Comptoir des Imprimeurs-unis, 1844, p. 342. Johann C Hüttner, *Voyage en Chine et en Tartarie,* à la suite du *Voyage* de George Thomas Staunton, traduit par Jean-Henri Castéra, Paris : F. Buisson 1804, t. V, p. 144.

68 Joseph-Marie Amiot, *Mémoire sur les danses religieuses des anciens Chinois,* Pékin, 1788, ed. Brigitte Van Wymeersch, *in* Yves Lenoir& Nicolas Standaert, dir., *Les Danses rituelles chinoises d'après Joseph-Marie Amiot*, Namur / Bruxelles : Presses Universitaires de Namur / Éditions Lessius 2005, p. 190-192.

69 « foang-hoang » est la transcription que l'on trouve par exemple dans La Fage, « Musique des Chinois », *Histoire générale de la musique,* p. 34.

Un de ses musiciens, nommé Li-ko-ki, avoit un talent admirable pour composer des airs de son goût. Un jour qu'il sortoit de la comédie, charmé d'un air nouveau, sans faire attention à la profession de Li-ko-ki, il le fit capitaine de ses gardes, malgré les représentations de Tsao-kio [Cao Que 曹确], qui lui dit que le grand Taï-tsong [Taizong 太宗] avoit fixé à sept cents le nombre des mandarins de sa cour, & que la volonté était qu'on ne donnât ces emplois qu'à des sages; que c'était se déshonorer que de les accorder à des gens dont la profession avait quelque chose d'infâme.[70]

Histoire reprise dans :
La Fage, 1844, p. 313 (qui cite Mailla),
puis (sans référence) par :
N.-H. Cellier-Dufayel, « Les comédiens flêtris jusqu'à la troisième génération par la loi et l'opinion publique », *Le Causeur universel,* 1 avril 1855, p. 1-3.
Comettant p. 522 fait de nouveau allusion à Li-ko-ki et au *foang-hoang*.

70 *Histoire générale de la Chine, ou Annales de cet empire*, traduites du *Tong-kien-kang-mou [Tongjian gangmu* 通鑑鋼目, 1172] par Joseph Anne de Moyriac de Mailla, tome Sixième, Paris, chez Ph-D Pierres et chez Clousier, 1778, Dyn XIII, p. 517.

La Tasse d'or

Figure 4 : « La Tasse d'Or »

Op. 73 *La Tasse d'or*, chanson à boire de l'Empereur Ouan-Ti [Wendi 魏文帝 des Wei], transcrite du chinois et arrangée pour piano. 2 fr. 50 c Paris : Ancienne Maison Meissonnier autrefois rue Dauphine, 18 ; E. Gérard et Cie Editeurs, 12 Boul[d] des Capucines au coin de la rue Scribe (M.on du Gd. Hôtel) et au jardin chinois de l'Exposition universelle. Dédié à Mr. le Chevalier Eugène Haenel de Cronenthall, Capitaine de Vaisseau dans la Marine Royale de Hollande.

Que m'importe que les diamants surpassent en éclat le cristal et le verre. Ce qui me flatte, moi, c'est que dans la boue même ils ne perdent rien de leur prix. De même le vin est aussi bon dans une tasse de terre que dans une coupe d'yu. Le vin porte la joie dans l'âme et l'épanouit. Plus je bois et plus je ris des vains soucis qui tourmentent les humains. L'empereur, pour être sur un trône, ne trouve pas le vin meilleur que moi. Et si l'innocence a quitté son cœur, il a beau en boire de plus

exquis, cent rasades ne lui ôteront pas un remords. Les riches boivent pour charmer leurs ennuis, et moi pour étancher ma soif. Buvons, amis, buvons à tasse pleine ; la joie de nos fêtes n'a jamais coûté un soupir à aucune vertu. À nos côtés s'asseyent l'amitié et la sagesse. La tasse à la main, écoutons leurs leçons. C'est à table que Chun reçut si souvent leurs couronnes. Buvons comme ce fils des siècles, comme lui nous serons couronnés.[71]

Les chansons de table ne sont pas moins anciennes en Chine ; celles qui sont restées servent même à constater un fait assez intéressant pour l'histoire privée des Chinois, c'est que depuis les Han jusqu'aux Yuen, c'est-à-dire depuis 202 jusqu'en 1206, ils ont eu connaissance du vin de raisin, qu'ils ont depuis délaissé, ce qui semble vraiment inexplicable. L'empereur Ouan-ti, de la dynastie Ouei [Wei Wendi 魏文帝], avait lui-même célébré le jus de la treille [. 3 : Notice sur les raisins secs de Ha-mi, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. V, p. 481]...[72] avec un enthousiasme et une élégance qui l'eût fait chez nous comparer aux plus célèbres poètes-buveurs de l'antiquité et des temps modernes.[73]

La joueuse de flûte de Sou-tchou-fou

La Joueuse de flûte de Sou-tchou-fou [Suzhou fu 蘇州府, dans la province du Jiangsu], couplets et refrain. (Refrain — Le paradis est dans les cieux, et Sou-tchou-fou est sur la terre). Sou-tchou-fou est une ville délicieuse d'où sont originaires la plupart des poètes, musiciens et artistes de la Chine.

Les voyageurs ont appelé Sou-Chou-Fou le *Paradis de la Chine*. et un dicton, commun parmi les habitants de cette ville, est: « que le ciel est au-dessus d'eux, mais que sur la terre ils ont Sou-Chou-Fou. ».[74]

71 Pierre-Martial Cibot, *Traduction de quelques poésies*, t. XIII des *Mémoires concernant les Chinois,* 1788, p. 532, cité par La Fage, p. 326-327.

72 Pierre-Martial Cibot, *Traduction de quelques poésies*, p. 532, soit Le père Cibot, *Traduction de quelques poésies chinoises*, dans le t. XIII des *Mémoires concernant les Chinois*, p. 527, note à la suite de la neuvième pièce.

73 La Fage, p. 326-327.

74 George Leonard Staunton, *Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie, fait dans les* années 1792, 1793 et 1794 par Lord Macartney, trad. Jean Castéra, Volume 4, Paris, Buisson, 1804, p. 142.

C'est de Sou-chou-fou, de cette ville dont les Chinois expriment la délicieuse situation en disant que le paradis est dans les cieux et Sou-chou-fou sur la terre, que sortent les artistes en tout genre ; cette cité est l'école des poètes, des comédiens, et surtout des danseurs et prestidigitateurs des deux sexes.[75]

Listes des airs chinois

op.	*Titre*	Amiot	La Fage	Fétis	Mendel	Comet-tant	Reyer	Perny
	Les Trois Joies de la vie	*Kuaihuo san* 快活三 3.6	air 40		1	1		4
63	*La Descente de l'hirondelle*	*Yan'er luo* 雁兒落 1.7 – 1.13	air 7, 13	1		2	2	2
64	*La Grande Tournante*	*Dajuan* 大卷 titre seul dans Arnaud	344	2		3		
68	*La Chanson du thé*	Sanqing cha 三清茶	327	3	2	4		
	L'Hymne des Ancêtres	*Chuxian yuezhang* 初獻樂章 Amiot, *Mémoire*, p. 184	air 1			6	1	1
69	*Le Chalumeau de Niou-Va*	Nüwa 女媧 anecdote dans Prémare ; Amiot 1788, p. 237	33, 44	4	3	5		
71	*La Danse des plumes*	*dengjie* 燈節 anecdote dans Magalhaens ; *yuwu* 羽舞 Amiot *danses* 1788	291–293 et 342	5	4	7		

75 La Fage, p. 351.

	L'Oiseau céleste	Fenghuang 鳳凰 anecdote sur Li Keji 李可及 dans Mailla 1778	313			8, p. 522		
73	*La Tasse d'or*	Wendi 魏文帝 anecdote dans Cibot 1788	326	7	5	9		
	La Joueuse de flûte de Sou-tchou-fou	Suzhou fu 蘇州府 anecdote dans Staunton	351		6	10	3	

Tableau 1 : Sources et citations des airs chinois de Haenel de Cronenthall

Le tableau des sources et des références[76] montre que les titres des dix airs chinois (dont six ont été publiés) de l'Exposition universelle de 1867 proviennent tous de La Fage, 1844, ainsi que les anecdotes ; trois de ces airs seulement (*Les Trois Joies de la vie*, *La Descente de l'hirondelle, L'Hymne des Ancêtres*) proviennent clairement de sources musicales chinoises à travers Amiot puis La Fage.

Pour une évaluation

Maintenant que les sources en sont données et sont aisément accessibles à travers La Fage, une étude plus poussée du travail musical de L. Haenel de Cronenthall dans ces airs chinois est possible et demeure nécessaire. Elle réclame des compétences spécifiques en harmonisation, quant aux formes en usage dans la musique pour piano sous le Second Empire. L'historien de la musique chinoise et des relations internationales peut juste témoigner de l'appréciation de l'époque :

76 On indique le numéro d'opus, son titre, la référence dans Amiot et la page dans La Fage, puis l'ordre chez les auteurs de Fétis à Perny.

Sur l'initiative de M. le marquis Hervey de Saint-Denis, sinologue distingué, un concert de musique chinoise a été donné à l'Exposition universelle. Un orchestre de dix-huit musiciens a fait entendre le *Chant des fiançailles*, le *Retour de l'Hirondelle* et une *Farandole sacrée.* Ces morceaux, dit le programme, remontent à l'âge d'or des Chinois ; et nous ajouterons qu'ils ont été soigneusement transcrits dans notre système de notation, et revêtus d'une harmonie qui, bien que simple et même rétrospective,[77] est conforme, nous devons le dire aussi, aux lois qui régissent les tonalités usuelles. Ce qu'on y remarque surtout, ce sont de petites phrases très courtes, exclusivement établies d'après la réunion des deux tétracordes anciens, et les instruments à percussion, tels que tambour et tam-tam, relient entre elles d'une façon un peu naïve, à peu près de même qu'un jeu d'enfant s'achève ou se recommence sur le signal d'un battement de mains. Ces phrases ont été trouvées par nos amateurs empreints d'une mélodie douce, mais en même temps monotone, par suite d'un rythme toujours invariable.

Les concerts chinois présentent cependant un intérêt réel ; initient nos oreilles européennes à cette musique étrange, qui, au rebours de la nôtre, commence *fortissimo* pour finir le plus doucement possible, et que les Chinois associent et ont associée de tous temps aux actes de vie publique et privée.[78]

Nous avons entendu, dans la dernière séance de musique de chambre de M. Armand Gouffé, une sonate inédite d'un jeune compositeur, L. Hænel de Cronenthall, dont la réputation a reçu un grand lustre depuis l'Exposition universelle, où ses traductions de la musique chinoise ont été si remarquées.

Maestosa, tel est le titre de cette œuvre, dont le vénérable roi de Saxe a accepté la dédicace, se présente avec toutes les qualités de style dignes d'être recommandées aux amateurs. Du reste, la presse française et étrangère, depuis une année, nous entretient fréquemment de notre jeune confrère, et les journaux allemands, en signalant à l'attention publique ses œuvres, dont ils ont vanté la savante facture et le développement, n'ont pas craint d'avancer que l'auteur marchait dignement sur les traces de nos grands maîtres. On peut sans crainte s'associer à ce jugement. L'œuvre de M. L. Hænel de Cronenthall comprend déjà, nous a-t-on dit, quatre-vingt morceaux (dont vingt sonates), parmi lesquels plusieurs sont dès aujourd'hui publiés, tels que : *Bonheur pastoral, Partie de Chasse* et le nocturne *Regrets et*

77 Rétrospective : « qui regarde vers le passé ». Voir « Suédoise ou javanaise, moderne ou rétrospective, il y a de l'harmonie pour tous les goûts », Gorgias, « Bulletin de la semaine », *Art et critique : revue littéraire, dramatique, musicale et artistique,* 8 juin 1889, p. 98.

78 S d'A. [le vicomte Prosper Sain d'Arod, maître de chapelle de Saint-Sulpice], « Faits divers », *Vert-vert,* 7 juillet 1867, p. 4. Repris par Pierre Larousse, dir., « Chine », *Grand Dictionnaire universel du XXe siècle,* Paris, 1869, vol. 4, p. 135.

Souvenirs. Ce dernier, traduit par A. Gouffé, pour piano et contrebasse ou violoncelle, *ad libitum,* a été dit supérieurement dans la même séance par M. et M^lle^ Gouffé.[79]

… mercredi dernier, chez M. et M^me^ A. Gouffé, par les artistes émérites que, plus d'une fois, nous avons eu l'occasion de complimenter. Cette séance s'est on ne peut mieux terminée avec la sonate de piano intitulée : *« Satisfaction, »* confiée, par M^me^ L. Haenel de Cronenthall, au talent si distingué de M^me^ Labruyère-Bouchardy. C'est une œuvre traitée de main de maître, et qui s'est trouvée supérieurement interprétée, du commencement à la fin.[80]

Le musicien que je suis dois enfin attester du plaisir à voir une pièce intégrée dans un programme (XVIII-21 au festival Berlioz) où elle côtoyait Louis Abadie, *La Rose de Nankin,* 1858, Jacques-Louis Battmann, *Chinoiserie* (polka et valse), Crispiniano Bosisio, *Les mille et une nuits*, quadrille chinois, 1844, P. Champion, *Polka chinoise*, arrangée sur des airs nationaux, 1868, Louis-Gabriel Choulet, *Les jongleurs chinois*, quadrille, 1859, et Jacques Offenbach, *Ba-ta-clan,* chinoiserie musicale, 1856.

L. Haenel de Cronenthall anticipe aussi le travail de chinoiseries musicales effectué lors des Expositions universelles de 1889 et 1900 par le compositeur Louis Benedictus (1850–1921) pour Judith Gauthier (1845–1917).[81] On consultera pour cela :

– LIAO Hui-Chen 廖慧貞, *Louis Laloy (1874–1944), ses activités & son influence sur les compositeurs français inspirés par la civilisation chinoise entre 1900 [et] 1940*, doctorat de Musicologie sous la direction de Jean-Jacques Velly, Université Paris-Sorbonne, 15 décembre 2012.

– Jean-Jacques Velly et Liao Hui-Chen, dir., *Extrême-Orient et Occident : Musique et culture,* Paris, L'Harmattan, 2016.

– François Picard, « A Brief note on Benedictus' scores of exotic music », 2014, dans « L'exotisme dans la musique savante européenne • Musiques bizarres à l'exposi-

79 J.-L. Heugel, dir., « Soirées et concerts », *Le Ménestrel,* 18 avril 1868, p. 7.

80 J.-L. Heugel, dir., « Soirées et concerts », *Le Ménestrel,* 31 janvier 1869, p. 8.

81 Judith Gautier ; transcrit par Benedictus, *Les musiques bizarres à l'Exposition de 1900,* Paris, Librairie Ollendorff, 1900.

tion universelle », et également « L'exotisme dans la musique savante européenne • Bal chinois », Séminaire d'études ethnomusicologiques de la Sorbonne, mise en ligne[82] 15-16 décembre 2018.

Abstract

L. Haenel of Cronenthall, lady composer (Naumburg an der Saale 18 June 1836 – Paris 9 March 1896)

Louise Haenel de Cronenthall was a woman born in Saxony on June 18, 1836, who moved to Paris at the age of 14. At the age of 26 she married François marquis d'Héricourt de Valincourt, who died at the age of 60. She led a worldly life with a mansion in Paris, rue du Cherche-Midi and seasons on the Normandy coast. L. Haenel de Cronenthall was a composer trained at the Paris Conservatory who led an active career; her works were regularly performed at the Comédie des Champs-Élysées and in the salons, and numerous scores of music were published by leading Parisian publishers: Flaxland, E. Gerard, Genevée. The composer was particularly noticed by the press, chroniclers and biographers for her music for the Chinese pavilion of the World Fair of 1867, works adapted from tunes coming from China by Amiot and published by La Fage, or inspired by what was known about Chinese music.

82 <http://seem.paris-sorbonne.fr/L-exotisme-dans-la-musique-savante-197> (consulté le 15.08.2021).

Innigkeit „In dunkler Nacht“. Zum Wort-Ton-Verhältnis in einem Lied aus Agathe Backer-Grøndahls op. 60

IMKE MECHTHILD REDECKER

In diesem Beitrag wird mit Blick auf zwei Parallelvertonungen untersucht, wie sich Wort und Ton in Agathe Backer-Grøndahls Lied „In dunkler Nacht“ op. 60 aus dem Jahr 1869 zueinander verhalten. Die leitende Frage ist, auf welche Weise die Syntax eines Gedichts mit fünfzeiligen Strophen musikalisch umgesetzt wurde.

Die norwegische Komponistin, Pianistin und Pädagogin Agathe Backer-Grøndahl (1847–1907) ging nach frühem Unterricht in Klavier bei Otto Winter-Hjelm und Halfdan Kjerulf sowie in Komposition und Musiktheorie bei Ludvig Mathias Lindeman[1] in Kristiania (Oslo)[2] als Siebzehnjährige 1865 nach Berlin, um dort für vier Jahre Klavier bei dem hoch angesehenen Instrumentalpädagogen Theodor Kullak sowie Komposition und Musiktheorie bei Richard Wüerst, einem Schüler Mendelssohns, zu studieren.[3] 1871 setzte sie ihre Studien bei Hans von Bülow in Florenz und ab 1873 bei Franz Liszt in Weimar

1 Ludvig Mathias Lindemann (1812–1887) war ein norwegischer Organist, Lehrer und Volksmusiksammler, der im Laufe seines Lebens mehr als 3000 Melodien sammelte. Zu einem Standardwerk wurde seine Sammlung *Ældre og nyere Fjeldmelodier* (1853–1867), aus dem unter anderen Edvard Grieg schöpfte. Vgl. Harald Herresthal, Art. „Lindeman, Ludvig Mathias“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15021> (Abruf am 12. Mai 2021).

2 Siehe dazu: Camilla Hambro, Art. „Grøndahl, Agathe Ursula“, Abschnitt „Biographie“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/394507> (Abruf am 31. Mai 2021).

3 Vgl. z. B. Lena Haselmann, *Agathe Backer-Grøndahl – von Norwegen nach Berlin: professionelle Musikausbildung im 19. Jahrhundert*, Münster: Waxmann 2018, S. 146.

fort.[4] Ihr Œuvre umfasst rund 180 Lieder, 120 Klavierwerke und zwei Kompositionen für Orchester. Unter den Liedersammlungen gibt es nur zwei, denen deutsche Texte zugrunde liegen, ihre Opera 14[5] (1881) und 60[6] (1903). In der später publizierten Sammlung sind die ersten drei Lieder mit Jahreszahlen versehen. Nummer 1 und 2 stammen aus dem Jahr 1869, das dritte Lied entstand 1884, also deutlich später. Vermutlich hat Backer-Grøndahl mit der Angabe der Entstehungszeit – jedenfalls bei den Nummern 1 und 2 – darauf hinweisen wollen, dass es sich um Kompositionen handelt, die sie in „der Jugend", vor ihrer Studienzeit bei von Bülow und Liszt, geschrieben hatte, wohl noch aus einer Mendelssohn-Nachfolge heraus.

Folgenden Fragestellungen soll im Detail nachgegangen werden: Was war Backer-Grøndahls Textvorlage? Wie setzt die Komponistin die ungewöhnliche Struktur eines Gedichts mit fünfzeiligen Strophen musikalisch um? Welche musikalisch-syntaktischen Besonderheiten ergeben sich? Reagiert Backer-Grøndahls Vertonung auf semantische Eigenheiten des Gedichts? Welche Eigenschaften ihrer Vertonung lassen sich nicht mehr direkt auf das Gedicht beziehen? Die Noten des Liedes sind auf IMSLP zugänglich.

4 Siehe den englischen Wikipedia-Artikel zu Backer-Grøndahl: <https://en.wikipedia.org/wiki/Agathe_Backer_Grøndahl> (Abruf am 23. April 2020).

5 Agathe Backer-Grøndahl, *6 Deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte Accompagnement componirt von Agathe Backer Gröndahl* op. 14 (nach Gedichten von Heinrich Heine, Karl Stieler, Emanuel Geibel, Paul Heyse und Max Jähns), Oslo: Carl Warmuth 1881.

6 Agathe Backer-Grøndahl, *6 Deutsche Liebeslieder aus der Jugend für Mezzo Sopran oder Baryton mit Akkompagnement von Piano komponiert von Agathe Backer Gröndahl* op. 60 (nach Gedichten von Marie von Collignon, Agnes R., Johann Wolfgang von Goethe, Oskar von Redwitz und Carmen Sylva, ein Pseudonym von Elisabeth zu Wied, rumänischer Königin und zeitweise Schülerin Clara Schumanns), Oslo: Carl Warmuth 1903.

„In dunkler Nacht“, ein Gedicht von Maria von Collignon[7], wurde von Backer-Grøndahl als erstes, wie erwähnt auf 1864 datiertes Lied der Liedersammlung *6 Deutsche Liebeslieder aus der Jugend* op. 60 vertont. Weitere Vertonungen des Gedichts von Franz Wilhelm Abt (1819–1885)[8] und Gustav Luther[9] lassen sich nachweisen; von Franz Freiherr von Romaszkan (1851–1930)[10] gibt es wohl eine weitere

7 Wann und wo das Gedicht das erste Mal gedruckt wurde, ist unbekannt. Zugänglich ist es aber mit dem Hinweis auf die Vertonung durch Gustav Luther in der Sammlung *Die Lieder aller Völker und Zeiten aus 75 fremden Sprachen, in metrischen deutschen Uebersetzungen und sorgfältiger Auswahl*, zusammengestellt und hrsg. von Hans Grabow, Hamburg: G. Kramer 1882², S. 275. Dort in der Abteilung II., „Familienbuch“, erste Unterabteilung „Sehnsucht der Liebe“. Die erste Ausgabe der Gedichtsammlung erschien wohl 1880, siehe <https://gateway-bayern.de/BV025178277>. Allerdings ist eine weitere Ausgabe von 1881 nachgewiesen, siehe <https://gateway-bayern.de/BV017694216> (Abrufe am 2. Mai 2021).

Informationen zu den Lebensdaten oder zur Nationalität von Maria von Collignon ließen sich nicht finden. Es bleibt daher auch unklar, ob das Original bereits in deutscher Sprache geschrieben war oder ob es ein französisches Original gibt, eine Vermutung, die auf dieser Seite formuliert wird: <https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=3944> (Abruf am 1. Mai 2021).

8 Franz Abt, Nr. 4 von *Vier Lieder am Pianoforte zu singen* op. 144, Hamburg: Böhme [1856]. Digitalisat erreichbar über <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11150053-5> (Abruf am 12. Mai 2021).

9 Gustav Luther, *In dunkler Nacht* op. 4, Nr. 5, Berlin: Bote & Bock [ca. 1855]. Digitalisat erreichbar über <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11153434-6> (Abruf am 12. Mai 2021).

Davon existieren auch eine Ausgabe mit ins Englische von Geo W. Birdseye übersetztem Text, New York: Schirmer 1892, sowie Transkriptionen für Klavier von Gustav Trehde, Berlin und Posen [1870], und Gustav Lange (*Fantasie*), Berlin [1871]. Die Lebensdaten Gustav Luthers ließen sich nicht ermitteln, ebenso wenig die Verlage, in welchen die Sekundärfassungen erschienen.

10 Franz von Romaszkan, Nr. 1 von *Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte* op. 2, Wien: Bösendorfer o. J. [1871]; Angabe nach <https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=3944> (Abruf am 1. Mai 2021). Diese Ausgabe ließ sich bibliographisch nicht nachweisen. Der

Vertonung, die der Verfasserin aber nicht zugänglich war. Zunächst sei das Gedicht wiedergegeben, hier nach der Edition von 1882.

„In dunkler Nacht“ von Maria von Collignon

In dunkler Nacht, wenn’s Aug’ noch wacht,
Wenn noch der Schlaf dein Lager flieht
Und grüßend leis’ vorüberzieht:
Dann möcht’ ich wohl so ganz allein
Dein einziger Gedanke sein!

In dunkler Nacht, wenn’s Herz noch wacht,
Wenn schon der Schlaf dein Auge schloß
Und Ruh’ und Frieden niedergoß;
Dann möcht’ ich wohl so ganz allein
Dein einzig liebes Traumbild sein!

In dunkler Nacht, wenn’s Licht noch wacht,
Wenn sich das Herz zu Gott erhebt
Und über Licht und Himmel schwebt:
Dann möchte ich mit Gott allein
Dein brünstiges Gebet wohl sein![11]

Das Gedicht besteht aus drei fünfzeiligen Strophen mit durchgängig vier Betonungen pro Zeile. Das Versmaß ist jambisch, alle Endungen sind männlich.[12] Die zweiten und dritten sowie die vierten und fünften Zeilen sind paarig gereimt. Die erste Zeile jeder Strophe beginnt mit den Worten „In dunkler Nacht, wenn’s“ und endet mit den Worten „noch wacht“. Nur das je fünfte Wort der Zeilen wird ausgetauscht: „Aug’“ mit „Herz“ und schließlich „Licht“. Weitere Korrespondenzen finden sich zwischen den letzten Zeilenpaaren der Stro-

Komponist wird auch mit den Vornamen Franz Nicolaus bzw. Franciszek Mikołaj verzeichnet. Als Todesjahr taucht auch 1926 auf.

11 Collignon, „In dunkler Nacht“, S. 275.

12 Zum Terminus vgl. <https://en.wikipedia.org/wiki/Masculine_and_feminine_endings> (Abruf am 24. April 2021).

phen. So beginnt jede vierte Zeile mit „Dann möcht’ ich wohl“ bzw. „Dann möchte ich“ und endet mit „allein“. Die letzten Zeilen beginnen immer mit „Dein“ und enden mit „sein“ – ein Binnenreim, der hier sehr schließend wirkt. Allein die zweiten und dritten Zeilen der Strophen unterscheiden sich deutlich voneinander, doch gibt es auch hier Korrespondenzen. Jede zweite Zeile beginnt mit dem Wort „Dann“, jede dritte mit dem Wort „Und“, sodass die ersten Worte der Zeilen strophenübergreifend niemals wechseln. Es sind immer „In“, „Wenn“ „Und“, „Dann“ und „Dein“. Die zahlreichen Wiederaufnahmen verleihen dem Gedicht einen repetitiven Charakter, der Assoziationen an das Rosenkranzbeten weckt. Allerdings wird die von der poetischen Struktur erzeugte Beständigkeit semantisch konterkariert. Die Unruhe des Wachens in der Nacht wird durch den Binnenreim „Nacht“ und „wacht“ betont.

Trotz der Repetitionen schildert das Gebet einen Zeitverlauf: das Einschlafen einer von dem lyrischen Ich geliebten Person. In der ersten Strophe wacht das Auge, in der zweiten noch das Herz und in der dritten nicht mehr ein Mensch, sondern nur ein Licht – eine Bildfolge, die vom physischen Wachsein des/der Geliebten über das Wachbleiben der Gefühle hin zum Wachen jenseits der Person führt. Die zweiten und dritten Zeilen vertiefen die Bilder dieser Entwicklung: vom schlaflosen Lager zum geschlossenen Auge bis hin zum Herzen, das sich zu Gott erhebt. Die zweifache Erwähnung von Gott assoziiert auch mit dem Wort „Licht“ etwas Göttliches. Auf einer Ebene gibt es die Bewegung vom Menschlichen zum Außer- und sogar Übermenschlichen, auf einer anderen Wiederholung und Beständigkeit als Wunsch eines Menschen an einen anderen Menschen.

Der von Backer-Grøndahl vertonte Text unterscheidet sich an drei Stellen[13] subtil von der Version, die in der von Hans Grabow zu-

13 Auf diese Abweichungen des vertonten Textes von der bei Grabow gedruckten Version wurde bereits hingewiesen auf der Seite Lieder.Net:

sammengestellten Sammlung *Die Lieder aller Völker und Zeiten aus 75 fremden Sprachen* gedruckt wurde. Zwei dieser Unterschiede lassen sich jedoch auch bei den Vertonungen von Franz Abt und Gustav Luther finden: In der dritten Strophe endet die erste Zeile statt mit „noch wacht“ mit „erwacht“ und in der vierten steht „möcht’ ich wohl“ statt „möchte ich“. Daher ist zu vermuten, dass den beiden Komponisten dieselbe Druckausgabe des Gedichts zur Verfügung stand wie Backer-Grøndahl. Möglicherweise hat Hans Grabow die Stellen erst für seine Sammlung verändert. Die Unterschiede wirken sich inhaltlich aus: Es leuchtet kein Nachtlicht bloß weiter, und die Betonung wird von „wohl“ auf „ich“ verlegt. Die mittlere Zeile der zweiten Strophe endet nur bei Backer-Grøndahl statt mit „niedergoß“ mit „wieder goß“. Der Grund für diese mutmaßlich von ihr selbst vorgenommene Änderung der Textvorlage erschließt sich nicht leicht, womöglich beruht sie schlicht auf einem Schreibfehler – aus einem *n* wurde ein *w* – oder auch auf einem anderen, hier rückübertragenen Sprachgebrauch im Norwegischen. Vielleicht sollte nicht nur strukturell, sondern explizit mit dem Wort „wieder“ das Moment von Wiederholung auftauchen. Indes war die Änderung des Textes – wie auch die beiden anderen Unterschiede – für eine strophische Vertonung nicht erforderlich, da sie das Versmaß unberührt lässt.

Wie auch Luther und Abt vertont Backer-Grøndahl den Text als Strophenlied (siehe die synoptische Darstellung der Melodien in Abb. 1).

<https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=3944> (Abruf am 17. April 2021).

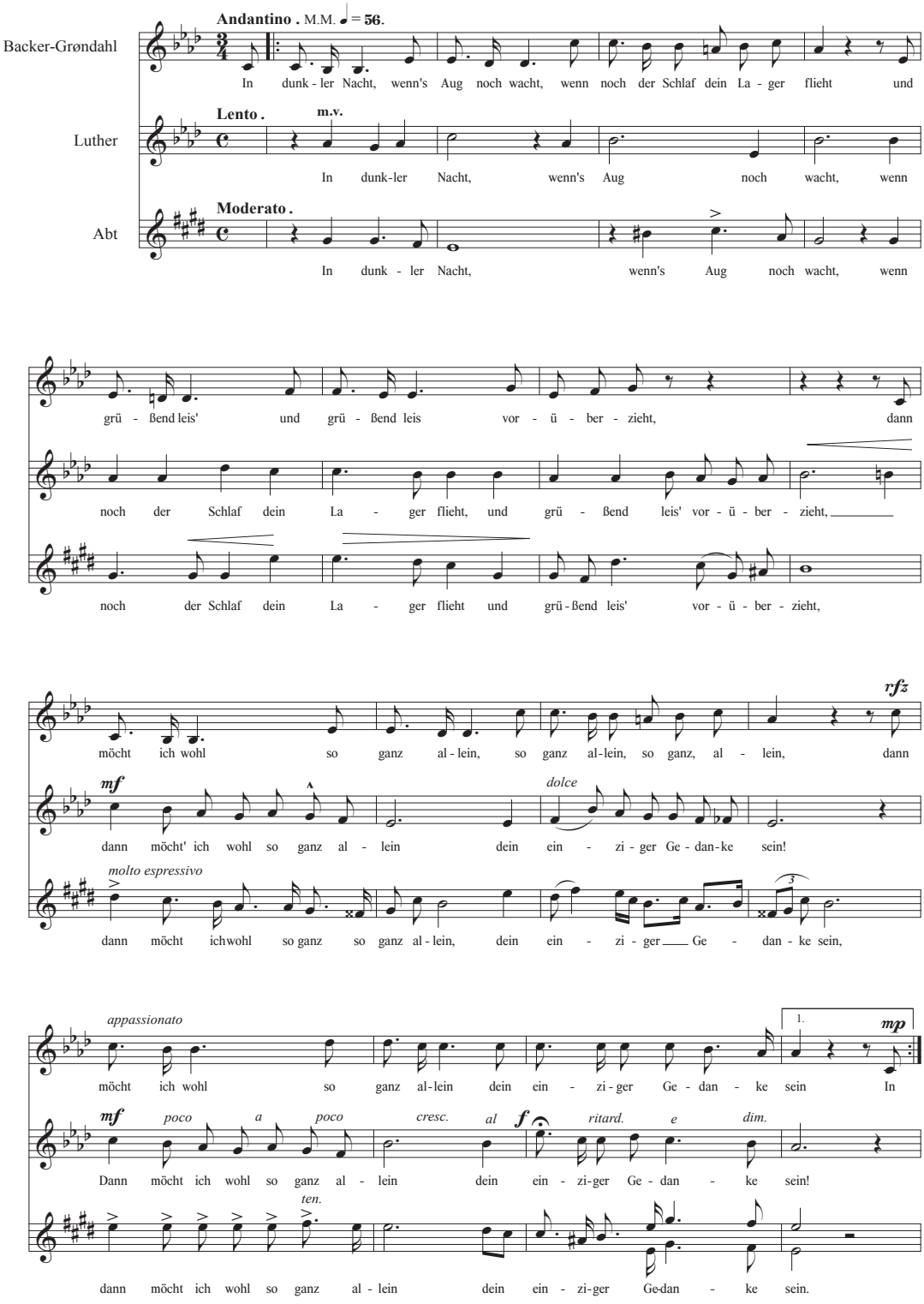



Abb. 1: Synoptische Darstellung von musikalischer Syntax und Text in drei Vertonungen des Gedichts „In dunkler Nacht“. Oberes System: Agathe Backer-Grøndahl, T. 2–16, mittleres System: Gustav Luther, T. 7–22, unteres System: Franz Wilhelm Abt, T. 1–16

Trotz der ungewöhnlichen Zeilenzahl setzt Backer-Grøndahl eine Gedichtstrophe musikalisch in zwei satzartige achttaktige Perioden um, denen ein Vortakt vorausgeht und – bei Überlappung mit dem Schlusstakt des Gesangs – sechs Takte Klaviernachspiel folgen. Die ersten drei Gedichtzeilen erklingen in der ersten Periode, die letzten zwei in der zweiten. Es gibt eine Textwiederholung in der dritten Zeile und drei – mit unterschiedlich vielen Worten – in der vierten. Durch diesen Eingriff fügt die Komponistin die ungewöhnliche asymmetrische Struktur des Gedichtes in eine gängige ausbalancierte musikalische Form. Bei den innerhalb der ersten Periode vertonten ersten drei Zeilen fallen regulär zwei Betonungen pro Takt auf die ersten zwei Takte. Im dritten Takt kommt es mit drei Betonungen zu einer Raffung mit geschwinderer Deklamation, die durch eine einzelne Betonung im vierten Takt ausgeglichen wird.

In den folgenden drei Takten finden sich wieder regulär zwei Betonungen pro Takt. Backer-Grøndahl wiederholt die Worte „und grüßend leis“ einmal und gewinnt dadurch einen Takt hinzu. Der Gesang endet im siebten Takt der Periode, während das Klavier die Melodie übernimmt und sie im achten Takt zu einem ersten Schluss führt. Anhand von Backer-Grøndahls Realisierung wird die strukturelle Herausforderung erkennbar, die von einem fünfzeiligen Gedicht ausgeht: Drei Zeilen lassen sich nicht so leicht wie eine vierzeilige Strophe als achttaktiges musikalisches Gebilde gestalten. Würde in den Text nicht eingegriffen, fehlten für zwei Takte die Worte. Für die Textierung des einen Taktes sorgt die Wortwiederholung, einen weiteren, die musikalische Syntax komplettierenden Takt ergänzt das Klavier. Für die zweite satzartige Periode stehen so nur noch zwei Textzeilen zur Verfügung. Hier wiederholt Backer-Grøndahl die vierte Gedichtzeile mehrmals, um auf eine ausreichende Anzahl von zu singenden Silben zu kommen. In den ersten zwei Takten erscheint die Zeile zunächst vollständig: „dann möcht ich wohl so ganz allein“.

In den folgenden zwei Takten werden nur Ausschnitte aus der zweiten Hälfte der Zeile wiederholt: „so ganz, so ganz allein“. Die ers-

ten zwei Takte des Nachsatzes bringen keine neue Textzeile, sondern die vierte wird ein weiteres Mal wiederholt.

Erst die letzten zwei Takte der Periode bringen die letzte Zeile. Im vorletzten Takt ermöglicht abermals eine geraffte Deklamation mit drei Betonungen im Takt, auf der Eins im letzten Takt zu enden. Hervorgehoben sei, dass die Komponistin die letzten zwei Gedichtzeilen nicht auf Vorder- und Nachsatz getrennt verteilt, sondern Worte der vorletzten Zeile in den Nachsatz hineinzieht. Dies hat zur Folge, dass sich die lyrische Struktur des Gedichts verflüssigt. Dennoch überführt Backer-Grøndahls Melodik liedhafte Lyrik nicht in einen ungebunden prosahaft fließenden Verlauf der Worte, wie er in den Jahrzehnten um 1900 oft angestrebt wurde.[14]

Die kompositorische Herausforderung, eine fünfzeilige Strophe in eine vertraute musikalische Syntax zu fassen, lösen Gustav Luther und Franz Abt auf erstaunlich ähnliche Weise wie Backer-Grøndahl. Beide entscheiden sich für eine strophische Anlage mit zwei Perioden, und wie sie vertonen sie die ersten drei Zeilen in der ersten und die letzten zwei Zeilen in der zweiten Periode. Während Backer-Grøndahl für ihre Vertonung einen Dreivierteltakt wählt, entscheiden sich Abt und Luther für einen Viervierteltakt. Beide Komponisten nehmen die erste Zeile mit nur einer Textbetonung pro Takt für den Vordersatz. Die ersten zwei Takte des Nachsatzes haben zwei Textbetonungen, der dritte Takt drei und der letzte nur eine. Das Ende der zweiten und dritten Zeile mit ihrem Endreim fällt in der musikalischen Umsetzung durch die unterschiedliche Verteilung der Textbetonung im Nachsatz nicht auf die gleiche Taktzeit – die lyrische Syntax wird musikalisch nicht übernommen. Im Unterschied zu Backer-Grøndahl wiederholen Luther und Abt nicht nur die vierte,

14 Vgl. Reinhold Brinkmann, Kapitel „Ein Säkulum des Liedes“, Abschnitte „Sprechen und Singen“ und „Deklamation“, in: *Musikalische Lyrik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 8,2), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2004, S. 45–55.

sondern auch die fünfte Gedichtzeile. Der Nachsatz der zweiten Periode bringt bei ihnen also eine Wiederholung des Textes des Vordersatzes. Luther lässt die Zeilenenden immer auf die Takteins fallen, Abt wiederholt die Worte „so ganz“ im Vordersatz, wodurch bei ansonsten regelmäßiger Deklamation das erste Zeilenende auf eine Zwei fällt. Abt und Luther bleiben in ihren Vertonungen viel näher an der Syntax des Gedichtes als Backer-Grøndahl, der es vielleicht gerade deshalb gelingt, Innigkeit als Gestus überzeugender auszugestalten.[15] Dies geschieht gerade durch den Eingriff in die Textvorlage und durch die Wiederholungen. Diese sind schon ein Charakteristikum des Gedichts selber, hier über die Wiederholungselemente der Strophen untereinander, und es ist, als überführte die Komponistin diese Eigenschaft nun auch ins Innere der einzelnen Strophen. Die zusätzlichen Wiederholungen haben die Wirkung, dass der Text an Intimität gewinnt, weil die schematische Beziehung von Gedichtstruktur und musikalischer Syntax sich in der Wahrnehmung verflüchtigt. Dieses geschieht insbesondere in der vierten Zeile über die Wiederholungen: „dann möcht’ ich wohl so ganz allein, so ganz, so ganz allein, dann möcht’ ich wohl so ganz allein“. Sie bestärken die Assoziation des litaneiartig repetierten innigen Wunsches.

Die strophische Anlage von Backer-Grøndahls Lied hat eine Konsequenz: Das Fortschreiten der Bildfolge von der ersten über die zweite hin zur dritten Strophe muss musikalisch unberücksichtigt bleiben. Dadurch wird eine Ebene des Gedichtes kompositorisch nicht erfasst. Der Gesang setzt auftaktig ein, indem er die Terz der Tonika vom Klavier abnimmt; fast durchgängig wird er vom Klavier

15 Das Konzept „Innigkeit“ lässt sich von dem Konzept der für Liedkompositionen des späteren 19. Jahrhunderts bedeutsamen Innerlichkeit nicht scharf abgrenzen. Während aber bei Innigkeit Elemente von Religiosität und von – auch körperlicher – Intimität eine Rolle spielen, ist Innerlichkeit eher auf den einzelnen Menschen bezogen, der mit seinem Gefühl, seiner Stimmung und seinen Gedanken allein bleibt. Siehe dazu auch *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900*, hrsg. von Stefan Gasch, Wien: Hollitzer 2018.

verdoppelt. Ausnahmen finden sich nur in der zweiten Periode bei den letzten beiden Takten des Vorder- und dem vorletzten Takt des Nachsatzes. Der musikalisch-dramaturgische Effekt leuchtet unmittelbar ein, auf inhaltlicher Ebene ergibt sich zudem eine Bewegung hin zum Außer-, vielleicht sogar zum Übermenschlichen. Zusätzlich zur Melodie spielt das Klavier in der rechten Hand Terzparallelen, in der ersten Periode unterhalb der Melodie, in der zweiten darüber. Nur in den letzten und vorletzten Takten des Vordersatzes der ersten Periode erklingen Sexten. Die parallele Setzweise verleiht dem Lied eine gewisse Schlichtheit und schafft eine Verbindung zum Chorliedsatz jener Zeit. Der mit einem Registerwechsel der Melodie verbundene Übergang von Terzen zu Sexten öffnet den zunächst eher kleinen Tonraum. Dieser umfasst in der Gesangsstimme die Oktave von *c‘* bis *c“*. Es gibt insgesamt nur zwei Abweichungen davon: Gleich zu Beginn des Liedes unterschreitet der Gesang die Oktave und singt ein *b*. Dem Tonumfang eines Volksliedes entsprechend schlicht, will der Gesang nicht imponieren, sondern Intimität suggerieren. In dem vom Gesang *appassionato* und im Klavier *con passione* vorzutragenden Nachsatz der zweiten Periode überschreitet der Gesang aber die Oktave und singt ein *des*‘.

Im Folgenden werden harmonische Eigenschaften des Liedes umrissen, um sie auf die mit dem Gedicht strukturell und semantisch hervorgerufene Stimmung zu beziehen. In As-Dur gesetzt, erinnert der Beginn des Liedes mit seiner kompositorischen Realisierung von Innigkeit an das im Jahr 1864 und somit fünf Jahre früher komponierte Chorlied „In stiller Nacht“ WoO 34 von Johannes Brahms. Backer-Grøndahls Lied beginnt und endet mit einem für Chorlieder charakteristischen Satztypus: einem Orgelpunkt, hier auf der Tonika, am Anfang noch zusätzlich mit Bordunquinte. Auch der Vordersatz der zweiten Periode ist von einem tonikalen Orgelpunkt geprägt.

Die erste Periode endet modulierend in der Dominanttonart. Hier erreicht das Lied den höchsten Ton im ganzen Stück, das *g“* in der Klavierstimme von Takt 9. Dieser wird gewissermaßen negativ

zelebriert, über eine Zurücknahme, denn er ist mit der Anweisung *p dolce* versehen. Eine deutliche Subdominante erscheint nur ein einziges Mal, im vorletzten Takt der zweiten Periode (Takt 16). Sie erklingt mit Septimen- und Nonenvorhalten, die erst mit dem Harmoniewechsel aufgelöst werden und so ihr einmaliges Auftreten emphatisch verstärken (siehe Abb. 2).

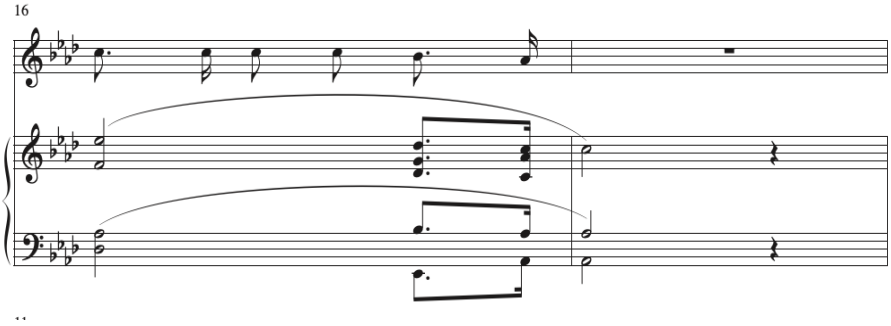



Abb. 2: Agathe Backer-Grøndahl, „In dunkler Nacht", T. 16–17

Zu dem Text „einziger" in der ersten Gedichtstrophe führt diese Subdominante emphatisch den Schluss herbei, während ihr die Dominante eher flüchtig mit der Dauer eines punktierten Achtels folgt und der Tonika im letzten Takt die Schwere genommen wird, denn sie wird mit einem kompletten Akkord als Sechzehntel vor der Eins des letzten Periodentaktes antizipiert, sodass Takt- und Harmoniewechsel auseinanderfallen.

Vorhalte lassen sich in fast jedem Takt der Komposition finden. Das punktierte Achtel mit den Tönen *c'*/*es'* auf der Eins von Takt 2 kann als Vorhalt zu Tönen eines verminderten Dominantseptakkords wahrgenommen werden, obwohl rein klanglich keine Dissonanz vorliegt. Grund hierfür ist, dass rückwirkend der Orgelpunkt deutlich als solcher aufgefasst wird und der punktierte Rhythmus die Hörerwartung von Vorhalten verstärkt. Hinzu kommt, dass man nach der Tonika im gesamten ersten Takt beim Taktwechsel mit einem Wechsel der Harmonie rechnet, sodass die Tonikatöne dadurch im zweiten Takt nicht mehr konsonant, sondern als Auffassungsdissonanzen[16]

16 Zum Terminus vgl. den entsprechenden Wikipedia-Artikel:

wirken. Unter dieser Voraussetzung begänne die Periode nicht mit der Tonika, sondern mit dominantischen Bezug. Gegen die Annahme einer Auffassungsdissonanz würde aber sprechen, dass eine dominantisch beginnende Periode ungewöhnlich ist. Allerdings liegt ein tonikaler Orgelpunkt dem gesamten Vordersatz zugrunde, und so beginnt die Periode ohnehin nicht mit einem puren dominantischen Klang.

Der Auftakt zum dritten Takt bringt einen c-Moll-Klang, der sich im nächsten Takt wieder vorhaltsartig, diesmal in einen Dreiklang der siebten Stufe – erneut einen dominantischen Klang – auflöst. Das *g* im c-Moll-Akkord erklingt jedoch schon eher und könnte auch als liegender Ton betrachtet werden, die Töne *c‘* und *es‘* sind dann tonikaeigen. Da *g* aber zusammen mit *c‘* und *es‘* erneut angeschlagen wird, ist der c-Moll-Klang als solcher deutlich erkennbar und weckt so die Assoziation vom Tonikagegenklang.

Auf dem zweiten Viertel von Takt 4 des Liedes erklingt – immer noch über dem Tonika-Orgelpunkt – ein b-Moll-Dreiklang, der auf dem nächsten Achtel in einen F-Dur-Akkord übergeht (siehe Abb. 3). Dieser wirkt zwar als Zwischendominante, löst sich jedoch nicht der Erwartung gemäß zur Tonikaparallele auf, sondern schreitet zu Bestandteilen des Dominantseptakkords weiter. Die Sexte *c‘–a‘* im vierten Takt kann damit als teilchromatisiertes Wechselnotenpaar verstanden werden. Das letzte Achtel von Takt 4 bildet eine Antizipation zur Tonika in Takt 5. Backer-Grøndahls Setzweise des Orgelpunkts entspricht dem der Zeit: Die Komponistin beginnt und beendet ihn mit akkordeigenen Tönen in den Oberstimmen.

<https://de.m.wikipedia.org/wiki/Auffassungsdissonanz> (Abruf am 1. Mai 2021).

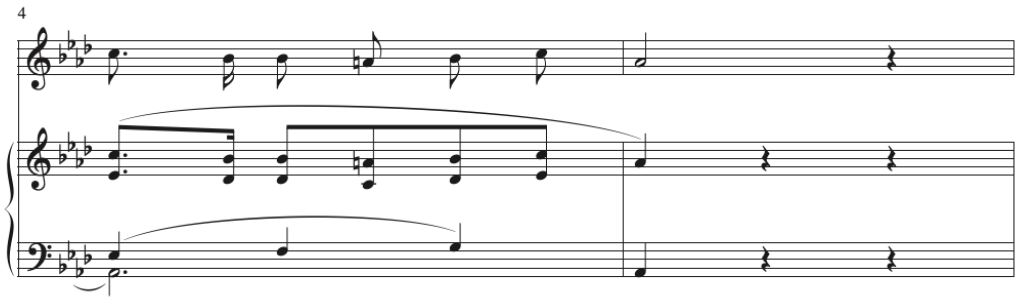


Abb. 3. Agathe Backer-Grøndahl, „In dunkler Nacht“, T. 4–5

Der Nachsatz der ersten Periode moduliert und endet mit Es-Dur in der Tonart der Dominante. Moduliert wird mit einer Sequenz parallel schrittweise steigender Dreiklänge (G-Dur, As-Dur/a-vermindert, B-Dur; Takt 6–8). Die Terzen der Oberstimmen sind dabei ab dem Auftakt zu Takt 6 zweimal vor der Schlagzeit akkordeigen, bevor sie nach ihrem vorhaltsartigen Erscheinen auf betonter Zeit einen Sekundschritt abwärts gleiten zu einem Akkord in Grundstellung. Bei Einbeziehung aller Details fügt sich die Harmonie jedoch in eine sequenzielle Mechanik ein, denn beginnend mit Takt 6 des Liedes sind abwechselnd Quartsextakkorde, gefolgt von Dreiklängen in Grundstellung zu hören: c-Moll, G-Dur, d-vermindert, As-Dur/a-vermindert, Es- und B-Dur, eine an ihrem Ende beschleunigte Quintstiegsequenz aus abwechselnd Dreiklängen mit Quinte und Grundton im Bass. Es lohnt sich, die letzten zwei Takte der Periode (Takt 8 und 9) etwas genauer zu betrachten. Bevor die Töne des Es-Dur-Dreiklangs auf dem ersten Viertel von Takt 8 zum B-Dur-Dreiklang fortschreiten, schweift die parallele Terz in den Oberstimmen des Klaviersatzes auf betonter Zeit zur Terz *c‘–es‘* ab und geht dann schrittweise ins dominantische B-Dur. Die Terz *c‘–es‘* wirkt harmonisch sehr selbständig, und sie bewahrt noch während des fast vollzogenen Modulationsvorgangs Elemente der Ausgangstonart. Mit der Beschleunigung des sequenziellen Ablaufs am Ende von Takt 9 wird die neue Tonika gewissermaßen zu früh erreicht. Metrisch ins Lot gebracht wird sie dann mit einem extravaganten Akkord: Grøndahl

restituiert das reguläre Ende der ersten Periode in deren achtem Takt, indem sie einen verminderten Septakkord auf dessen erste Schlagzeit setzt. Dieser wirkt als Vorhalt, der selber noch mit einem Vorhalt ausgestattet ist, dem aus der Terz der neuen Tonika gewonnenen *g“*.

Die zweite Periode setzt ohne Rückmodulation in der Ausgangstonart ein, wobei das nun wieder dominantische Es-Dur, mit dem die Periode beginnt, zwischen den Tonarten vermittelt. Das doppeldominantische *d* im Bass des Klaviersatzes von Takt 10 wird von der Dominantseptime *des‘* in der Oberstimme der Klavierbegleitung querständig umrahmt. Zwar beginnt die zweite Periode ähnlich wie die erste, nur diesmal mit einem eindeutig dominantischen Klang.

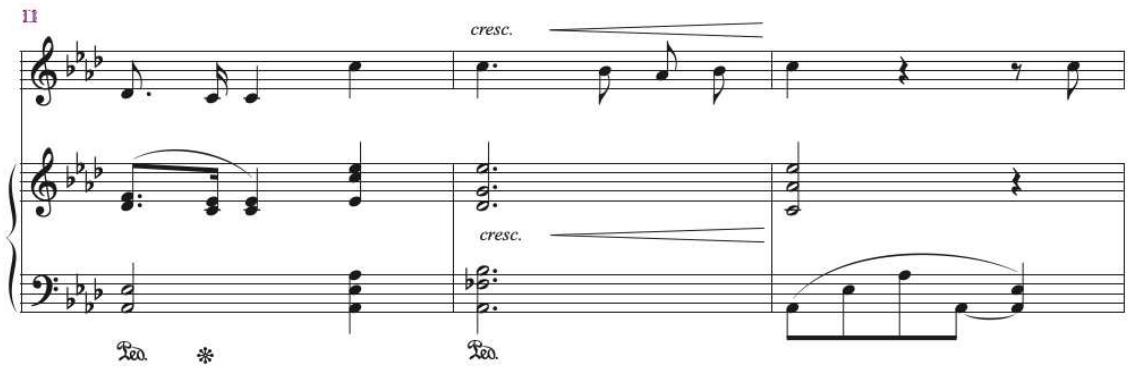


Abb. 4: Agathe Backer-Grøndahl, „In dunkler Nacht“, T. 11–13
(Die Gesangstimme wird hier ohne Text wiedergegeben)

Im dritten Takt des Vordersatzes erklingt über einem vom vorausgehenden bis zum folgenden Takt reichenden Tonika-Orgelpunkt (T. 11–13, siehe Abb. 4) ein Dominantseptakkord, dessen tiefalterierte None – ein *fes* – unter seinem Grundton *es“* in der Oberstimme des Klaviers liegt, wobei sich dieser auch als hochgelegte Bordunquinte auffassen ließe. Das Crescendo im Gesang hin zur Reimsilbe „[al-] lein“ soll in der Klavierbegleitung gefühlt mitvollzogen werden, es ist nicht mit pianistischer Aktivität auskomponiert.

Die ersten zwei Takte des Nachsatzes sind eine getreue Wiederholung des Vordersatzes, mit dem Unterschied, dass der Gesang und die rechte Hand der Klavierbegleitung für die Realisierung des leiden-

schaftlichen Ausdrucks eine Oktave nach oben transponiert wurden. Im zweiten Takt erscheint die Quinte *As–es* in der linken Hand der Klavierbegleitung als Anklang zum Orgelpunkt, der an entsprechender Stelle des Vordersatzes zu hören war. Schon auf dem dritten Viertel des Taktes bereiten aber der Terzbass und der Septimendurchgang die Harmonie im vorletzten Periodentakt vor.

Die Enden von Vorder- und Nachsatz der zweiten Periode unterscheiden sich nicht durch den Akkord – beide Male ist die Tonika As-Dur zu hören –, aber durch die Lage. Im Gesang endet der Vordersatz in der Terz-, der Nachsatz in der Oktavlage, im Klavier indes beide Male einigermaßen offen: zuerst in Quint-, dann in Terzlage. Der Vordersatz der ersten Periode geht sowohl im Gesang als auch in der Klavierbegleitung tonikal in Oktavlage auf schwerer Zeit zu Ende, allerdings ist die Schlusswirkung auch hier nicht sehr stark, da sich aufgrund des Orgelpunkts kein kadenzierender Bassschritt ergibt. Der Nachsatz endet ebenfalls in Oktavlage, jedoch wird der Schluss durch Vorhalte bis auf Schlag zwei, eine leichte Zählzeit, gedehnt. Verbunden ist das Erreichen des Schlussakkords zwar mit einem deutlich kadenzierenden Quartsprung im Bass (T. 8), dieser wird aber vorgezogen und somit metrisch abgeschwächt, wodurch die Harmoniefortschreitung Doppeldominante–Dominante–Tonika hier dennoch nur wenig schließend wirkt.

Die zahlreichen Wiederholungen und Sequenzen innerhalb der zwei Perioden überführen die litaneiartigen Repetitionen des Textes in musikalische Syntax. Beide Perioden sind intern satzartig gebaut und gliedern sich metrisch in 1+1+2 1+1+2. Während im Vordersatz der ersten Periode das Motiv des ersten Taktes im zweiten nach dem Modell des Parallelismus um eine Terz nach oben versetzt wird, erscheint es im Nachsatz über drei Quintstiegpaare jeweils eine Sekunde höher.

Das Lied wird mit einem sechstaktigem Klaviernachspiel abgeschlossen, welchem wiederum ein tonikaler Orgelpunkt zugrunde liegt. Am Ende des ersten Nachspieltaktes (Takt 18) erscheint ein ver-

minderter Dominantseptakkord, der im Moment des Erklingens zwischendominantisch zur Subdominante wirkt, aber so notiert ist, als sollte er sich in den nicht auftretendem Gegenklang der Dominante auflösen. Stattdessen wird er mit dreifacher leittöniger Aufwärtsbewegung in einen Akkord mit einfach dominantischer Funktion weitergeführt. Der Schlussakkord ist in Terzlage im *pp* und in sehr tiefer Lage gesetzt – das Lied „In dunkler Nacht“ kommt so zur Ruhe.

Die harmonische Anlage des Liedes ist zyklisch. Es beginnt im Vortakt mit einem Orgelpunkt auf der Tonika. In der Mitte moduliert das Lied zur Dominante, und das Klaviernachspiel bringt den Tonika-Orgelpunkt zurück. Die Orgelpunkte des Liedes können als musikalische Umsetzung der Beständigkeit aufgefasst werden, von der im Gedicht die Rede ist und die das Gedicht auch bereits auf sprachlicher Ebene ausformt.

Wie die Harmonik von Backer-Grøndahls Lied sich zu harmonischen Gepflogenheiten der Zeit seiner Entstehung situiert, zeigt ein kursorischer Vergleich mit Luthers und Abts Vertonungen desselben Gedichts. Als Doppeldominante verwendet Luther den Italian und den French Sixth, und bei beiden Komponisten lassen sich an formal entscheidenden Stellen, nämlich direkt vor Phrasenenden, hochalterierte Quinten dominantischer Akkorde und chromatische Durchgänge finden, ein harmonisches Vokabular, das Gefühl offen ausstellt, es tritt damit in Kontrast zur kleinen Form von Liedern und ist daher kitschgeeignet. Backer-Grøndahl meidet solche Mittel durchweg.

Die außergewöhnliche Syntax eines fünfzeiligen Gedichts führt in keiner der drei Vertonungen zu einer ihr direkt entsprechenden musikalischen Form. In allen drei Liedern wird in die Textstruktur aber so eingegriffen, dass sie mit der musikalischen Syntax ihrer Zeit kompatibel wird. Über die Verflüssigung der Gedichtstruktur, durch schwache Schlüsse und dezente harmonische Mittel gelingt es Agathe Backer-Grøndahl indes, das Konzept von Innigkeit musikalisch umzusetzen.

Abstract

Ardor "In Dark Night". The relationship between text and music in a song from Agathe Backer-Grøndahl's song collection op. 60

Agathe Backer-Grøndahl (1847–1907), a Norwegian pianist and composer, who studied piano, composition and music theory in Berlin in the 1870s, set numerous Norwegian poems to music. Besides these, two of her song collections are based entirely on German poems *6 Deutsche Lieder* op. 14 and *6 Deutsche Liebeslieder* op. 60. One of the poems, "In dunkler Nacht" by Maria von Collignon, seems to have been a popular textual basis for songs of the time having been set to music also by other composers. A peculiar characteristic of this poem is the setting of the stanzas as quintains. This essay discusses Backer-Grøndahl's approach of arranging a quintain into a symmetric musical form as well as the solutions by the two composers Gustav Luther and Franz Wilhelm Abt solutions who sought to overcome the same challenge.

Les femmes de la Butte : chansonnières et pianistes à Montmartre

IMYRA SANTANA

Les pianistes sont parmi les musicien-ne-s les plus en vue de la musique instrumentale : les grand-e-s interprètes, en solo ou en *duel* avec un orchestre. On prête moins souvent attention aux pianistes de l'ombre, ceux et celles qui accompagnent les artistes qui chantent, dansent ou jouent la pantomime. Les jeunes pianistes formés au Conservatoire étaient en nombre bien supérieur à l'espace réservé aux grands solistes. Seuls les plus talentueux et les plus chanceux pouvaient songer à un tel avenir et, pour les femmes, la situation était encore plus difficile. Au XIX^{e} siècle, la classe de piano est l'une des rares à admettre les femmes au Conservatoire national. On en sait fort peu sur les destinées professionnelles des jeunes pianistes issues de la prestigieuse école, ni si elles comptaient sur leur talent ou leurs compétences de musicienne avec une perspective professionnelle ou d'agrément. Il y a des chances pour que la majorité de ces jeunes femmes, après avoir trouvé le bon prétendant et malgré l'envie de devenir musicienne, aient rangé leur diplôme au fond d'un tiroir sans donner suite à une carrière.

Certaines ont pu devenir des maîtresses de piano, car la demande d'enseignement pour les jeunes filles ne manquait pas. Une pratique minimale du piano était requise dans l'éducation des jeunes de bonne famille et, pour les filles, une femme professeure avait la préférence. Cette activité était considérée comme une profession et une source de revenus tout à fait honorables pour une femme, même étant mariée s'il y en avait besoin. Toutefois, entre les activités d'enseignement et, à l'autre extrême, celles de concertiste, n'y avait-il pas d'autres possibilités professionnelles pour les femmes pianistes ?

Le sujet des femmes qui ont exercé la musique en dehors du cadre institutionnalisé des salles de concert doit encore être étudié.

Nous prenons comme exemple les quelques musiciennes diplômées qui ont travaillé comme pianistes accompagnatrices au conservatoire où elles avaient étudié. Par exemple, une certaine Augustine Renaud qui, après presque dix ans de formation, devint en 1805 pianiste-répétitrice au conservatoire de Paris dans la classe d'Hyacinthe Jadin.[1] Mademoiselle Jeanne Victoire Répond fut admise répétitrice en 1806. Par la suite elle fut nommée accompagnatrice d'une classe de chant.[2] Ou Thérèse Genret qui, « bonne élève [est] appelée à devenir elle-même répétitrice de solfège ».[3] Ce ne sont pas les seuls cas. Tout au long du XIX[e] siècle, on dénombre plusieurs femmes qui ont exercé la fonction d'accompagnatrices ou de répétitrices au Conservatoire. Ce petit échantillon dévoile en filigrane d'autres possibilités, pour les jeunes diplômées, de poursuivre une profession musicale. Nous pouvons supposer que si ces pianistes disparaissent des salles de concert, ce n'était pas forcément parce qu'elles avaient arrêté toute activité liée à la musique, mais qu'elles avaient exercé leur art dans d'autres contextes.

Si nous donnons toujours des exemples liés à l'enseignement de la musique « savante » – domaine fortement investi par le genre féminin – les espaces de musiques *populaires* pouvaient aussi accueillir des musiciennes professionnelles. Des recherches sur le thème des femmes dans le répertoire des chansons de cafés-concerts ont dévoilé des noms de chansonnières et de pianistes y travaillant.

La place artistique des cafés-concerts et des cabarets, leur organisation et leur répertoire sont largement étudiés notamment du

1 Frédéric de la Grandville, *Dictionnaire biographique des élèves et aspirants du Conservatoire de musique de Paris (1795-1815)*, p. 508. https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/65535d96 [consulté le 20 septembre 2020].

2 Ibid., p. 510.

3 Ibid., p. 319.

point de vue de l'histoire sociale.[4] Cependant, les artistes qui sont passés par ces lieux de musique et de verbe sont peu étudiés. Si l'intérêt récent des musicologues pour les musiques populaires fait évoluer la situation, c'est probablement aussi le caractère éphémère de cette production musicale qui a lui-même contribué à les écarter des études musicologiques pendant tellement longtemps. Les artistes hommes qui participaient aux spectacles des cabarets et des cafés-concerts sont rarement cités, quant aux femmes, ne leur est assignée que la place de chanteuses. Dans l'imaginaire populaire, la chanteuse de cabaret est une fille d'origine modeste qui passe de l'atelier ou de la boutique à la petite scène d'un café, non en raison d'une quelconque formation musicale, mais parce qu'elle a une belle voix et un physique agréable ou comique. Yvette Guilbert ou son aïeule Thérésa incarnent la chanteuse type de la Belle-Époque et elles sont vues comme le modèle des femmes dans ces institutions. Toutefois les recherches montrent que d'autres profils professionnels leur sont possibles.

Les cabarets et les cafés-concerts

Le café-concert est un phénomène de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Les cabarets, héritiers de quelques pratiques artistiques du café-concert, sont plus tardifs et connaissent leur essor dans les années 1890. L'époque de popularisation des cafés-concerts est établie entre 1848 et 1914. Cette institution est l'héritière de ce qu'on appelait les cafés-chantants, qui existaient déjà dans les années 1770 mais qui sont devenus très populaires à partir de la Révolution. Les cafés-chantants étaient tout simplement des locaux de débit de boisson où les propriétaires engageaient des chanteurs et des musiciens itinérants

4 Concetta Condemi, *Le café-concert à Paris de 1849 à 1914 : essor et déclin d'un phénomène social*, thèse d'histoire, École de hautes études en sciences sociales, 1989 ; Marie-Véronique Gauthier, *Les sociétés chantantes au XIX^{ème} siècle : chanson et sociabilité*, thèse d'histoire, Paris 1, 1989.

pour attirer plus de clients. Ce genre de pratique s'établit de façon durable et donne suite à d'autres établissements où la musique occupe une place de choix : les sociétés chantantes, les goguettes et les cafés-concerts. Si les sociétés chantantes se restreignaient à ses membres ; les goguettes et les cafés-concerts étaient ouverts à tous.

Le cabaret est en quelque sorte une dissidence du café-concert, en s'inspirant davantage des anciens cafés littéraires. Il mélange les attractions du café-concert avec les manifestations littéraires des cafés où se réfugiaient des poètes un peu marginaux. Si à l'origine des cabarets, les soirées se concentraient autour de la littérature, elles étaient agrémentées avec toute sorte de manifestation artistique : des chansons, du théâtre d'ombre, des pantomimes, des sketches.

Avec l'évolution des cabarets, le programme se rapprochait de celui du café-concert, à la différence que les programmes de cabaret pouvaient se faire de manière improvisée, ce qui n'était pas le cas des cafés-concerts, qui allait vers la professionnalisation des artistes. Tous deux donnent de la place aux chansonniers, présentent leurs œuvres et payent un ou une pianiste pour accompagner les chanteuses et chanteurs, ainsi que la lecture des poèmes, l'improvisation des scènes dramatiques, etc.

S'il s'agissait d'un monde très masculin – Claude Debussy et Éric Satie ont joué au cabaret – les femmes pouvaient être présentes et exercer ces mêmes fonctions. Avant d'entrer dans le vif du sujet, il n'est pas sans intérêt de rappeler que des femmes ont pu dépasser le seul cadre artistique. Quelques-unes dirigèrent même des établissements.[5]

La place des femmes dans le monde de la chanson

Les références aux chansonnières et aux pianistes sont rares. Pour les premières Serge Dillaz cite seulement Magdeleine Symiane et Louise France comme les seules femmes « chansonniers » de la Belle-

5 Concetta Condemi, p. 122.

Époque.[6] Mais on doit souligner que ce même auteur oublie de mentionner Marie Krysinska dans la catégorie chansonnière, alors qu'elle était reconnue de son vivant comme « femme chansonnier ». Parmi les chansonnières encore à découvrir, nous pouvons citer Mathilde Fraiquin, Anne de Bercy et Francine Lorée-Privas. Quelques artistes femmes, mieux connues comme interprètes, ont fait aussi publier des chansons et les ont interprétées sur scène. Paulette Darty, vedette du café-concert la Scala, nous intéresse particulièrement. Faisant écho aux cas que nous traiterons ici, la chanteuse avait été professeure de piano,[7] ce qui fait penser qu'elle avait une formation musicale préalable. L'autre rôle accessible aux femmes dans le milieu des cabarets et des cafés-concerts est celui de pianiste accompagnatrice. Cette fonction pouvait être tenue soit par les chansonnières elles-mêmes, soit par des pianistes qui n'étaient ni chanteuses ni compositrices. Les références aux pianistes accompagnateurs sont rarissimes et apparaissent en filigrane dans de textes divers. Nous apprenons l'existence des femmes pianistes dans ce milieu parfois à travers les *mémoires* publiés par certains chanteurs. Yvette Guilbert a écrit plusieurs textes biographiques. C'est en racontant une anecdote lors d'un voyage en Pologne qu'elle nous apprend voyager accompagnée de son mari et de sa pianiste :

> Ah ! notre aventure à Lodz il y a quatre ans, ma pianiste, mon mari et moi débarquant en plein hiver à 6 heures du matin d'un train-glacière, et ne trouvant pas une âme à la gare, pas une voiture, pas un porteur.[8]

Nous n'avons aucun renseignement sur l'identité de la pianiste. Yvette Guilbert la cite pourtant à d'autres moments. Plus tard, entre 1932 et

6 Serge Dillaz, *La chanson sous la III^e^ République*, Paris, Tallandier, 1991, p. 281.

7 Serge Dillaz, ibid., p. 259.

8 Yvette Guilbert, *La passante émerveillée*, Paris, Bernard Grasset, 1929, p. 247.

1939, la chanteuse aura encore une fois une femme pour accompagnatrice, la pianiste Irène Aïtoff.

Comme Yvette Guilbert, la chanteuse Eugénie Buffet nous apprend qu'elle était également accompagnée par une pianiste femme. Elle ne livre pas non plus beaucoup d'informations sur elle si ce n'est son nom : Félicie Clory.[9] Avant de la quitter pour s'installer à Curitiba,[10] le périodique *Le Gaulois* nous apprend qu'Eugénie Buffet partait accompagnée par Félicie Clory pour l'Espagne, le Maroc et l'Algérie.[11] Le chanteur Théodore Botrel apporte des informations supplémentaires sur la musicienne qui l'accompagnait :

> Ma première « tournée » bretonne se fit, avec, au programme, ma petite pièce « Fleur-d'Ajonc », pour l'exécution de laquelle je fis appel à la collaboration du bon camarade, le joyeux fantaisiste Georges Launay [...]. Sa jeune femme remarquable pianiste, élève de Mathias et lauréate du Conservatoire de Paris, nous y accompagnait.[12]

Sans connaître l'identité de la musicienne, on découvre là une pianiste diplômée du Conservatoire, donc fort éloignée socialement de la cousette passant de l'atelier à la scène. Cela nous incite à penser qu'à côté de la population des jeunes modistes et couturière – le cas d'Yvette Guilbert étant le plus notoire – d'autres profils de femmes pouvaient y avoir leur place. Comme la carrière de musicien-ne-s de cabaret et de café-concert avait vocation à être plus polyvalente que celle de leurs collègues du classique, les pianistes pouvaient développer des activités connexes. Les pianistes accompagnateurs étaient aussi assez fréquemment des chansonniers et même devenaient parfois chanteurs. Henry Fragson, par exemple, se fait engager comme pia-

9 Eugénie Buffet, *Ma vie, mes amours, mes aventures*, Paris, E. Figuière, 1930, p. 157.

10 Ibid., p. 171.

11 *Le Gaulois : littéraire et politique*, 08 janvier 1917.

12 Théodore Botrel, *Souvenirs d'un barde errant,* Paris, Editions Britta, 1946, p. 264.

niste accompagnateur de cirque, en passant ensuite au cabaret des Quat'z-arts où débute sa carrière de chansonnier.[13] Nous pouvons citer quelques musiciennes dans des cas similaires. C'est au plus emblématique des cabarets parisiens qu'on la retrouve. Il s'agit bien du *Chat Noir*, fondé en 1880 par Rodolphe Salis. Ce cabaret fut créé à partir d'un groupe musico-littéraire qui se nommait *Les hydropathes*. Il connut un succès immédiat et a contribué à façonner le style des cabarets montmartrois qui se multiplieront par la suite. Ce cabaret finit par faire l'histoire, au point que Rodolphe de Salis, fier, disait de sa création : « Dieu a créé l'homme ; Napoléon a créé la Légion d'Honneur ; moi, j'ai créé Montmartre ».[14]

La société était en principe masculine, à la seule exception de Maria Anastazja Wincentyna Krysinska, connue sous le nom de Marie Krysinska. Ce nom est aujourd'hui identifié par des littéraires, mais bien ignoré des musicologues. Fille d'un avocat, elle est née à Varsovie, où elle apprend le piano. En 1873, à l'âge de seize ans, Marie Krysinska débarque en France pour étudier la composition et le contrepoint au Conservatoire de Paris. On aimerait connaître la motivation qui poussait une jeune fille à partir, apparemment seule, pour étudier la composition dans un pays aussi éloigné de sa Pologne natale. Quoiqu'il en soit, nous savons qu'elle quitte le conservatoire avant la fin de son cursus, après avoir fait la connaissance des chansonniers et écrivains des cafés littéraires.[15] C'est dans ce milieu qu'elle se fait une place.

Nous n'avons pas de grandes précisions sur son activité musicale au Chat Noir, mais grâce à Émile Goudeau nous connaissons le groupe de musiciens dont faisait partie Marie Krysinska :

13 Serge Dillaz, op. cit., p. 264.

14 Jacques Benoist, *Le Sacre-cœur de Montmartre. De 1870 à nos jours*, Paris, Les éditions ouvrières, 1992, p. 507.

15 Florence R. J. Goulesque, *Une femme poète symboliste, Marie Krysinska : La Caliope du Chat noir*, Paris, H. Champion, 2001, p. 49.

La pianiste polonaise Marylka Krysinska, le violoncelliste merveilleux Jean Tolbecque, le compositeur Léo Goudeau (Montancey) [...], l'organiste Maurice Petit, le compositeur Georges Vuidet, le violoniste suédois Zetterquist, le compositeur Marcel Legay [...] puis, le maître musicien, le maître chanteur des hydropathes, Georges Fragerolles.[16]

Non seulement elle accompagnait des chanteurs, mais elle a également composé des nombreuses chansons, dont une partie a été publiée. Après ses premiers succès elle quitte la France après avoir épousé le peintre Georges Bellenger, qu'elle accompagne aux Etats-Unis. Elle n'abandonna pourtant pas la musique. Nous avons encore un témoignage d'une activité pianistique après son retour :

La dernière tournée de l'exposition Bellanger a été consacrée en partie à une audition des œuvres de la femme de l'artiste [...] qui s'est acquis une certaine célébrité par sa musique étrange et douce, et la hardiesse de quelques-unes de ses tentatives littéraires. Marie Krysinska apparaît bien comme la femme de ses œuvres : la figure et la voix incertaines et suaves ; des yeux qui se ferment à demi en regardant et semblent chercher ce qui se cache doucement dans l'ombre ; des lèvres grandes et minces presque toujours brillantes et souriantes ; avec quelques silences rêveurs, parfois ; de profil, au piano, ses cheveux ont l'air triste.[17]

Il est curieux qu'aujourd'hui on ne connaisse Marie Krysinska que par ses poèmes. Certes, elle a eu un rôle important en littérature, étant l'une des créatrices du vers libres,[18] mais elle revendique toujours une

16 Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 194-195.

17 *L'Aurore*, 05 décembre 1895, p. 5.

18 Pour certains Marie Krysinska fut la première à faire publier des vers libres, avant Gustave Kahn. D'autres évitent de trancher sur la question et de ne pas attribuer cette évolution à une seule personne. Voir Florence R. J. Goulesque, *Une femme poète symboliste*, op. *cit.* ; Alphonse Séché, *Les muses françaises. Anthologie des femmes poètes*, Paris, Louis-Michaud, s.d. ; Tracy L. Paton, « *Marie Krysinska's Poetics of Parody: Figures of the Woman Artist* », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 33, n° 1, 2004, p. 147–162 ; Adrianna M. Paliyenko, « *Marie Krysinska on Eve, Evolution, and the Property of Genius* », dans *Genius Envy*, Penn State University Press, coll. « Women Shaping French Poetic History, 1801-1900 », 2016.

attitude de musicienne et l'exprime clairement dans l'introduction de son livre *Intermèdes* :

> Musicienne, nous tentions, avec le moyen littéraire de traduire telle impression musicale, avec son caprice rythmique, avec son désordre parfois ; usant des ressources prosodiques comme d'ornementations et de parures librement agrafées, sans symétrie obligée.[19]

Puisque selon elle, toujours dans l'introduction de ce livre, maintenant ses vers étaient libres de la « tyrannie de la rime » Marie Krysinska pouvait exprimer à partir de ses écrits les rythmes d'un menuet, d'une gigue « aux déclenchements brusques » ou d'une valse « entraînante et voluptueuse » en donnant quelques exemples. Elle évoquera encore son identification comme musicienne. De son vivant on semblait reconnaître ses deux talents :

> Marie Krysinska est la seule femme poète et musicienne qui puisse porter le titre de « chansonnier ». Elle met en musique des poèmes de Charles Cros et de Verlaine, et écrit aussi de nombreux vers composés avec une belle sonorité musicale.[20]

Quoique Marie Krysinska soit la seule chansonnière à n'être pas complètement oubliée aujourd'hui, elle a été par ailleurs fort admirée de son vivant, d'autres se font aussi remarquer. Magdeleine Symiane est aussi une chansonnière, pianiste et chanteuse, et elle obtient beaucoup de succès, entre 1902 et 1908. De son vrai nom, Marie Pautret, elle était née à Marseille et était fille d'un négociant et propriétaire.[21] On ne sait rien sur sa formation musicale, mais sa famille semble être relativement aisée si l'on considère la profession du père. Sous le nom de Magdeleine Symiane elle se fait remarquer dès ses débuts au *Café des Arts* :

19 Marie Krysinska, *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques*, Paris, Léon Vanier, 1903, p. xxii.

20 Florence R. J. Goulesque, op. cit., p. 50.

21 Actes de naissance Archives de Paris.

Magdeleine Symiane, qui fut surnommée la Cigale de Provence. Elle enchantait, vers 1908, le public du Triboulet et du Cabaret des Arts. Elle chantait ses propres œuvres dans la tradition des « diseuses ».[22]

Dès lors, on n'arrêta pas d'en parler. Elle est souvent citée dans les journaux, mais les textes nous renseignent peu sur ses activités. On parlait de Magdeleine Symiane comme auteure de compositions réputées. En janvier 1908, le ministre Aristide Briant, avant de quitter le ministère de l'instruction publique, décerne des palmes à plusieurs artistes dont Magdeleine Symiane, comme le mentionne le journal *La critique indépendante*, du 23 janvier 1908. Une telle récompense nous montre l'éclat de sa notoriété. Comme pour les activités concernant d'autres artistes, ce sont toujours de courtes mentions qui révèlent un éventuel rôle de pianiste accompagnatrice. Le *Gil-Blas* du 11 janvier 1907 écrit :

On a infiniment goûté *Soubrette avisée*, saynète de M. Georges Montignac brillamment accompagnée par l'auteur de la musique, Mme Magdeleine Symiane, et spirituellement interprétée par Mlle Georgette Dorsel.[23]

D'autres passages en donnent également l'impression, mais sont moins clairs sur le rôle tenu par la musicienne :

Le samedi 2 mai [1908], l'exquis compositeur Mme Magdeleine Symiane donnait une audition des plus intéressantes de ses œuvres. D'excellentes interprètes firent apprécier son délicat talent et l'on eut le plaisir d'applaudir tour à tour Mmes Simon d'Arnaud, Delsaux, Wermez, Jauney, Castagné, etc.[24]

À ce moment-là se présentait-elle comme chanteuse ou seulement comme accompagnatrice au piano des autres musiciennes ? La notoriété de Magdeleine Symiane fut tristement éphémère, puisqu'elle décède, en 1908, à l'âge de 31 ans, après un accident de voiture qui la

22 Michel Perrin et Thomas d'Annebaunt, *Magdeleine*, Paris, Pierre Horay, 1959, p. 118.

23 *Gil-Blas*, 11 janvier 1907.

24 *La rampe*, 17 mai 1908, p. 12.

laisse alitée pendant plusieurs mois. Le périodique, *La Flèche du Triboulet,* a fait sa nécrologie. On y apprend qu'elle avait composé une centaine de mélodies, et nombreuses furent publiées.[25] Marie Krysinska a mené une carrière de chansonnière et de poète, mais apparemment sans s'être tournée vers le chant. Magdeleine Symiane se fit remarquer comme interprète et comme compositrice à part égale, puisque les deux activités sont souvent mentionnées dans la presse. Paulette Darty est connue comme interprète spécialiste des valses lentes. Nous savons aussi qu'elle jouait du piano puisqu'elle en donnait des cours. Un document inhabituel nous donne quelques pistes, qui doivent toutefois être retenues avec précaution. Il s'agit de quelques scénarios pour une émission radiophonique, diffusée en 1944, et intitulée *Les grandes figures du caf' conc'*. Dans la série d'une douzaine d'épisodes, on a parlé entre autres de la vie de Paulette Darty, d'Anne Thibaud et d'Yvette Guilbert. Il s'agit certes d'une dramatisation de leurs vies, mais les informations concernant Yvette Guilbert, la plus connue de toutes, se montrent assez précises. Anna Thibaud, encore vivante au moment de l'émission, semble même avoir participé à celle qui lui avait été consacrée. Dans le scénario, on lit l'évocation des cours de piano que Paulette Darty donnait avant de devenir vedette, mais aussi on fait référence au fait qu'elle avait été pianiste accompagnatrice au théâtre.[26] Aux deux vedettes déjà citées, viennent s'ajouter des musiciennes à peine déjà mentionnées. Il s'agit notamment Mathilde Fraiquin, Francine Lorée-Privas et Anne de Bercy. De la première nous savons qu'elle s'appelait Mathilde-Marie-Adrienne-Joséphine Fraiquin et qu'en 1876 elle se marie avec un certain Jules Auguste Leprévost.[27] En 1866, elle est engagée au Grand café parisien, à Saint-Malo.[28] Nous

25 *La flèche dy Triboulet*, 1er octobre 1908, p. 294.

26 Paul Clérouc, *Les grandes figures du caf' conc' : Paulette Darty*, 1944, p. 10.

27 Archives de Paris, Mariages, 1873-1882, 10e arrondissement, D1M9 467, vue 14.

28 *Le foyer : industrie, littérature, théâtre*, 2 août 1866, p. 7.

découvrons ainsi un début de carrière avant l'arrivée à Paris. Deux ans plus tard, elle s'est installée dans la capitale et son nom apparaît dans une annonce des artistes de café-concert parmi les pianistes et chefs-d'orchestre à côté d'une certaine Clara Jullien.[29] Francine Lorée-Privas et Anne de Bercy, quoique plus jeunes, appartenaient au même cercle que Marie Krysinska et Magdeleine Symiane. Elles sont de la dernière génération des chansonnier-es de café-concert et des cabarets et étaient actives dans les années 1900-1910. Leur fonction dans le milieu n'est pas vraiment connue, mais leur présence dans le répertoire des cabarets[30] est attestée par quelques mentions dans la presse et par les chansons publiées. Soulignons que Francine Lorée et Anne de Bercy ont toujours travaillé en collaboration avec leurs maris, qui sont souvent cités sans qu'on fasse mention de leurs compagnes.

En 1902, Eugénie Buffet ouvre son propre cabaret, nommé La Purée. Le succès du programme l'incite à continuer et elle engage « de nouveaux artistes et de nouveaux chansonniers, Xavier-Privas, Francine Lorée-Privas, Pons-Arlès, Claude de Sivry, les Ducreux-Giralduc ».[31] L'entreprise ne dure qu'un an, puisqu'en mars 1903 Eugénie Buffet dut « dire adieu à [son] cher Cabaret ».[32] À la même époque les chansons d'Anne de Bercy étaient entendues dans des cabarets à Montmartre. Dans le livre *Montmartre et ses chansons*, publié en 1902 Léon de Bercy écrit :

> Enfin, *pro domo*, et pour clore la liste, ma femme, Anne de Bercy, talent naissant dont les compositions musicales, très joliment interprétées au Quat'z-Arts et aux

29 *Théâtre-journal : musique, littérature, beaux-arts*, 2 août 1868, p. 3.

30 Leurs noms sont plus associés aux cabarets. Toutefois, des chansons d'Anne de Bercy avaient été chantées par des artistes à l'Eldorado et au Petit casino.

31 Eugénie Buffet, *Ma vie, mes amours, mes aventures*, op. cit., p. 106.

32 Ibid.

Noctambules par Mlle Raphaëlle Villers, artiste de grande valeur, obtiennent chaque soir un très mérité succès.[33]

Comme Léon, Anne de Bercy fit publier des écrits sur les cabarets montmartrois.[34] Elle y évoque à plusieurs reprises Marie Krysinska, sa marraine du monde des cabarets, et nous livre quelques-unes de nos rares informations sur Magdeleine Symiane. Elle mentionne encore Louise France et Odette Dulac et il n'est pas anodin que leurs noms apparaissent dans le chapitre « Quelques oubliés ». Nous ne connaissons pas leur activité de pianiste, ni si ces chansonnières ont eu une mais une photo montre les deux couples réunis, avec Francine Loré-Privas au piano.[35]

La participation féminine aux cabarets et aux cafés-concerts à Montmartre va au-delà de celle de la diseuse, de la chanteuse vedette, de la danseuse ou de l'artiste de pantomime – dont l'une des plus connues de nos jours est l'écrivaine Colette.[36] Le rôle, plus noble et évidemment moins sexualisé, de chansonnier, était vu comme exclusivement masculin. Toutefois quelques femmes ont exercé ces mêmes fonctions quand d'autres étaient pianistes accompagnatrices et/ou répétitrices. Ces activités pouvaient être exercées séparément, même si cela reste difficile à évaluer en l'absence d'information sur les carrières des musiciennes à Montmartre. Les références à Marie Krysinska – avant la période littéraire – la classent parmi les pianistes et chansonniers.

33 Léon de Bercy, *Montmartre et ses chansons : poètes et chansonniers*, Paris, H. Daragon, 1902, p. 277.

34 Anne de Bercy et Armand Ziwès, *A Montmartre le soir. Cabarets et chansonniers d'hier*, Paris, Bernard Grasset, 1951.

35 Sur la photo, de gauche à droite : Léon de Bercy, Anne de Bercy, Francine Loré-Privas (au piano) et Xavier Privas.

36 Elle fit scandale en 1907 pour apparaître sur scène les seins nus et pour avoir échangé un baiser avec Massy, son amante, pendant un numéro où un archéologue, interprété par Massy, réveillait une momie, interprétée par Colette, d'un baiser.

Figure 1 : revue *La Bonne chanson*, 1913, p. 5

Mais les activités pouvaient à l'inverse être cumulées par une même personne, comme le fit Paulette Darty qui s'illustra dans les trois catégories (chanteuse, pianiste et compositrice) ou Magdeleine Symiane. Toutefois leurs carrières sont encore à étudier et les éléments les concernant sont rares. L'apparition du nom de ces musiciennes et chansonnières de la fin du XIX^{e} siècle ouvre sur un pan méconnu de l'histoire des carrières musicales féminines : celui des artistes professionnelles du divertissement populaire. Il va de soi que ces découvertes enrichissent aussi l'histoire des cafés-concerts et des cabarets, allant au-delà de la représentation féminine immortalisée par Toulouse-Lautrec.

Cette nouvelle perspective pourra redonner à ces musiciennes la place qui a été la leur de leur vivant et qui viendront en outre enrichir le hall des musicien-ne-s qui se sont consacré-e-s à des divertissements assez populaires de la fin du XIX^{e} siècle.

Abstract

The women of Butte: songwriters and pianists in Montmartre

Female participation in cabarets and café-concerts in Montmartre went beyond that of the diseuse, the chanteuse vedette, the danceress or the pantomime artist - one of the best known of whom today is the writer Colette. The more noble and obviously less sexualised role of chansonnier was seen as exclusively male. However, a number of women performed the same role, while others were accompanist pianists and/or repetiteur pianists. However, their careers have yet to be studied, and there is little information about them. The appearance of the names of these female musicians and songwriters at the end of the nineteenth century opens up a little-known side of the history of women's musical careers: that of professional artists in popular entertainment.

„Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin“. Zum Umgang mit einer bekannten Unbekannten

BIRGER PETERSEN

Diese merkwürdige Frau dichtet, zeichnet, singt, spielt Klavier, komponiert auch gelegentlich. Sie sucht nach alten Volksmelodieen in der Staatsbibliothek, sie hat Latein, Spanisch, Italienisch, Französisch und Englisch studiert, schreibt Texte für Oratorien, Chöre, Opern, Lieder, stickt Paramente nach alten Kirchenmustern. Dabei lebt sie nur für den geliebten Gatten, den sie erhöht, verehrt, dem sie ein möglichst behagliches Heim schafft, dem sie schriftliche Arbeiten abnimmt, für dessen schwache Gesundheit sie Tag und Nacht besorgt ist.[1]

Diese frühe Beschreibung der Tätigkeit Franziska Rheinbergers stammt nicht zufällig von einer Frau – von Ida Cairati-Ammann, die allerdings ihre frühe Würdigung des Komponisten Josef Gabriel Rheinberger unter einem männlichen Pseudonym herausgeben musste, nämlich als „Jodocus Perger“. Ida Cairati-Ammann war persönlich bekannt mit dem Ehepaar Rheinberger – und äußert in diesem kurzen Absatz die ganze Bandbreite, die die Rezeptionsgeschichte des 20. Jahrhunderts nutzt, um sich einer außergewöhnlichen Persönlichkeit im München des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu nähern: Franziska Rheinberger ist vielfältig künstlerisch tätig – aber lebt „nur für den geliebten Gatten“. Neben einer kritischen Befragung der Rheinberger-Literatur von 1905 bis 2007 soll im Folgenden untersucht werden, inwiefern die Anmerkung, Franziska „komponiert auch gelegentlich“, zutreffend ist – oder eben eine wohlfeile Untertreibung, um ein bereits gebräuchliches Narrativ fortzuschreiben; so stellt auch der Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek München zu einem Manuskript, das Franziska Rheinberger zweifellos als Komponistin aus-

1 Jodocus Perger [Ida Cairati-Ammann], „Aus Josef Rheinbergers Leben und Schaffen: nach persönlichen Erinnerungen sowie nach bis jetzt unveröffentlichten Dokumenten“, in: *Die Musik* 5 (1905–1906), 4. Quartal, Bd. 20, S. 203–221, 308–323 und 376–389; hier S. 206.

weist, fest: „Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin.“[2] Herangezogen wird im Folgenden unter anderem eine Reihe von Quellen, die bislang weitgehend unberücksichtigt in den Rheinberger gewidmeten Archiven der Bayerischen Staatsbibliothek München und des Liechtensteinischen Landesarchivs in Vaduz lagen.[3]

Franziska[4] wurde als Tochter des Gerichtshalters Anton Jägerhuber, Privatsekretär des ehemaligen bayerischen Ministers Max Graf von Arco-Valley, und seiner Gemahlin Fanny geb. von Geiger am 18. Oktober 1831 auf Schloss Maxlrein in Oberbayern geboren, war also siebeneinhalb Jahre älter als Josef Rheinberger.[5] Eine erste Ehe schloss sie 1852, also im Alter von 20 Jahren,[6] mit dem Offizier Ludwig von Hoffnaaß, einer Jugendfreundschaft: Die Familie von Hoffnaaß war mit der Familie Jägerhuber nach deren Umzug nach Mün-

2 Im Zettelkatalog, der den Nachlass Rheinbergers dokumentiert, zu Mus.ms. 4741–43; der Hinweis bezieht sich zudem auf Hans-Josef Irmen, *Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke Gabriel Josef Rheinbergers*, Regensburg: Bosse 1974 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 37), S. 505 zu WoO 88: „Unsigniert und undatiert, Rheinbergers Autorschaft ungesichert, möglicherweise handelt es sich um eine Komposition der FvH.“

3 Zur Provenienz der Quellen vgl. Birger Petersen, „Rheinbergers Skizzen. Neue (Be-) Funde zur Orgelmusik“, in: *Neue Ansätze zur Skizzenforschung für die Musik des langen 19. Jahrhunderts* (= Methodology of Music Research 12), hrsg. von Stefanie Acquavella-Rauch und Birger Petersen, Berlin: Peter Lang Verlag 2020, S. 35–54, sowie <https://doi.org/10.3726/b17609>.

4 Elisabeth und Hans-Josef Irmen irren, wenn sie als Geburtsnamen Franziska Romana Ursula nennen: Richtig ist Franziska Alberta; vgl. Elisabeth und Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert*, Zülpich: Prisca 1990, S. 43–44.

5 Hans-Josef Irmen irrt, wenn er 1832 als Geburtsjahr nennt; vgl. Hans-Josef Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), Regensburg: Bosse 1970, S. 41.

6 Harald Wanger irrt, wenn er schreibt, sie habe im Alter von 21 Jahren geheiratet: Am Tag ihrer Eheschließung, dem 11. Mai 1852, war Franziska erst 20 Jahre alt. Vgl. Harald Wanger, *Josef Gabriel Rheinberger. Eine Biographie* (Liechtenstein Bibliothek 1), [Triesen]: van Eck 2007, S. 38.

chen 1833 befreundet.[7] Eine Tochter, die aus dieser Ehe hervorging und den Namen Bertha Iphigenia trug, starb im Alter von drei Monaten; „Fanny sah dies als Strafe Gottes, da sie als Katholikin einen Evangelischen geheiratet hatte."[8] Ludwig verstarb am 12. März 1865 an den Folgen einer Tuberkulose-Erkrankung; sein Tod eröffnete Franziska die Möglichkeit einer Heirat mit Josef Rheinberger nach einer langen Phase der nur halbherzig kaschierten Dreiecksbeziehung mit dem Komponisten, der sich bereits in den späten 1850er Jahren im Münchner Oratorienverein in Franziska verliebt hatte. Nachdem Franziska eine Ovarektomie im eigenen Heim als Folge eines Krebsleidens überstanden hatte,[9] heiratete sie schließlich am 24. April 1867 Josef Rheinberger im Annakirchlein in Harlaching.

Unter dem Namen Franziska von Hoffnaaß, den sie als Künstlernamen beibehalten sollte, verfasste sie ein breit gefächertes literarisches Werk.[10] 1872 publiziert die in Augsburg erscheinende Postzeitung ihre Studie *Eine Sommernacht in Benediktbeuern*; ihr erstes Buch trägt den Titel *Jenseits des Brenners. Ein Ferienausflug* (Würzburg und Wien o. J. [1875]) und schildert die 1874 mit Rheinberger unternommene Reise nach Florenz. Es folgten mehrere Publikationen religiösen Inhalts, schließlich 1882 ein Sammelband *Dichtungen* und

7 Vgl. Hans-Josef Irmen, „Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß. Eine Musikerehe im 19. Jahrhundert", in: *Josef Rheinberger: Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anläßlich des 100. Todestages des Komponisten, München 2001*, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick, Tutzing: Schneider 2004, S. 33–50; hier S. 37.

8 Wanger, *Josef Gabriel Rheinberger*, S. 38.

9 Eine ausführliche Schilderung findet sich bei Franziska von Hoffnaaß, *Memoiren, 1888–1891*, Manuskript im Archiv der Familie Rheinberger; Typoskript (Abschrift von Elisabeth Irmen) im Liechtensteinischen Landesarchiv Vaduz, S. 190–198.

10 Veronika Marxer, *Schon von Franziska von Hoffnaass gehört? Einblick in das Leben und Werk der Königlichen Hofkapellmeisters- und Professorengattin Franziska Alberta Rheinberger*, Vaduz: Atelier Silvia Ruppen 2015, S. 27–29; ein Werkverzeichnis findet sich ebd., S. 37–38.

1888 die Biographie einer Ordensfrau aus dem 17. Jahrhundert (*Maria Felicia Orsini, Herzogin Montmorency. Ein Lebensbild*, Donauwörth 1888). Ihre letzte Publikation (*Am Quell der Wahrheit und des Lebens*, Regensburg 1891) ist eine Sammlung geistlicher Sonette.

Unstrittig ist das Verdienst Franziska Rheinbergers um die Dokumentation der Werke ihres Mannes: Sie sammelte Rheinbergers Korrespondenz, bemühte sich um authentische Zeugnisse und biographisches Material zu Rheinbergers Kindheit und führte genaue Verzeichnisse seiner Werke. Alle anderen Tätigkeiten der vielseitig begabten und interessierten Frau geraten aus verschiedenen Gründen und in unterschiedlichen Konstellationen in das Visier der Rezeption; darunter wird die kompositorische Tätigkeit Franziska Rheinbergers, aber auch ihr nicht unerheblicher Anteil am Skizzenmaterial ihres Mannes Josef entweder komplett verschwiegen oder kleingeredet. Die Paar-Monographie Elisabeths und Hans-Josef Irmens als einzige umfangreichere Würdigung der Kooperation der Eheleute Rheinbergers[11] erwähnt weder die kompositorischen Versuche Franziska Rheinbergers noch ihre Tätigkeit als Arrangeurin der Werke ihres Mannes; gleiches gilt für die biographischen Arbeiten Harald Wangers.[12] Hans-Josef Irmen räumt an anderer Stelle immerhin ein, dass der reiche Ertrag des Rheinberger'schen Schaffens nicht nur „durch schier unbegreiflichen kompositorischen Fleiß zu erklären" sei: „Franziskas Part wird dabei leicht unterschätzt."[13]

Franziska Rheinberger und die Rezeptionsgeschichte

Frühe Würdigungen Rheinbergers finden in der Regel kaum gute Worte über die Rolle Franziska Rheinbergers für das künstlerische Schaffen ihres Gatten. So schreibt Ida Cairati-Ammann 1906, ihre

11 Irmen und Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*.

12 Vgl. beispielhaft Wanger, *Josef Gabriel Rheinberger*, S. 55–56.

13 Irmen, „Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß", S. 44.

Texte für Rheinbergers Kompositionen „blieben in Form und Gehalt meist weit hinter der Intention der Dichterin zurück".[14] Theodor Kroyer weist bereits 1916 auf kompositorische Arbeiten Franziskas hin, führt neben ihren Liedern „ferner Klaviersachen, Motetten" an und berichtet sowohl von einem *Kyrie* als auch von der von Franziska selbst kolportierten Geschichte vom Tanzchor der *Unheilbringenden Krone* op. 36 von 1868.[15] Vor allem teilt er erstmalig mit, dass Franziska Rheinberger offensichtlich Anteil am Œuvre ihres Gatten hat, indem sie „aber positive Arbeit als Kopistin" leistet und „das Ausschreiben der Stimmen oder die Reinschriften für den Verleger besorgt".[16] Er berichtet auch von ihren Änderungswünschen an Rheinbergers Arbeit an einer neuen deutschen Nationalhymne („Sei gegrüßt, du Heldenwiege, Land der Milde, Land der Kraft" auf einen Text von Martin Greif),[17] die von Rheinberger aber verworfen wurden: „Rheinberger fand die erste Fassung ‚strammer und für eine Hymne geeigneter', und traf in der Tat das Richtige. Sein Entscheid hat offenbar die höhere Kunstweisheit für sich. Stärker war Franziskas schriftstellerische Ader […]."[18] Diese Anekdote fehlt in allen weiteren Auseinandersetzungen; der Umstand, dass Kroyer als Einziger von ihr berichtet, verweist wie seine Wortwahl auf den Zeitpunkt der Publikation seiner Rheinberger-Monographie – mitten im Ersten Weltkrieg.

Hans-Josef Irmen knüpft fünfzig Jahre später in seiner Arbeit, in der Josef Rheinberger zum „Antipoden des Cäcilianismus" stilisiert wird, an die Rezeptionsgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts an:

14 Perger [Ida Cairati-Ammann], „Aus Josef Rheinbergers Leben und Schaffen", S. 318 (Fußnote).

15 Vgl. Franziskas Tagebucheinträge vom 7. November 1868 und aus dem Juni 1868.

16 Theodor Kroyer, *Joseph Rheinberger*, Regensburg, Rom: Pustet 1916, S. 74–75.

17 Das Manuskript – datiert auf den 26. Januar 1871 – findet sich in Mus. ms. 4744–12.

18 Kroyer, *Joseph Rheinberger*, S. 74–75.

Als Textdichterin hat Franziska von Hoffnaass ihrem Gatten keinen Gefallen erwiesen; wenn ihr Anteil an Rheinbergers Gesamtwerk auch kaum ein Fünftel der vertonten Wortvorlagen ausmacht, fällt ihre ausschließliche Präsenz als Oratorien-Dichterin jedoch besonders erschwerend ins Gewicht. Ihre Dichtungen haben erheblich zum Verblassen der Rheinbergerschen profanen Vokalmusik beigetragen.[19]

Selbst ihre Rolle als Frau des Offiziers von Hoffnaaß wird in der Literatur zu Rheinberger durchaus problematisch dargestellt. So schreibt Irmen an anderer Stelle:

Der Duft der welkenden Aristokratie stieg der jungen Dame in die Nase und vernebelte ihre eigenen Vorstellungen. Klare Ziele verfolgte Franziska selten, schwelgte lieber im Dunstkreis von Adel und Militär, wo sie als vorteilhafte Erscheinung im Kreise von Dilettanten mit ihrer musikalischen Begabung Eindruck schinden konnte.[20]

Ähnlich werden auch ihre Fertigkeiten in der bildenden Kunst in Frage gestellt: „Detaillierte Ausarbeitung und Porträts lagen ihr weniger. Karikaturen dagegen gelangen ihr gut – ein charakteristisches Indiz ihrer etwas launenhaften, schnell ablenkbaren Natur."[21] An anderer Stelle diskreditieren Elisabeth und Hans-Josef Irmen auch die Poesie von Franziska Rheinberger als „hohl […] auf weiten Strecken […]: Einzig um glatte Form bemüht, dreht sie inhaltsleer ihre Gebetsmühle."[22] Eine Ausstellung in Vaduz würdigte 2015 ausführlich die Verdienste Franziska Rheinbergers, nahm aber keinerlei Stellung zu ihrer musikalischen Qualifikation noch zu ihrer kompositorischen Tätigkeit.[23]

19 Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*, S. 42.

20 Irmen, „Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß", S. 37–38.

21 Ebd., S. 38.

22 Irmen und Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 127.

23 Vgl. den Ausstellungskatalog von Marxer, *Schon von Franziska von Hoffnaass gehört?* Dessen Grundlage sind eine Reihe von Manuskripten aus dem Liechtensteinischen Landesarchiv, darunter Josef Frommelt, *Fanny*

In der Nicht-Anerkennung ihrer kompositorischen Fertigkeiten bildet bereits Josef Rheinberger selbst keine Ausnahme. Er generalisiert in einem Brief an Allerheiligen 1900:

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß Frauen in allen Künsten Leistungen ersten Ranges aufweisen, ausgenommen in der musikalischen Komposition. Früher hatte ich ziemlich talentvolle Schülerinnen auf diesem Gebiet – aber über ein gewisses Mittelmaß von Reproduktion ging es nie hinaus, wenn auch die Verstandesarbeit ganz respectabel war. Somit erscheint die musikalische Komposition eine mehr männliche Kunst zu sein, als z. B. die Malerei [...]. Und doch sollte man glauben, daß die Tonkunst dem weiblichen Wesen konformer sei, seinem Gemüthe sich noch mehr nähere. Ich kann aber doch nicht glauben, daß das Gemüth des Mannes tiefer gründe; denn die Seele der Musik, die Melodie, ist zunächst Herzenssache.[24]

Immerhin räumt Rheinberger in einem späteren Brief ein, dass Franziska sowohl komponieren als auch arrangieren gelernt hatte – und vergleicht diese Fähigkeiten beziehungsreich mit ihren Fähigkeiten in der lateinischen Sprache:

Über das Latein mußte ich mich oft ärgern, weil mir meine Frau darin ‚über' war: was ich nur ungefähr wußte, konnte sie präzis, und das war für den Mann doch ärgerlich. Aber Noten schreiben mußte sie lernen, alle Schlüssel transponieren, Partiturlesen, so recht wie ein treuer Kamerad; in Harmonielehre war sie schon früher meine fleißige Schülerin und sie hatte es dahin gebracht, selbst Lieder zu komponieren und korrekte Klavierbegleitung dazu zu setzen; aber da war (gottlob) ich ‚über'.[25]

und die Musik (masch. schr.), Vaduz 2014, und Bernhard Lutz, *Fanny Rheinberger – Ehefrau, Muse und Managerin* (masch. schr.), Vaduz 2014.

24 Josef Gabriel Rheinberger, *Briefe an Henriette Hecker* (= Briefe und Dokumente seines Lebens 8), hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz: Prisca 1987, S. 53.

25 Rheinberger, *Briefe an Henriette Hecker*, S. 43 (Brief vom 19. Oktober 1900).

Rheinberger bezieht sich dabei auf den Umstand, dass Franziska ab 1857 musiktheoretischen Unterricht bei ihm genommen hatte. Franziska berichtete ihrerseits über den Unterricht bei Rheinberger:

> Die Harmoniestunden strengten mich an, doch tat das Positive dieser Wissenschaft meiner ungeschulten Phantasie sehr gut und immer mehr lernte ich würdigen, was gute Komponisten auf diesem Gebiete leisten und geleistet haben. Ich begriff schnell, schrieb sofort die Aufgaben in vier Schlüsseln aus – so schwer es mir wurde – und überraschte meinen jungen Lehrer durch die großen Fortschritte.[26]

Franziska selbst gestand ein, dass sie nicht voll und ganz in der Musik aufgehen konnte: „Ich hätte auch nie auf die Bühne gehen mögen, denn so sehr ich die Musik liebte, ward ich ihrer doch leicht müde und sehnte mich nach anderer Beschäftigung, anderen Studien."[27]

Franziska Rheinberger als Komponistin

Die Sammlung der Bayerischen Staatsbibliothek weist Franziska Rheinberger in vielen Fällen eindeutig als Kopistin der Werke ihres Gatten aus. Dabei sind die Aufgaben, die sie in der Erstellung von Material wahrgenommen hat, sehr divers: Wie bereits Kroyer berichtete, diente sie ihrem Ehemann als Kopistin seiner Werke im Fall von benötigten Rein- oder Abschriften oder erkennbar oft beim Erstellen von Aufführungsmaterial. Unübersichtlicher ist die Lage im Fall der Lieder. So vermerkt Franziska Rheinberger einen Eigentumsnachweis („Fanny") auf der ersten Seite des Autographs der Lieder nach Emanuel Geibel; da die Handschriften der Ehepartner sich sehr ähneln, ist

26 Hoffnaaß, *Memoiren*, S. 119.

27 Zitiert nach Irmen und Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 61–62.

eine klare Bestimmung kaum möglich.[28] Die lateinische Fassung des berühmten *Abendlied*[s] op. 69 Nr. 3 mit dem Textanfang „Mane nobiscum" ist nur in der Handschrift Franziska Rheinbergers überliefert; unklar muss bleiben, ob das Manuskript auf ein Original Josef Rheinbergers zurückgeht oder ob sie diese Fassung vollständig selbst erstellt hat.[29]

Die älteste überlieferte Komposition Franziskas ist eine Vertonung von Mörikes *Verborgenheit*, gewidmet „Herrn J. Rheinberger zur frdl. Erinnerung an seine dankbare Schülerin Fanny Hoffnaaß". Sie findet sich in Rheinbergers viertem Skizzenkonvolut.[30]

Zaglos zurrte sie vier Männerstimmen zurecht und ließ ihnen die schmelzenden Worte auf der Zunge zergehen:

> Laß, o Welt, o laß mich sein,
> Locket nicht mit Liebesgaben,
> Laß dies Herz alleine haben
> Seine Wonne, seine Pein.[31]

Tatsächlich ist eine ganze Reihe von Franziskas Liedern im Nachlass Rheinbergers in der Bayerischen Staatsbibliothek München über-

28 Eine vollständige Liste aller Kopien Franziskas, die gegenwärtig in der Handschriftensammlung der Bayerischen Staatsbibliothek nachweisbar sind, findet sich in Anhang I dieses Beitrags.

29 Mus.ms. 4547–8; vgl. Barbara Mohn, „Schätze in Tinte – Zur Überlieferung und Edition von Josef Gabriel Rheinbergers Musik", in: *Hochromantische Spurensuche. Josef Gabriel Rheinberger in Vaduz, Feldkirch und München* (= Feldkircher Musikgeschichten 1), hrsg. von Evelyn Fink-Mennel, Jörg Maria Ortwein und Rupert Tiefenthaler, Feldkirch: Eigenverlag des Vorarlberger Landeskonservatoriums 2011, S. 39–51, hier S. 47.

30 Mus. ms. 4739 a–4, S. [229]–[232].

31 Irmen und Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 123. Auf einen Hinweis auf eine Quelle verzichten die Autoren leider, außerdem zitieren sie das Entstehungsdatum falsch – dem Seitenfuß (Mus. ms. 4739 a–4, S. [229]) zufolge ist das Lied „comp. 25. 6. 58.", nicht wie bei Irmen und Irmen angegeben am 26. Juni 1858.

liefert. [32] Die Überlieferungssituation von zwei geistlichen Werken ist bezeichnend für die Entstehungsumstände wie auch für den Umgang mit diesem Material. Die Handschrift Mus. ms. 4744 d–3 beinhaltet ein *Ave Maria* und ein *Kyrie*, und zwar nur die Altstimme einer augenscheinlich mehrstimmigen Komposition. Das Manuskript lässt allerdings die Herkunft der Stimme offen; der Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek München konzediert nur: „Franziska Rheinberger = mutmaßlicher Komponist“ und fußt diese Vermutung auf einen Vermerk Franziskas am Ende der Seite: „Verzeihung! in Eile! Fanny. 25, Mai [18]64“.[33]

Ein einziges Lied fand zu Lebzeiten Franziska Rheinbergers den Weg in den Druck: Ihr Lied *Anna's Gesang* wurde vom Verlag von Friedrich Hurter 1868 als Musikbeilage zu August Lewalds Roman *Anna* publiziert.[34] Josef Rheinberger scheint auf die Vertonung Bezug zu nehmen, wenn er an „Lichtmeßabend“ 1864 nicht wie sonst „Fanny“, sondern eben „Anna“ als Alter Ego Franziskas anspricht.[35]

Am Ende eines Skizzenkonvoluts Rheinbergers findet sich ein kleines Heft von insgesamt 14 Seiten Umfang.[36] Franziska hat mit diesen Liedern Vertonungen von Gedichten Joseph von Eichendorffs und Ludwig Tiecks vorgelegt; im Fall Eichendorffs greift die Komponistin

32 Vgl. Anhang 2 dieses Beitrags.

33 Notiz zu Mus.ms. 4744 d–3, Katalog der BSB, Bl. 6 zu Mus. ms. 4744.

34 August Lewald, *Anna*, Schaffhausen: Hurter 1868; Beilage: Fanny von Hoffnaaß, *Anna's Gesang*. Die nur selten nachweisbare Anlage ist im Rheinberger-Archiv des Liechtensteinischen Landesarchivs Vaduz unter zwei Signaturen (RH X 661 und RhAV D 127) verfügbar. Ich danke Rupert Tiefenthaler für seine Informationen.

35 Vgl. Josef Rheinberger, *Briefe und Dokumente seines Lebens* 2, hrsg. von Harald Wanger und Hans-Josef Irmen, Vaduz: Prisca 1982, S. 177: „Was sind mir alle die Unzähligen gegen Eine? o Anna, du wirst tief und treu geliebt und doch kann dir dieß keine Befriedigung sein – mit einem Wehe denke ich an die Zeit, wo ich dir es nicht mehr sagen kann – wo dir die Erinnerung daran vielleicht unlieb sein wird!“

36 Vgl. Edition im Anhang 4.

offensichtlich auf die *Gedichte* von 1837 und die *Gedichte* in der Ausgabe letzter Hand von 1841 zurück.[37] Ihr Ansatz ist ein zyklischer – zumal sie in der Auswahl zum Teil nachweislich auf älteres Material zurückgreift: Franziska von Hoffnaaß kompiliert in diesem Manuskript fünf zusammengehörende Lieder.

Die Titelseite trägt die Aufschrift „V / Lieder / componirt von / Fanny Hoffnaaß.".[38] Nicht allein die Wahl des Namens verweist auf eine Provenienz vor dem Tod Ludwig von Hoffnaaß' bzw. der Ehe mit Josef Rheinberger: Das erste Lied steht im Kontext mit dem Tod eines Kindes – ein Schicksal, das Franziska mit dem Dichter teilte; das Original Eichendorffs erschien unter dem Titel „Auf meines Kindes Tod".[39] Das zweite Lied trägt bei Franziska den Titel „Im Abendroth.", während die Originalvorlage Ludwig Tiecks den Titel „Andacht" trägt.[40] Die Vorlagen der beiden folgenden Gedichte hat die Komponistin offensichtlich einem Band entnommen: Sowohl „Intermezzo" als auch „Nacht" finden sich in einem 1837 erschienenen Gedichtband Eichendorffs zum ersten Mal.[41]

37 Weder von Eichendorff noch von Tieck finden sich Werke im gegenwärtigen Bestand der Stiftung Rheinberger im Liechtensteinischen Landesarchiv – der Familienbibliothek, die auf Josef und Franziska Rheinberger zurückgeht, vgl. Birger Petersen, *Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger*, Kassel [u. a.]: Bärenreiter 2018, S. 19–21 –, dafür aber die Sammlungen *Deutsche Dichterstimmen. Sammlung sangbarer Gedichte als Fundgrube für Componisten*, hrsg. von Hermann Clemens Kosel, Wien: Kosel o. J. [1904] (RH X 512), die erst um die Jahrhundertwende erschienen ist, sowie *Poetischer Hausschatz des deutschen Volkes. Vollständigste Sammlung deutscher Gedichte*, hrsg. von Oskar Ludwig Bernhard Wolf, Leipzig: Wiegand 1839, [16]1853 (RH X 141).

38 BSB Mus.ms. 4739 a–1, S. [275].

39 Es handelt sich um das dritte Gedicht in: Joseph von Eichendorff, *Gedichte. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Berlin: Simion 1841; vgl. die Neuausgabe, hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin und Norderstedt: Hofenberg 2016.

40 Vgl. Ludwig Tieck, *Gedichte. Teil 1*, Heidelberg: Schneider 1967 (Faksimile der Ausgabe von 1821–1823), S. 91–92.

41 Vgl. Joseph von Eichendorff, *Gedichte*, Berlin: [s. n.] 1837, S. 85 („Intermezzo") bzw. S. 373 („Sterbeglocken").

Die Modifikationen, die Franziska am Text Eichendorffs vornimmt, sind sehr zurückhaltend, haben vor allem aber keine formale Funktion. Eine Reinschrift der Vertonung von Eichendorffs Gedicht „Sterbeglocken“ findet sich in einem der umfangreichen Skizzenkonvolute in der Bayerischen Staatsbibliothek München; das Lied („für eine Singstimme / in Musik gesetzt“) ist ursprünglich „ihrem Lehrer Jos. Rheinberger in freundschaftlicher Dankbarkeit“ gewidmet und mit dem 28. Juni 1858 versehen.[42] Die Eingriffe Franziskas in die Textvorlage beschränken sich auf behutsame Modernisierungen. Für das letzte Lied des kurzen Zyklus greift Franziska wieder auf ein Gedicht Ludwig Tiecks zurück, nämlich auf das umfangreiche Gedicht „Nacht“.[43] Die Eingriffe in den Originaltext Tiecks sind minimal – so verändert Franziska den Schluss des ersten Teils von „Und ach! ich vertraut' euch so gerne“ zu dem zugewandteren „ach ich vertrau euch so gerne“.

Die Abfolge der fünf Haupttonarten folgt einem symmetrischen Prinzip:

g-Moll – A-Dur – Es-Dur – a-Moll – g-Moll

Neben den beiden rahmenden g-Moll-Liedern stehen Lieder in *a*; die Mitte des Zyklus ist durch das „Intermezzo“ in Es-Dur einerseits so weit wie möglich entfernt von seinen Nachbarliedern, deren Haupttonart im Verhältnis einer verminderten Quinte zu Es-Dur steht; andererseits spielt Es-Dur in den Rahmenliedern zusätzlich eine architektonisch relevante Rolle.

*

42 BSB Mus.ms. 4739 a-3, S. [77]–[79], die Widmung findet sich auf dem Titelblatt S. [77]. Zur Provenienz des Konvoluts vgl. Birger Petersen, „‚den 6ten Juli 1859 Abend 6 Uhr 21 Minuten.‘ Ein Skizzenkonvolut des jungen Josef Gabriel Rheinberger“, in: *Die Musikforschung* 72 (2019), S. 139–153.

43 Vgl. Tieck, *Gedichte. Teil 1*, S. 114–116.

Franziska protokolliert 1861, also noch vier Jahre vor dem Tod ihres ersten Gatten Ludwig von Hoffnaaß und der sich anschließenden Ehe mit Rheinberger, ein Gespräch:

> „O Gott, wie viel glücklicher sind Sie als ich!"
> „Warum?!"
>
> „Sie sind jung und ein Künstler – ich bin nichts – gar nichts!"
> „Mir sind Sie alles!"[44]

In ihrem Tagebuch notiert Franziska am 27. November 1866 angesichts des schlechten Gesundheitszustands von Josef Rheinberger, den sie für tuberkulös hielt:[45] „Auf andere Weise kann ich ihn noch ein paar Jahre erhalten, wenn ich ihm Herzensruhe und ein behagliches Leben gebe. Ich kann der Welt, dieser Erde noch einige schöne Schöpfungen geben, wenn ich mich selbst opfere."[46]

Sie zitiert selbst diesen Passus in ihren Lebenserinnerungen, die auf Tagebuchaufzeichnungen und ihrer Sammlung der Korrespondenz des Ehepaars basieren – und am 6. Oktober 1891, über ein Jahr vor ihrem Tod, unvermittelt abbrechen: Franziska erwähnt, dass „ein unerwartetes Unglück" aufgetreten sei, das ihren Geist vielleicht für immer umnachten werde.[47] Tatsächlich zwang sie ein schweres Nervenleiden, sogar zeitweise in einer Heilanstalt zu leben. Der letzte Abschnitt ihrer Memoiren endet mit der Erinnerung an den Hochzeitstag und ihr Leben mit Josef Rheinberger: „Gnädiger Gott, heiliger Geist: Schütze seine gelehrte Kunst."[48] Franziska Rheinberger gebore-

44 *Briefe und Dokumente seines Lebens* 2, S. 130; Irmen und Irmen (*Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 138) zitieren unvollständig und nicht korrekt und datieren das Gespräch auf „Sommer 1862".

45 Vgl. Marxer, *Schon von Franziska von Hoffnaass gehört?*, S. 19.

46 Hoffnaaß, *Memoiren*, S. 206.

47 Vgl. Marxer, *Schon von Franziska von Hoffnaass gehört?*, S. 29.

48 Hoffnaaß, *Memoiren*, S. 209.

ne Jägerhuber, verwitwete von Hoffnaaß, verstarb am Silvestertag 1892. Ihr letztes Foto kommentiert Hans-Josef Irmen:

> Der leere Pomp der spätherbstlich fahlen Epoche, das hohl klingende Echo des Fin de Siècle tönt dumpf herüber. Sie hört es und begreift noch immer nicht ihre innere Leere. Dann blickt sie ein einziges Mal in ihrem Leben und zu ihrem letzten Bild in die Kamera. In schwarzem Atlas gekleidet posiert sie auf einer Holzbank im Freien, ihr Fächer kann nichts mehr bewegen und nichts mehr verbergen, müde sucht ihr freudloser Blick unbestimmt am Boden. Was sie noch an der Hand hat, ist einzig ihr Hund.[49]

Ein Aspekt in diesem durchaus despektierlichen Bild, das dem Verfasser wahrlich nicht zur Ehre gereicht, mag stimmen: Franziska Rheinberger stand niemals wirklich im Schatten, sondern immer gut ausgeleuchtet im Mittelpunkt ihres kulturellen Netzwerks. Es waren nicht ihre Dichtungen, die zum Verblassen der Werke ihres Mannes beigetragen haben, und von „innerer Leere“ kann sicherlich keine Rede sein: Das Leben dieser „merkwürdigen Frau“ war übervoll – und ihr Anteil am Schaffen ihres Mannes war von erheblich größerem Gewicht als bislang weithin angenommen. Ihr eigenes Schaffen ist als eigenständiges angemessen zu würdigen; dazu gehört auch die Einbeziehung ihrer Kompositionen in eine Aufführungspraxis, für die kurz- und mittelfristig Voraussetzungen zu schaffen sind.

49 Irmen, »Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hofnaaß«, S. 47; vgl. auch Irmen und Irmen, *Gabriel Josef Rheinberger und Franziska von Hoffnaaß*, S. 297.

Anhang 1.
Franziska Rheinberger als Kopistin
im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek

Anhang 2.
Die Lieder Franziska Rheinbergers im Nachlass Rheinberger der Bayerischen Staatsbibliothek

Anhang 3.
Kritischer Bericht zu BSB Mus.ms. 4739 a–1, S. [276] ff.

Anhang 4.
V Lieder componirt von Fanny Hoffnaaß,
herausgegeben von Birger Petersen

Anhang 1.
Franziska Rheinberger als Kopistin im Katalog der Bayerischen Staatsbibliothek

Die Übersicht erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern berücksichtigt nur die im Katalog ausgewiesenen Tätigkeiten Franziska Rheinbergers als Kopistin; für die Handschriften Mus.ms. 4614 1–b und die lateinische Fassung des „Abendlieds" op. 69 Nr. 3 (Mus. ms. 4547–8) hat bereits Barbara Mohn die Handschrift Franziskas auch jenseits des Katalogs festgestellt,[50] in anderen Fällen konnte im Kontext der Gesamtausgabe eine Differenzierung vorgenommen werden.[51] Da Franziska Rheinberger immer wieder auch Autographe ihres Mannes – insbesondere Vokalmusik, die sie selbst interpretierte – mit ihrem Namenszug („Fanny") markiert hat, ist davon auszugehen, dass sie zwischen Kopie und Eigentumsvermerk differenziert hat.

A. in Mus.ms. 4740

Drei Sammelmappen mit Werken für Klavier 2- und 4händig, für zwei Klaviere, ein Klavierauszug 4händig und ein Particell. Überwiegend Autograph 2. Hälfte 19. Jh. Verschiedene Formate.

Bd. 1(5, Bd. 1(13, Bd. 2(1, Bd. 3(14 Kopie Franziska Rheinberger, Bd. 3(14 möglicherweise eigenes Arrangement Franziska Rheinbergers.

Skizzen in Bd. 1(7, Bd. 2(2 und Bd. 3(4 mit Bleistift, in B.d 3(5 mit Tinte.

Umgestellt wurden:

aus Band 2: Toccata op. 104. Fassung von 1859 zu Mus.ms. 4576

50 Vgl. Mohn, „Schätze in Tinte", S. 46–47.

51 Weitere Autographen von der Hand Franziska Rheinbergers finden sich zum Beispiel im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck: Unter der Signatur ABH 9.116 findet sich dort eine Kopie des Liedes „Sehnsucht" aus dem Zyklus *Aus verborgnem Tal* op. 136 Nr. 9, eingebunden in einem Sammelband mit dem Titel *Lieder von Rheinberger*, der darüber hinaus nur Rheinbergers Klaviersonate op. 135 enthält. Vgl. Manuela Jahrmärker, „Kritischer Bericht", in: Josef Gabriel Rheinberger, *Lieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Manuela Jahrmärker (GA Bd. 15), Stuttgart: Carus 2004, S. 288–322, hier S. 291.

aus Band 3: Vortragsstudien für Klavier op. 183 zu Mus.ms. 4653.
Mus.ms. 4740–3(14 im Werkeverz. von Irmen unter Mus. ms. 4719/3 aufgeführt.
Nachlaß Rheinberger.

B. in Mus.ms. 4741

Mus.ms. 4741–13

[Gesänge op. 157 / Vater unser] „Vater unser" Gedicht von F. Dornbusch für eine Singstimme mit Orgel componirt von Josef Rheinberger.
Gesang mit Orgel (7 S.) Kopie Franziska Rheinberger 1888. 34 x 25 cm.
Am Ende datiert: „comp[oniert] 4 November 1888 (Allerseelensonntag)".

Mus.ms. 4741–22

[Lieder / Aus. Lieder nach Emanuel Geibel]
Gesang mit Klavier, 4 S., Autograph 1861. 26,5 x 34 cm quer.
Auf S. 1 signiert: „Rheinberger" und Besitzvermerk Franziska Rheinberger: „Fanny".
Inhalt:
[Lieder IMV 131 / Die Wasserrose] Die Wasserrose. Ged[icht] v[on] Geibel. S. [1].
Datierung: „München 3 / 2. [18]61".
[Lieder op. 3 / Vorüber] „Vorüber!" Ged[icht] v[on] Geibel. S. 2–4.
Datierung: „München 3 / 2. [18]61".

Mus. ms. 4741–30

[Lieder IWV 131 / Über dem See] Über dem See. Ged[icht] v[on] Hauer. Musik v[on] Rh[ei]nb[er]g[er]r. 23.5.[18]61.
Text: Als wären die Wasser
Gesang mit Klavier (1 Bl.) Autograph 1861. 26,5 x 34 cm quer.
Titelseite mit Besitzvermerk Franziska Rheinberger: „Fanny".
6 Strophen des Textes notiert.

Mus. ms. 4741–31

[Lieder IWV 136 / Vöglein, was singst du. 1. Fassung.]
Gesang mit Klavier (1 S.) Autograph ca. 1862. 33 x 24,5 cm.

Entwurfscharakter, am unteren Rand 1 System geschlüsselt, eventuell für Nachspiel vorgesehen.

Mus. ms. 4741–32
[Lieder IWV 136 / Vöglein, was singst du. 2. Fassung.]
Vöglein, was singst du? Ged[icht] v[on] C. Stieler für eine Mezzosopranstimme componirt von G[abriel] J[osef] Rheinberger.
Gesang mit Klavier (3 S.) Kopie Franziska Rheinberger 1862. 25 x 16,5 cm.
Am Ende Vermerk: „comp[oniert] 26.6. [18]62, gesungen 8.7. [18]62".

Mus. ms. 4741–33
[Liederbuch für Kinder op. 152]
Singstimme im g2-Schlüssel (15 S.) Kopie Franziska Rheinberger. 34,5 x 25 cm.

Mus. ms. 4741–34
[Liederbuch für Kinder op. 152 / Die Mutter singt] Wiegenlied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung / Gedicht von Reinick: / componirt von Josef Rheinberger.
Gesang mit Klavier (3 S.) Kopie Franziska Rheinberger. 34, 5 x 26,5 cm.

Mus. ms. 4741–36
Marienlied [WoO 84] für eine Sopranstimme mit Orgelbegleitung componirt von Josef Rheinberger.
Gesang mit Orgel (3 S.) Kopie Franziska Rheinberger 1877. 35 x 27 cm.

Mus.ms. 4741–39
Trennung [WoO 16] Gedicht von Franziska v[on] Hoffnaaß
(Rheinberger) für Mezzosopran mit Orgelbegleitung componirt von Josef Rheinberger.
Gesang mit Orgel (3 S.) Kopie Franziska Rheinberger 1888. 35,5 x 27 cm.
Titelseite mit Vermerk: „Nach einem Besuche im Atelier von Gabriel Max zu dessen Gemälde ‚Trennung' gedichtet und componirt (3 Juni 1885) und für den Be-

sitzer des Bildes nach dem Manuscripte copirt. München 9. Juli 1888. Fr[anziska] Rh[einberger].

C. in Mus. ms. 4744

Mus.ms. 4744

[Werke / Ausw.]

Sammelmappe mit Chormusik und mehrstimmiger Vokalmusik unterschiedlicher Besetzung, Präsentation und Qualität, 2. Hälfte 19. Jahrhundert, verschiedene Formate.

s.a. die einzelnen Titelaufnahmen.

Nachlaß Rheinberger.

darin: [Bl. 6]

Mus. ms. 4744 d–3

[Werke / Ausw.] Ave Maria. Kyrie [Titel am Seitenrand].

St. A (3 S.) Kopie Franziska Rheinbergers. 23 x 31,5 cm quer.

Chorstimme. Kompositionen für Soli und Chor. Franziska Rheinberger = mutmaßlicher Komponist. Am Ende Vermerk Franziska Rheinbergers: „Verzeihung! in Eile! Fanny. 25, Mai [18]64“. Auf S. 2 Bleistifteintragungen. Keine weiteren St. vorhanden.

Inhalt: Ave Maria, E-Dur.

Litaniae Lauretanae, D-Dur.

Mus.ms. 4744 d–6

[Hymnen / Ausw. / Herz-Jesu-Hymbe WoO 41] Gehet zum heiligsten Herzen Jesu. (Zu Zeiten der Bedrängniß) compon[ie]rt von Josef Rheinberger.

Text: Herz meines Jesu

Partitur (3 S.) Ms. 1872. 34 x 27 cm.

Rasuren. Bleistiftvermerke zur Dynamik. Am Ende datiert: 23/12 [18]72« mit der Bemerkung: „Curt […] zu Bette; ich unterlegte diesen selbst gedichteten Text zu einem ‚Baldehymnus’ v[on] Curt)“, z.T. unleserlich, wohl von der Hand Franziska Rheinbergers. Curt = Josef Rheinberger.

Mus.ms. 4744–4

[Herbstgesang WoO 58] Herbstgesang. Ged[icht] von Fr. Oser [Musik:] Josef Rheinberger [Kopftitel].

Text: Still ist's im Wald

Partitur (4 S.) Kopie Franziska Rheinbergers 1882. 33,5 x 24 cm

Besetzung: 4stg Männerchor

Kopftitel, Tempo- und Stimmbezeichnungen von der Hand Josef Rheinbergers, Namenszug im Kopftitel mit Bleistift. Am Ende datiert von Franziska Rheinberger: „componirt 10 Maerz 1882".

Mus.ms. 4744–9

[Haltet Wacht WoO 61] „Haltet Wacht!" Gedicht v[on] Jul[ius] Sturm für 4stimmigen Männerchor comp[oniert] von Josef Rheinberger.

Text: Wächter auf den hohen Zinnen

Partitur (4 S.) Autograph, S. 4 Ms. Franziska Rheinbergers 1882. 25 x 33,5 cm quer.

Besetzung: 4stg Männcherchor

S. 4 bis „Fine" von der Hand Josef Rheinbergers, Fortsetzung von der Hand Franziska Rheinbergers. Verschiedene Datierungen S. 4 oben „13 / 11. [18]82", S. 4 unten: „(15. Nov[ember] [18]82)".

Mus. ms. 4744–10

[Sankt Nepomucks Vorabend WoO 63] Kinderlied. St. Nepomuck's Vorabend. Gedicht von Göthe [!] (Carlsbad 15. Mai 1826) für Kinderstimmen componirt von Jos[ef] Rheinberger.

Text: Lichtlein schwimmen auf dem Strome

Partitur (3 S.) Kopie Franziska Rheinbergers um 1883. 34 x 25 cm.

Besetzung: Kinderchor mit S1, S2, S3.

Mus.ms. 4744–14

[Terzette für Männerstimmen (1871)] Zum Namensfest. Ged[icht] v[on] A. W[ismayr] [Kopftitel].

Partitur (4 S.) Kopie Franziska Rheinbergers ca. 1871, 26 x 20 cm.

Besetzung: T1, t2, B.

Am Ende datiert: „beide comp[oniert] München 17. Juli 1871."
Inhalt: Zum Namensfest. Text: Was eine Kron'. WoO 39
Friede. Text: S'ist Friede. WoO 40.

D. in Mus. ms. 4745

Mus.ms. 4745

Sammelmappe mit Autographen (z. T. eigenhändige Abschriften), Entwürfen, Einzelstimmen und Abschriften von fremder Hand.
sowie eine Mappe mit nicht identifizierten Fragmenten und Werken zweifelhafter Echtheit, 2. Hälfte 19. Jh. Verschiedene Formate.
Nachlaß Rheinberger.

darin: [Bl. 3]
4) Clärchen auf Eberstein [op. 97] [von] Rheinberger. 3 St.: S1, S2, T Kopie (Franziska Rheinberger?). St. S1 Fragment.

E. in Mus. ms. 4609

Partituren und Aufführungsmaterial zum Oktett IWV 132 und dem daraus hervorgegangenen Nonett op. 139 und Bearbeitungen für Klavier 4händig. Das ursprünglich 4-sätzige Oktett wurde später um einen langsamen Satz nach dem Menuett erweitert (Mus.ms. 4609b). Für die Neufassung als Nonett wurden beide langsamen Sätze ausgeschieden und ein neukomponiertes Adagio nach dem Menuett eingefügt.
Nachlaß Rheinberger

[Bl. 1]
a)
[Oktett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola Violoncello und Baß IWV 132]
Partitur, 74 S., Autograph ca. 1861. 26 x 33,5 cm.
4-sätzige Erstfassung. Datierung nach Irmen.

b)
[Oktett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß IWV 132 / Adagio] Partitur des Adagio aus dem großen Octett von Rheinberger.
Partitur (Titelbl. u. 24 S.) Kopie Franziska Rheinbergers zwischen 1861 u. 1865. 24 x 3? cm.
[Bl. 2]
ab) = Stimmensatz
[Oktett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß IWV 132] Octett von Rheinberger [Umschlagtitel vl]
12 St.: vl (2 Ex.), vla, vlc, b, ob (2 Ex.), cl (2 Ex.), co, fag (2 Ex.) Kopie, St. b, ob (Ex. 1u.2), cl (Ex.1), cor, fag (Ex.1)
Autograph zwischen 1861 u. 1865, 34 x 27 cm.
4-sätzige Erstfassung, St., vl, ob, cl, fag jeweils Ex.2 mit 5-sätziger Fassung. z.T. Vermerk der Spieler: vl Ex.1: »Walter«, vla: »Thoms«, vlc: »Müller«, b: »Sigler«, cl Ex.1: »Faubel«, cor: »Strauß«, fag Ex.1: »Maier«, auf St. ob unleserlich.

[Bl. 3]
[Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß op. 139]

c)
Nonett [von] Jos[ef] Rheinberger op. 139 [Kopftitel]
Partitur, 138 S., Autograph 1884. 33,5 x 25 cm.
Am Ende datiert: „München 6. November 1884“.

d)
[Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß op. 139. Fassung Klavier 4hdg]
Nonett für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, [Violon]Cello u[nd] Bass componirt und für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet von Josef Rheinberger op. 139.
Klavier 4hdg (Titelbl. u.] 74 S. Autograph 1884. 28 x 20 cm.

[Blatt 4]
[Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß op. 139]
In Partiturnotierung. Am Ende datiert: „Fine 27 / 11 / [18] 84“

e)
[Oktett für Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß IWV 132. Fassung Klavier 4hdg]
Klavier 4hdg (52 S.) Autograph zwischen 1861 u. 1865. 34,5 x 27 cm.
5-sätzige Fassung. 1. Satz fehlt; die einzelnen Sätze jeweils mit eigenem Titelblatt. 2. Satz mit dem Titel „Notturno“ (= Romanze). 4. Satz hier mit dem Titel „Andante“ (identisch mit dem Adagio). Autographe Paginierung für jeden Satz.

[Bl. 5]
[Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß op. 139]
Beilage:
Grosses Octett (5 Sätze) für Violine, Viola, [Violon]cello, Bass, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott comp[oniert] von Jos[ef] Rheinberger und für Pianoforte zu vier Händen arrangiert von Fanny Hoffnaaß [= Franziska Rheinberger].
Klavier 4hdg (29 Bl.) Autograph der Bearbeiterin 1864.
25 x 32 cm.
Das nachkomponierte Adagio in dieser Bearb. mit eigenem Titel: „Adagio aus dem grossen Octett von G[abriel] J[osef] Rheinberger nach der Partitur für Clavier zu vier Händen arrangiert von Fanny Hoffnaaß“. Adagio, 2., 3. und 5. Satz lagen ursprünglich in Mus.ms. 4740-2, der 1. Satz war Rheinbergers eigenhändiger [sic] Bearbeitung für Klavier 4hdg

[Bl. 6]
[Nonett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Baß op. 139]
zugeordnet: im Titel des 1. Satzes Vermerk „Allegro“ und Satzzahl „1“ von fremder Hand (G. Schulz). Geringfügige Abweichungen von Mus.ms. 4609 e.

Datierungen: 1. Satz am Ende: „November 1864“, 3. Satz: „20 Juli 1864“, 4. Satz: „23.12. [18]64“, 5. Satz: „arrang[iert]: July–August [18]64“.

[Bl. 7]
[1969 Druck Musica rara]

Anhang 2.
Die Lieder Franziska Rheinbergers im Nachlass Rheinberger der Bayerischen Staatsbibliothek

Mus.ms. 4741 – 43
Gesang mit Klavier (4 S.) Autograph 1858. 27 x 34 cm quer.
Franziska Rheinberger ist mutmaßliche Komponistin, vgl. Irmen, Werkeverzeichnis Josef Rheinberger S. 505.
Datierung S. 1: „7. 1. [18]58“. Auf S. 4 z.T. nur Singstimme und linke Hand der Begleitung ausgeführt.
Inhalt:
Lied. Ged[icht] von Hermann Lingg. (Immer leiser wird mein Schlummer) S. [1]–[2].
[Lieder / Ausw. / Herz! und weißt du] Ged[icht] v[on] Mörike. S. [3]–[4].

Mus. ms. 4741 – 44
[Lieder / Ausw. / Was ist mir denn so wehe] [Gedicht von] Eichendorff. [Musik:] F[ranziska] v[on] H[offnaaß–Rheinberger]. [Kopftitel].
Tonart: g-Moll
Gesang mit Klavier (1 S.) Autograph 1858. 26,5 x 34 cm.
Initialen der mutmaßlichen Komponistin mit Bleistift. Am Ende datiert: „M[ünchen] 7.4. [18]58“.
Nachlaß Rheinberger

Mus. ms. 4741 – 42

Der treue Bote. Gedicht von Kreiten. componirt für eine Singstimme mit Piano-Begleitung von Franziska v[on] Hoffnaaß (Rheinberger).

Text: Die Bergstraß herab ein Reutersmann zog

Tonart: g-Moll

Gesang mit Klavier, 8 S., Autograph 1884. 29 x 22 cm.

Am Ende datiert: »componirt 9 & 10 Januar 1884«.

in: Rheinberger, Josef: Lieder / Ausw.

Anhang 3.
Kritischer Bericht zu BSB Mus.ms. 4739 a–1, S. [276] ff.

No. I *Wie ist mir denn so wehe?*

T. 8 Piano – Die Punktierungen im oberen System entsprechen denen des Canto, dafür fehlt der Punkt im Bass.

T. 10 Canto – Korrektur der Pausengrößen (Halbe und Viertel statt Viertel und Achtel).

T. 13 Piano – 2. Achtel: fehlender Punkt.

Im Abendroth.

T. 3 Piano – 1. und 2. Zählzeit: Punktierungen in der Altstimme fehlen.

T. 6 Piano – 2. Achtel: *gis*, durchgestrichen.

T. 10 Piano – 2. Zählzeit Bass: fehlender Punkt (vgl. T. 39).

T. 12 Canto – 1. Zählzeit: fehlender Punkt.

T. 12 Piano – 2. Zählzeit: fehlender Punkt.

T. 13 Canto – 1. Zählzeit: fehlender Punkt; 2. Zählzeit: Korrektur von zwei Achteln zu Viertel und Achtel.

T. 13 Piano – 3. Zählzeit: *fis* gestrichen (*cis* ergänzt); Bass: fehlender Punkt.

T. 14 Canto – 2. Zählzeit: fehlender Punkt.

T. 14 Piano – 3. Zählzeit: *e* gestrichen.

T. 16 Piano – 3. Zählzeit: fehlender Punkt.

T. 19 Canto – 2. Zählzeit: fehlender Punkt.

T. 20 Piano – 3. Zählzeit: überzähliger Bindebogen.
T. 23 Piano – 3. (und 5. sowie 9.) Achtel (*c*): Versetzungszeichen fehlt.
T. 24 Piano – 6. Achtel (*f*): Versetzungszeichen fehlt.
T. 27 Piano – 1. und 2. Zählzeit im Bass: fehlender Punkt.
T. 28 Piano – 1. und 2. Zählzeit: fehlende Versetzungszeichen (*g* und g^1), vgl. Bass und das Versetzungszeichen auf der 3. Zählzeit.
T. 32 Piano – 3. Zählzeit: fehlender Punkt.
T. 35 Piano – 1. Zählzeit: fehlender Punkt.
T. 35 Canto – 2. Zählzeit: fehlender Punkt.
T. 43 Piano – 3. Zählzeit: überzähliger Bindebogen.
T. 51 Piano – 3. Zählzeit (*gis*): fehlender Punkt.
T. 52 Canto – gestrichene Fermate.

Intermezzo

T. 4 Piano – Ergänzung des Punktes hinter *b*, vgl. T. 5.
T. 9 Piano – 1. Zählzeit (*B*): fehlender Punkt.
T. 13 Piano – 4. Zählzeit: fehlendes Versetzungszeichen (*a*), vgl. Canto.
T. 15 Piano – 1. Zählzeit: fehlendes Versetzungszeichen (*a*), vgl. Canto.
T. 17 Piano – 2. und letztes Achtel: fehlendes Versetzungszeichen (*a*), vgl. Canto.
T. 17 Piano – [Striche: statt *A* – *A* gilt die Oktave *Fis* / *fis*.]
T. 27 Piano – 1. Zählzeit: Korrektur der Achtelpause zu einer Viertelpause.

Sterbeglocken

T. 7 Canto – Bis T. 8 binäre Notation, also ohne Punktierungen (in T. 8 auch im Piano).
T. 11 Canto – 2. Zählzeit bis T. 12, 1. Zählzeit binäre Notation, also ohne Punktierungen (in T. 12 auch im Piano).
T. 11 Canto – 1. Zählzeit „schwül“ statt „kühl“, vgl. Mus.ms. 4739 a-3, S. [78].
T. 14 Canto – kein Text, „kühl“ ist zu ergänzen nach Mus.ms. 4739 a-3, S. [78].
T. 13 Piano – 3. Zählzeit unleserlich, dahinter handschriftlich „*e*“.
T. 15 Piano – m.d. vollkommen unleserlich; Befund vgl. T. 2.
T. 16 Piano – 1. Zählzeit *D*: Punkt fehlt.

T. 17 Piano – 1. Zählzeit *Dis*: Punkt fehlt.

T. 18 Piano – 1. Zählzeit, *e*: Punkt fehlt; 3. Zählzeit, *gis*^{1}: Punkt fehlt.
Piano – 3. Zählzeit, Mittelstimme: In Mus.ms. 4739 a-3 steht ein *e*^{1} anstelle von *gis*^{1}.

T. 19 Piano – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 21 Piano – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 21 Canto – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 21 Piano – 3. Zählzeit: Versetzungszeichen (*gis*^{1}) fehlt, vgl. Canto.

T. 22 Canto – 2. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 22 Piano – 2. Zählzeit: Versetzungszeichen (*cis*^{1}) fehlt, vgl. m.s., 1. Zählzeit.

T. 23 Piano – 2. Zählzeit: m.s. Versetzungszeichen (*Fis*) fehlt, vgl. m.d.

T. 24 Piano –1. Zählzeit: Notenlänge korrigiert (punktierte Halbe statt Ganze).

T. 25 Canto – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 26 Piano – 1. Zählzeit: Versetzungszeichen (*gis* und *gis*^{1}) fehlen.

T. 29 Canto – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 30 Canto – 1. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 31 Piano – 2. und 3. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 36 Piano – 1. Zählzeit: Der Zweiklang in m.d. fehlt in der Reinschrift in Mus.ms. 4739 a-3.

No. 5 *Nacht*

T. 12 Piano – zweite Takthälfte: Punkt fehlt.

T. 13 Canto – Auflösung der Doppelpunktierung in eine Einfachpunktierung.

T. 15 Piano – letztes Achtel *e*^{1} statt *es*^{1} (dem harmonischen Kontext folgend).

T. 21 Piano – Oberstimme: fehlende Punktierungen; 1. Zählzeit: fehlende Halsung.

T. 25 Piano – Versetzungszeichen (*As* / *as* / *as*^{1}) fehlen.

T. 26 Piano – Versetzungszeichen (*as* / *as*^{1}) fehlen.

T. 27 Piano – Versetzungszeichen (*as* / *as*^{1}) fehlen.

T. 27 Canto – 1. Zählzeit: Versetzungszeichen (*as*^{1}) fehlt.

T. 28 Piano – überzähliges Versetzungszeichen (vor *b*^{1}/*h*^{1}).

T. 28 Canto – 2. Zählzeit: Punkt fehlt.

T. 31 Piano – 1. Zählzeit: durch Rasur unleserlich, handschriftlicher Eintrag (nach g^1): »b a«.

T. 32 Piano – 2. Takthälfte: Korrektur durch den Eintrag »c / c« neben den unleserlichen Tönen im Bass (m.s.). Daher auch Löschung des Bindebogens.

T. 36 Piano – *D*: Korrektur der Notenlänge.

Anhang 4.

Im Druck sind die Lieder erschienen in dem Band: Franziska von Hoffnaaß (Rheinberger), *Lieder für Gesang und Klavier*, hrsg. von Birger Petersen, Bochum: Are Verlag 2021.

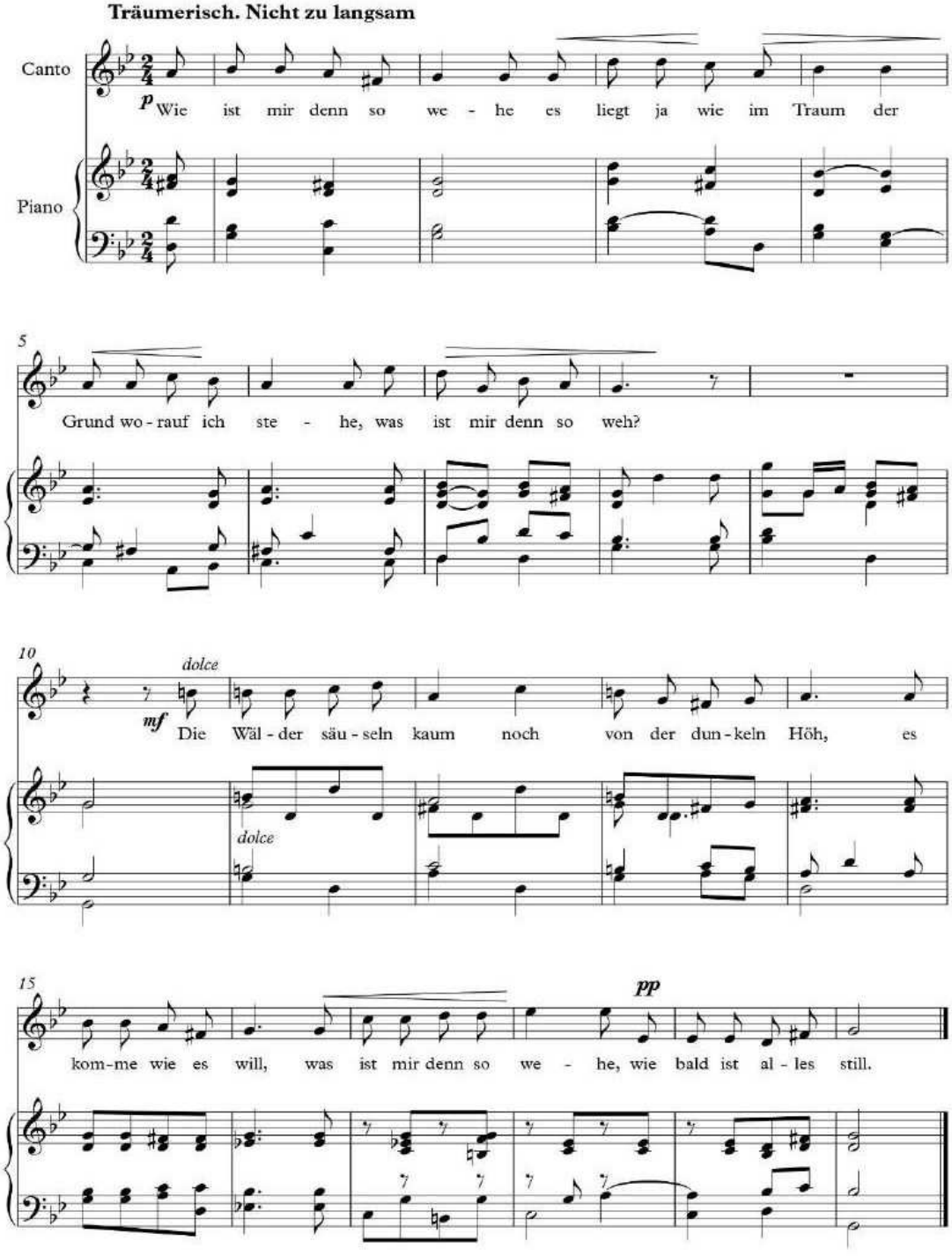
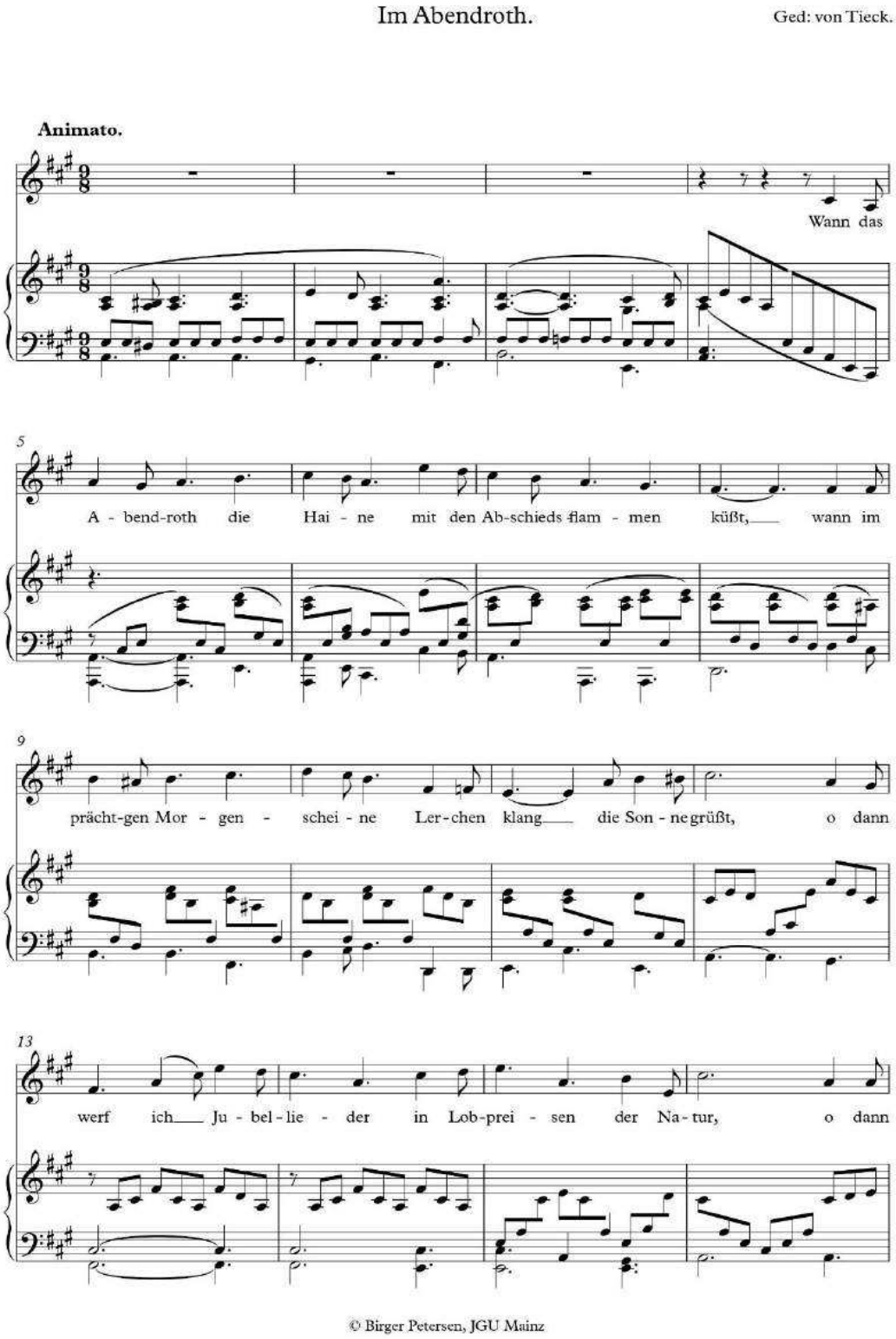
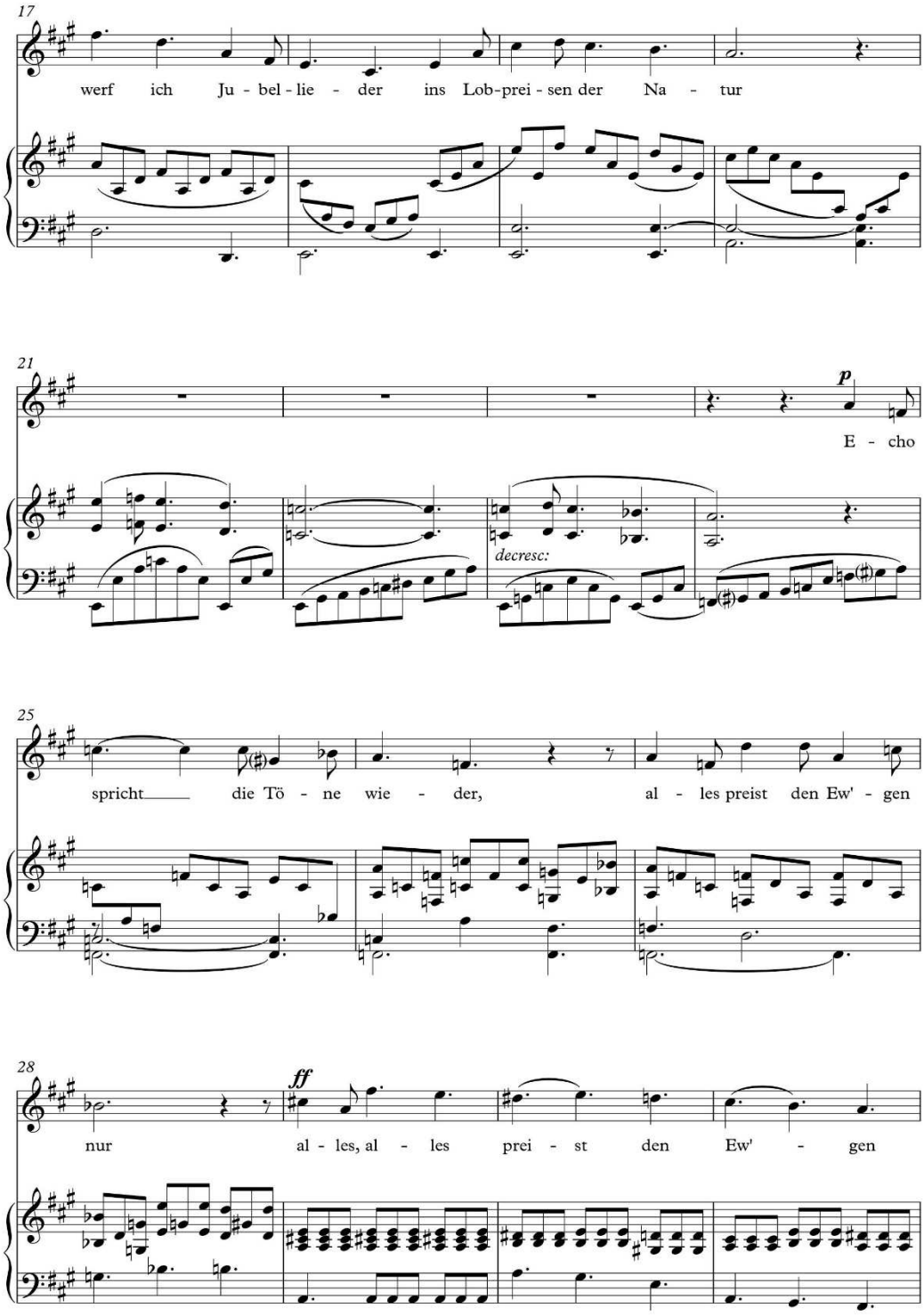
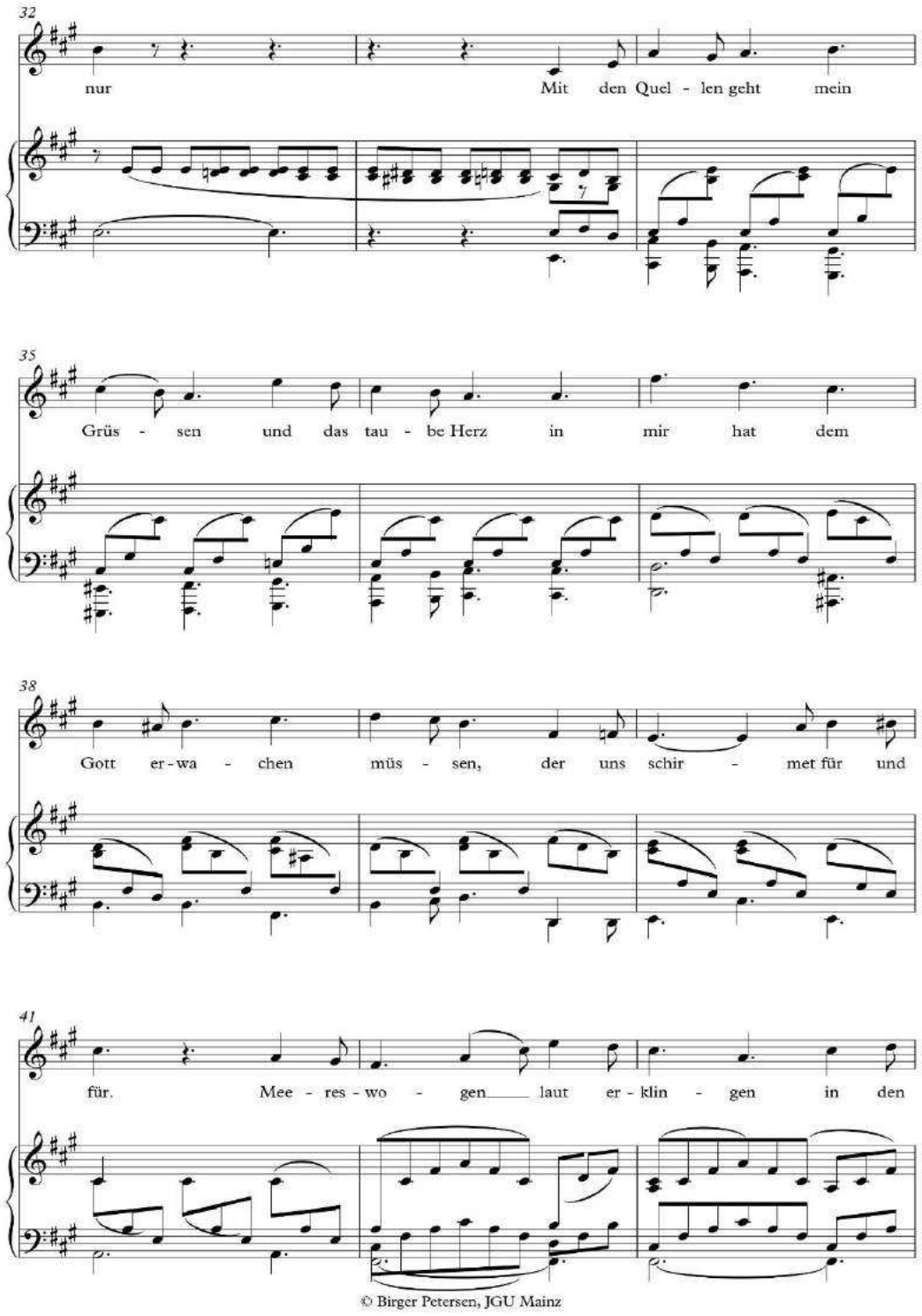
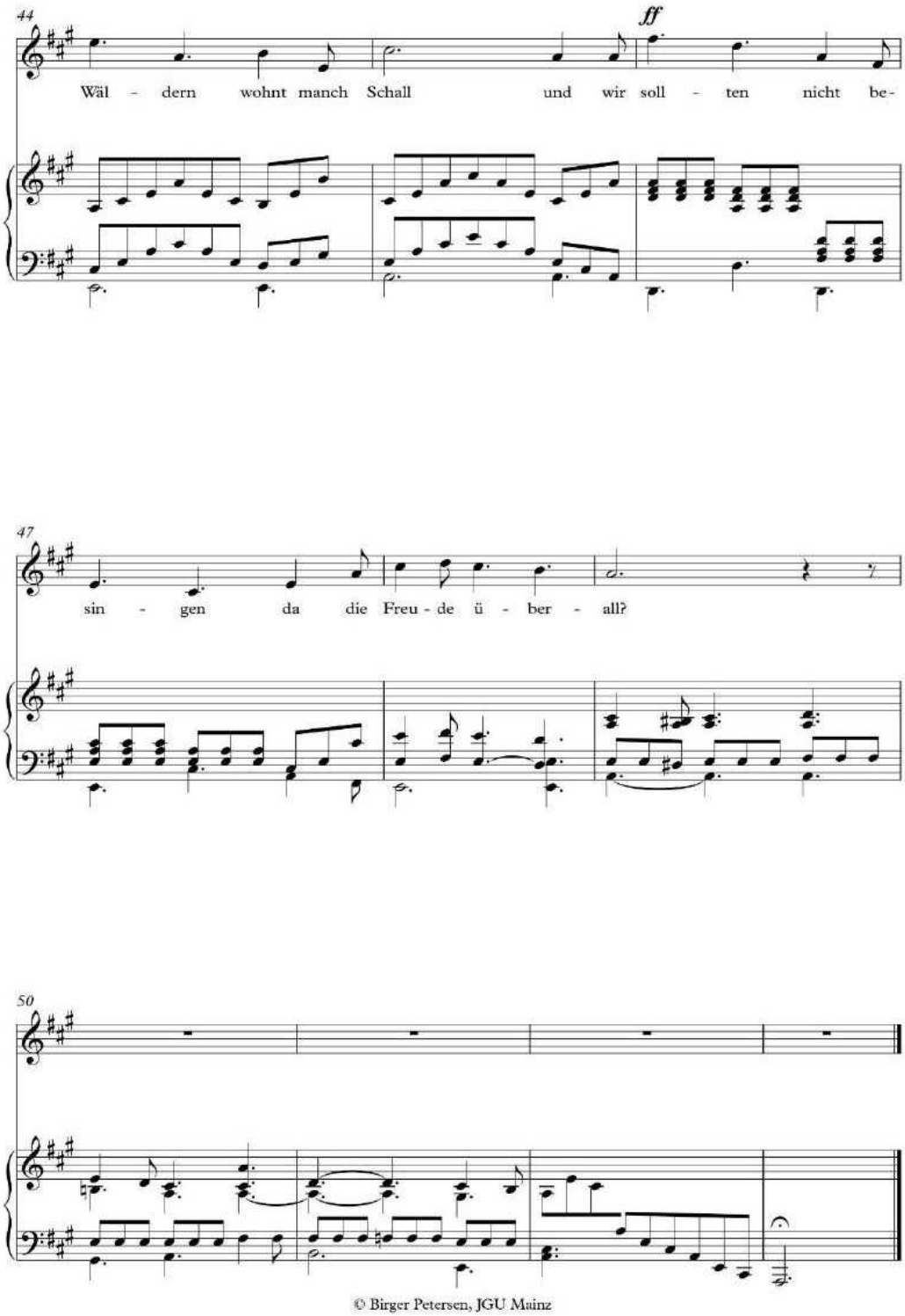
V
Lieder
componirt von
Fanny Hoffnaaß

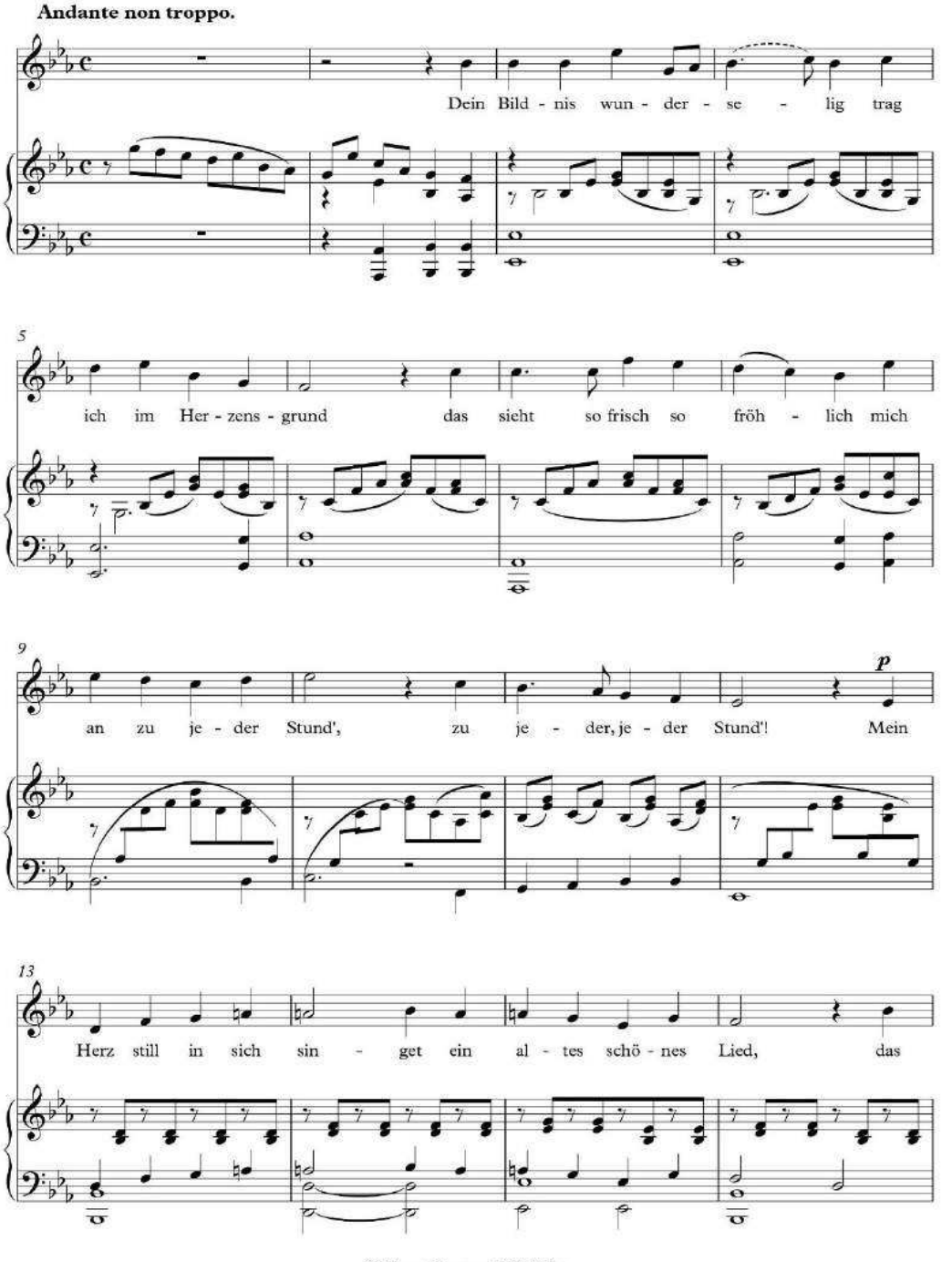
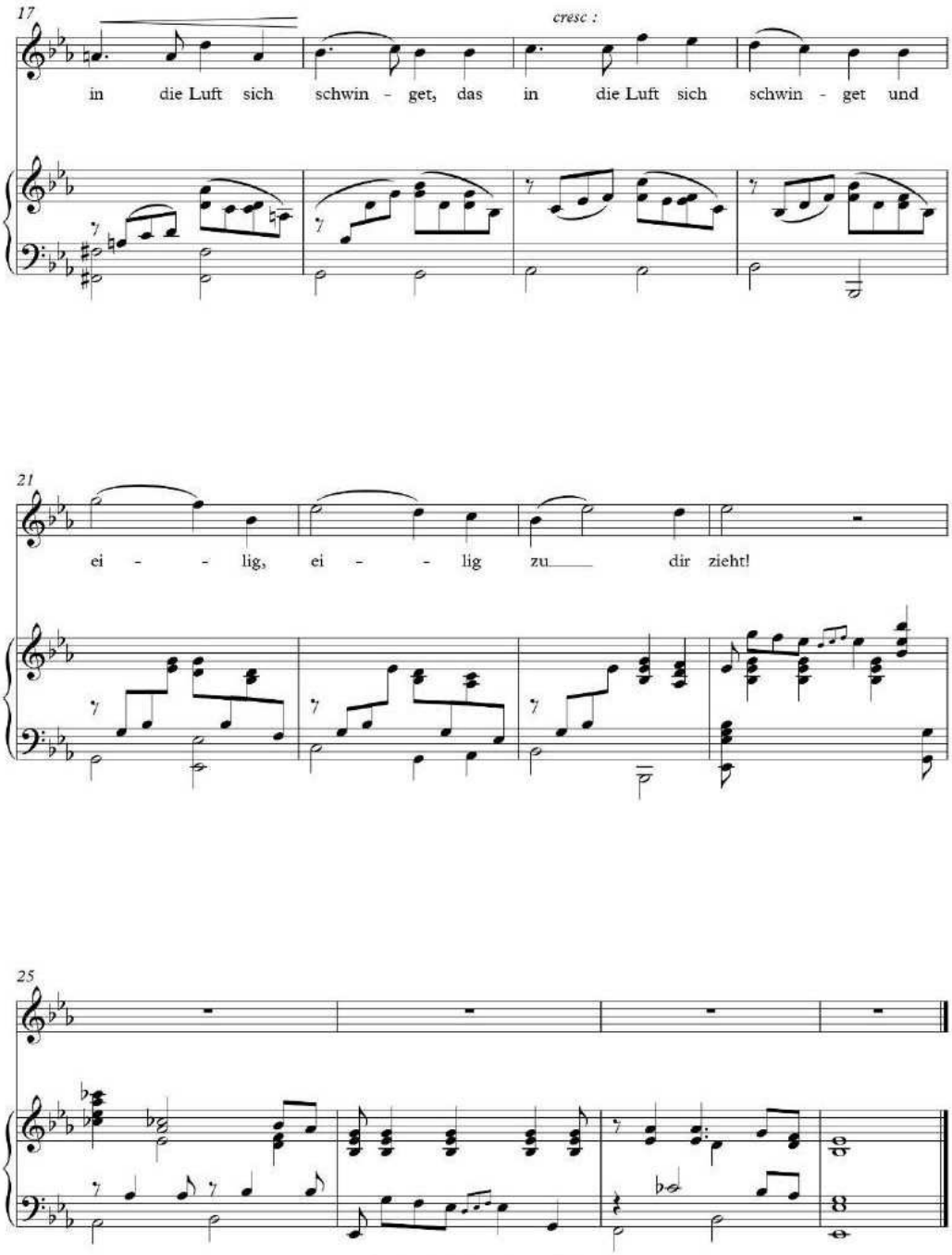
Manuskript
im Nachlass Josef Gabriel Rheinbergers
in der Bayerischen Staatsbibliothek München
Mus.ms. 4739 a–1, S. [275]–[288]

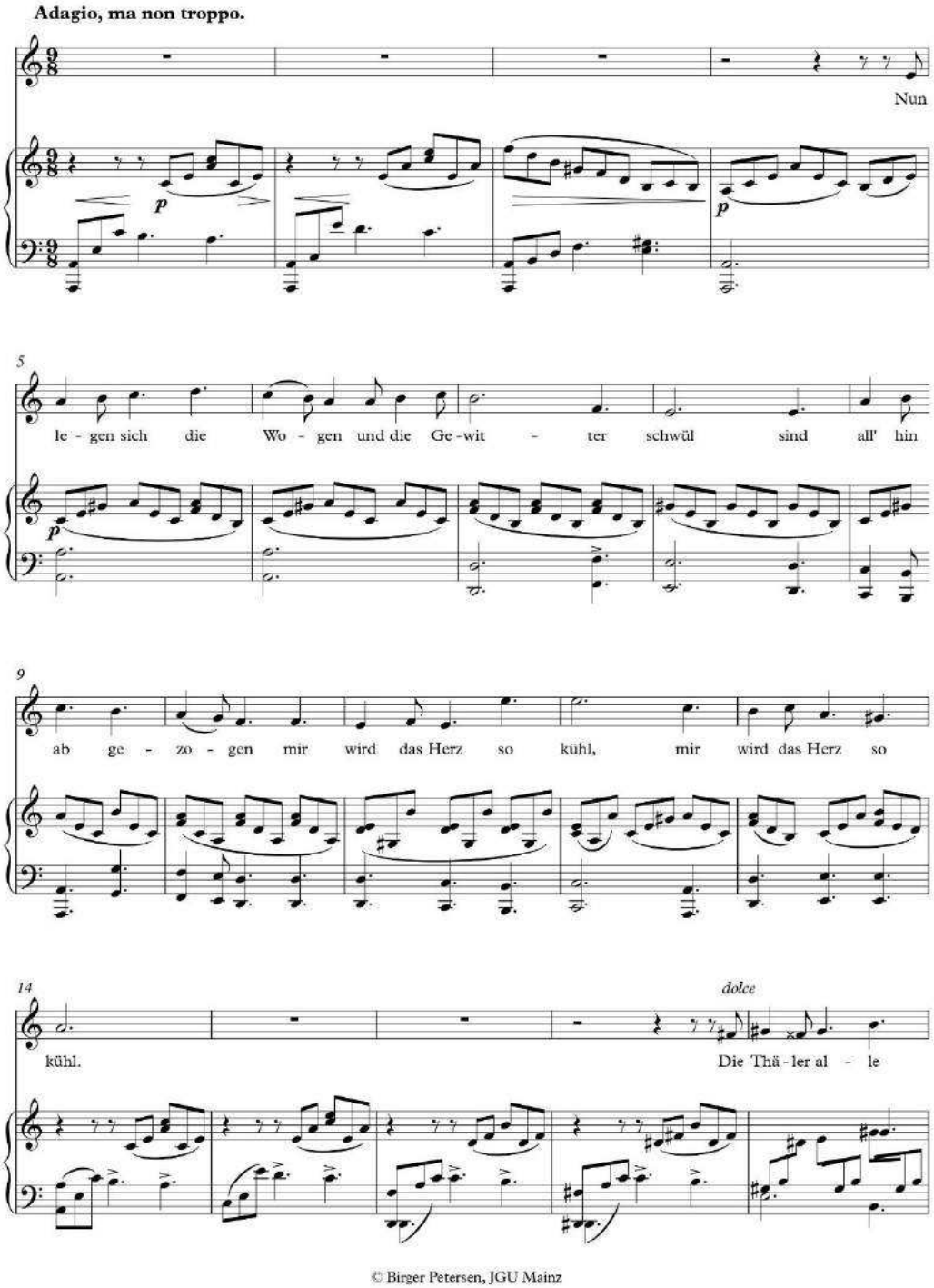
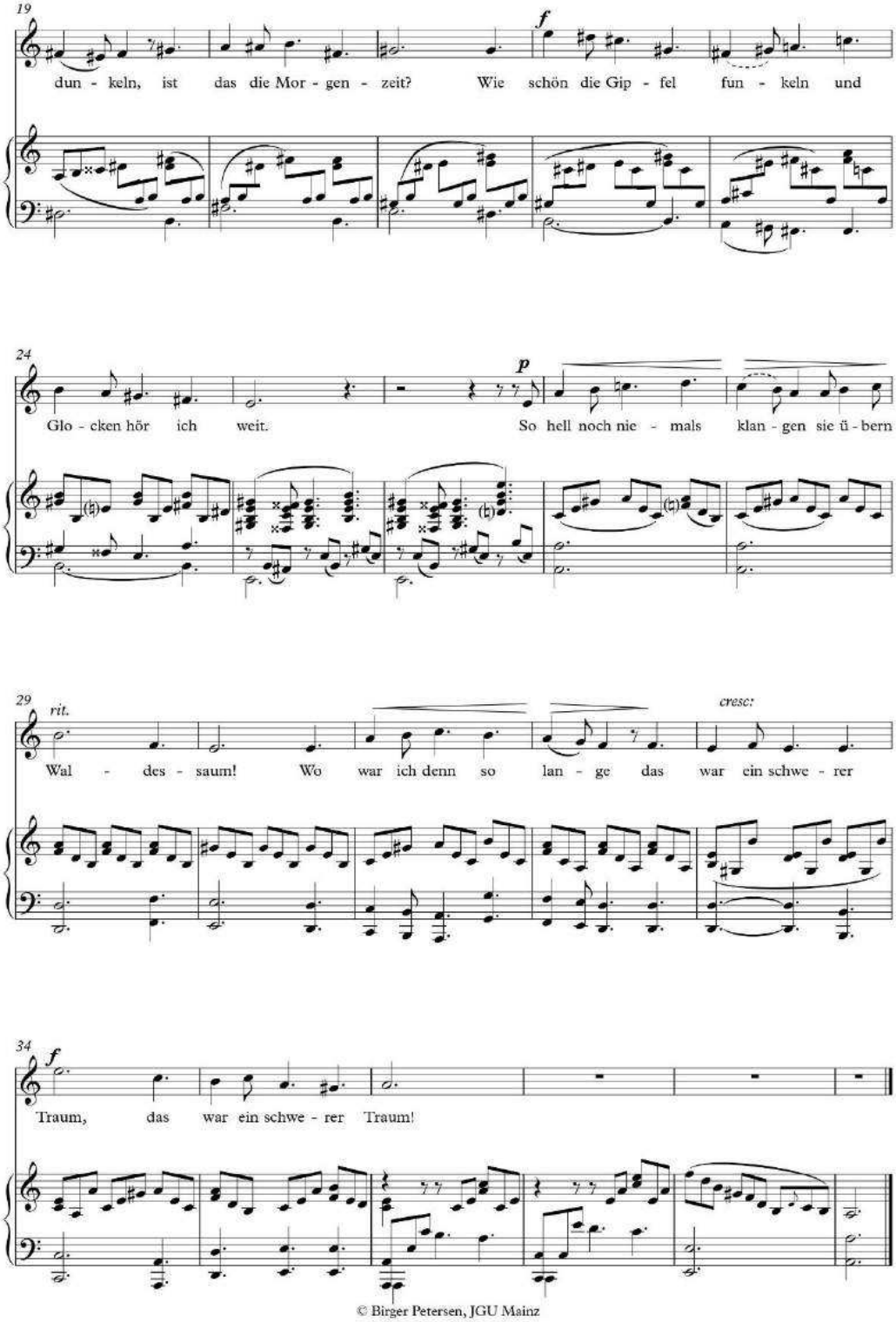
herausgegeben von
Birger Petersen

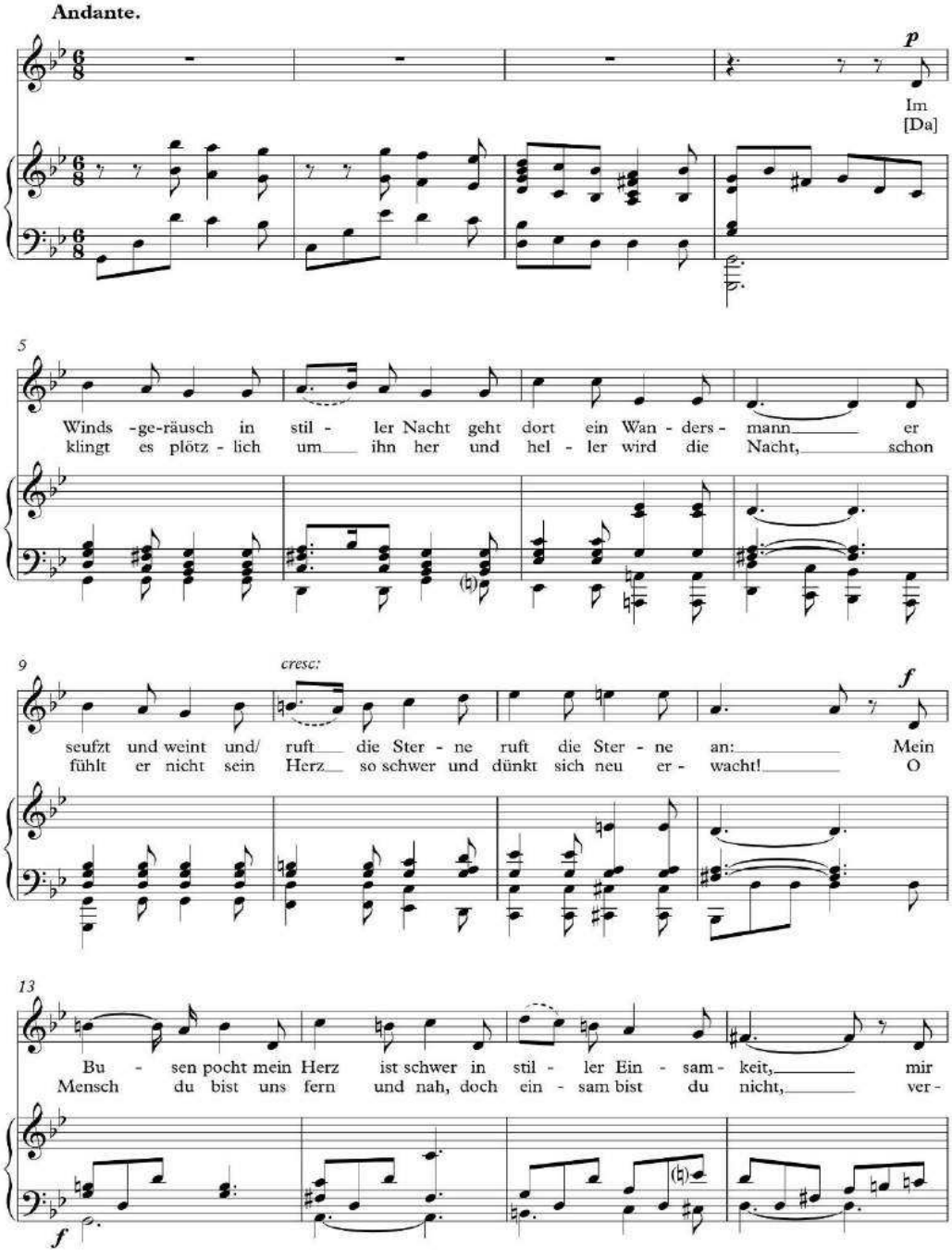
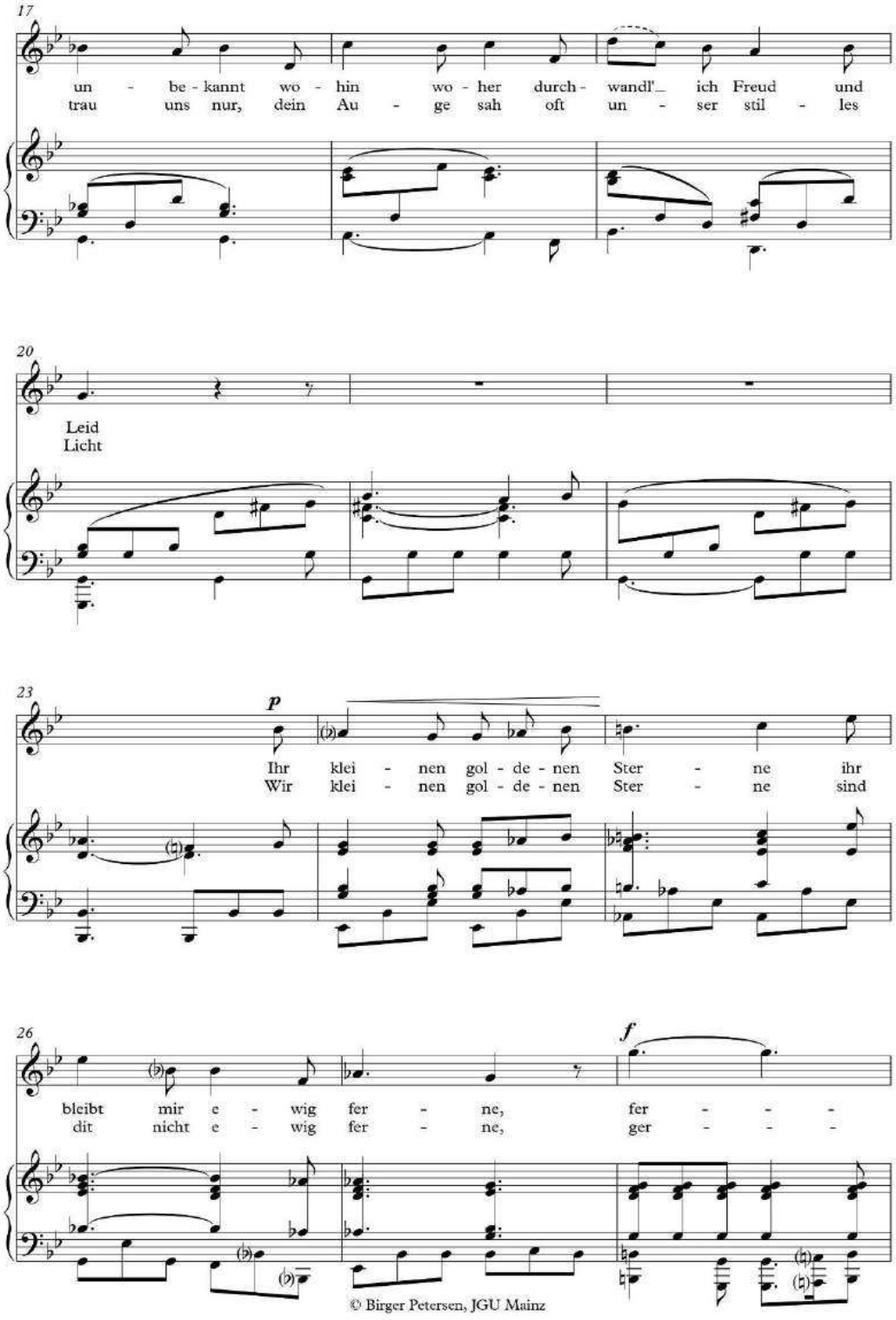
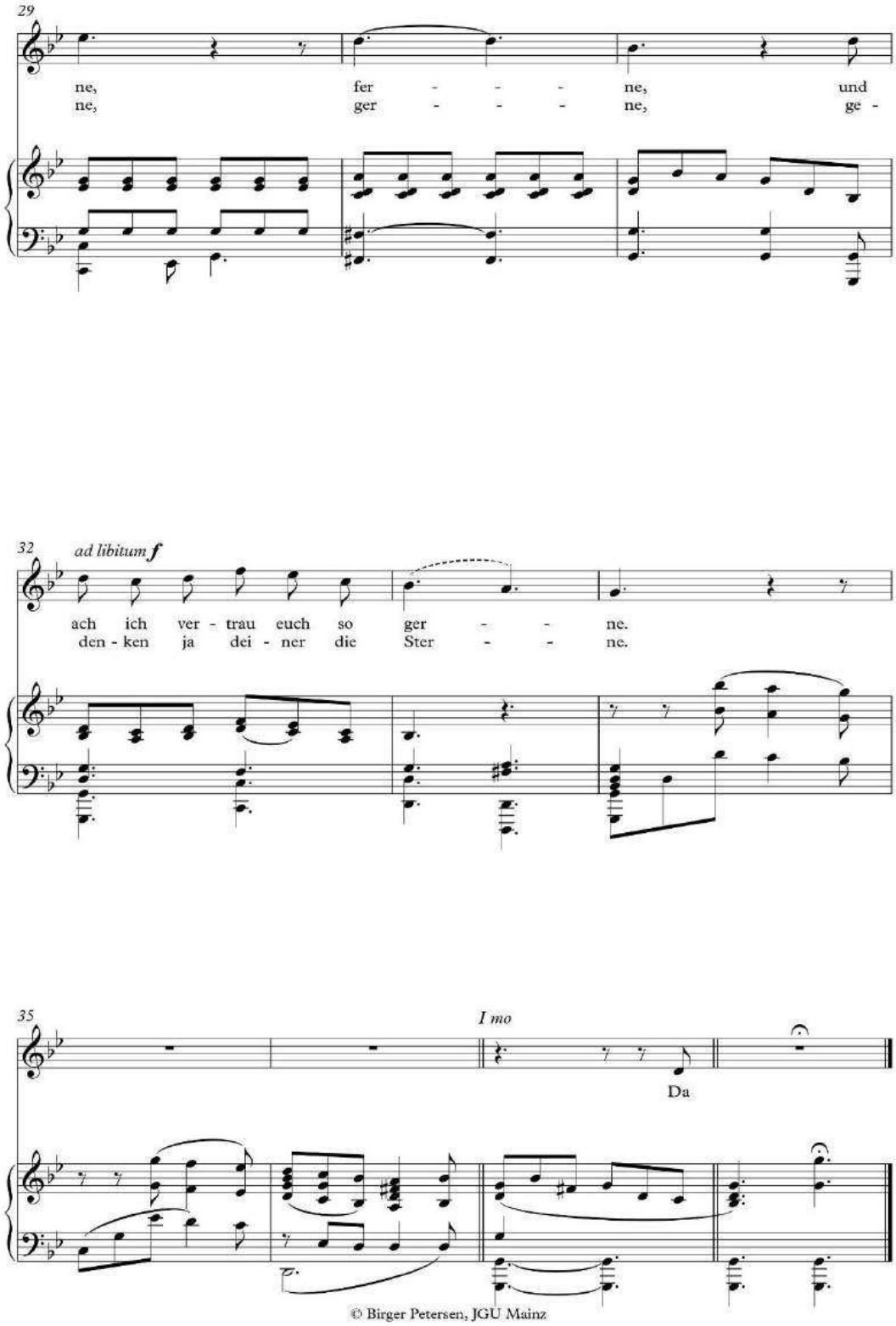
im Sommer 2018
im Rahmen eines Fellowships
am Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald

Eichendorff.

No. I. Was ist mir denn so wehe?

© Birger Petersen, JGU Mainz

Im Abendroth.
Ged: von Tieck.
Animato.
Wann das
A - bend-roth die Hai - ne mit den Ab-schieds-flam - men küßt, wann im
prächt-gen Mor - gen - schei - ne Ler-chen klang die Son - ne grüßt, o dann
werf ich Ju - bel - lie - der in Lob-prei - sen der Na - tur, o dann
© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

Intermezzo. Ged. v. Eichendorff.

© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

Sterbeglocken. Eichendorff.

© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

No. 5) Nacht. Ged: Tieck.

© Birger Petersen, JGU Mainz

© Birger Petersen, JGU Mainz

29
ne, fer - - - ne, und
ne, ger - - - ne, ge -
32
ad libitum f
ach ich ver - trau euch so ger - - ne.
den - ken ja dei - ner die Ster - - ne.
35
I mo
Da
© Birger Petersen, JGU Mainz

Abstract

"One presumes Franziska Rheinberger to be a composer" – Conversing with familiar strangers.

Franziska Rheinberger is primarily known today as the wife of the Bavarian composer Josef Gabriel Rheinberger, among other things as the author of librettos. Her merit in documenting her husband's works is undisputed: she endeavoured to obtain authentic testimonies and biographical material on Rheinberger's childhood and kept accurate inventories of his works. For a range of reasons and in different contexts, all the other diverse artistic activities of this multi-talented woman were viewed sceptically, including the complete concealment or downplaying of Franziska Rheinberger's compositional activities and her role in preparing her husband's material. Franziska Rheinberger's compositional works and her activity as an arranger for her husband's works are rarely mentioned.
In addition to a critical survey of literature on Rheinberger, the text aims to examine the extent to which the contemporary portrayal of Franziska is accurate or simply a convenient understatement to perpetuate an already common narrative. For this purpose, a number of sources are consulted that have so far been largely unconsidered in the archives in Munich and in Vaduz.

Les femmes organistes au XIX[e] siècle : une activité insoupçonnée dans le milieu musical parisien

AUDREY CABARROU

Les femmes et la musique, c'est le début d'une longue histoire. À mesure que les recherches se multiplient, les musiciennes de toutes les époques naissent et renaissent sous la plume des auteurs et des autrices. Dans tous les cas, le constat est sans appel : quelles que soient les périodes, les femmes se sont investies dans une pratique musicale sous quelque forme que ce soit. Le XIX[e] siècle se révèle sous un jour relativement complexe concernant l'histoire des musiciennes. Ces dernières sont de plus en plus nombreuses à composer et contribuent à animer les soirées mondaines en jouant du piano ou en chantant un air d'opéra à la mode.[1] L'enseignement musical fait par ailleurs partie de l'éducation d'une fille bourgeoise afin de parfaire un apprentissage complet et millimétré. Toutefois, la musique doit par la suite être effectuée dans des conditions bien précises, à commencer par le choix de l'instrument, puis par les circonstances dans lesquelles elle est produite. Comme l'explique Jacques Bril, le clavecin, l'épinette ou le piano « ont été longtemps instruments de femmes ou du moins, évocateurs de féminité ».[2] La classe bourgeoise se délecte en effet devant les jeunes filles qui jouent avec délicatesse sur ces instruments rois des salons. Et si la musique fait bien partie du quotidien de ces apprenties musiciennes, toute activité de ce type reste tolérée « à condition qu'elle reste confinée dans la sphère privée ».[3] En résumé, cette pratique est autorisée seulement si elle reste un

1 Florence Launay, *Les compositrices en France au XIX[e] siècle,* Paris, Fayard, 2006, p. 12.

2 Jacques Bril, *À cordes et à cris, origines et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier-Guénaud, 1980, p. 132.

3 Françoise Escal, Jacqueline Rousseau-Dujardin, *Musique et différence des sexes*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 22.

loisir qui n'empiète pas sur les devoirs de maîtresse de maison propres aux femmes de haut rang du siècle du romantisme.

Cependant, dans ce paysage musical où tout semble réglé pour satisfaire les attentes d'une société exigeante, une autre pratique émerge. Moins répandue que le piano, la pratique de l'orgue a aussi fait partie de la vie des femmes du XIX^e siècle.[4] Ainsi, l'objectif de notre étude consiste à mettre en lumière une pratique féminine encore peu connue et qui peut apporter des éléments complémentaires à l'histoire. Au-delà de cet apport, éclairer cet aspect historique permet d'observer si certaines femmes ont su se dégager des carcans sociaux de leur temps pour exercer leur art dans un but lucratif. Par conséquent, nous souhaitons examiner dans quelles circonstances ces femmes ont pu jouer de l'orgue. Nous remonterons également à leurs années d'apprentissage afin de comprendre comment celles-ci pouvaient se former à cet instrument, et évaluer ce que ces formations ont pu leur offrir comme opportunités. Nos observations s'effectueront en trois temps. Les deux premiers cibleront les principales circonstances qui ont permis aux femmes de pouvoir jouer de l'orgue. Identifier ces conditions nous sera précieux pour faire émerger des parcours particuliers, plus ou moins éloignés des champs d'action féminins habituels. Enfin, nous tenterons de retracer le chemin des filles récompensées en classe d'orgue au Conservatoire de Paris, afin d'évaluer l'utilité de cette formation dans leur vie future. Ouvrons notre étude par l'identification d'un premier contexte ayant permis aux femmes de jouer de l'orgue : les événements religieux.

Les femmes organistes dans les églises

Au XIX^e siècle comme au cours des siècles précédents, les femmes organistes d'église ont laissé peu de traces d'elles dans les documents. Dans la mesure où les archives des paroisses révèlent les noms des hommes

4 Cet article présente les premiers résultats de notre thèse en cours de réalisation qui porte sur les femmes organistes et les compositrices de musique pour orgue à Paris au XIX^e siècle.

passés par ces lieux, il serait naturel de penser que les femmes ont été absentes de cette vie musicale. Mais cette déduction est-elle en accord avec la réalité ? L'historienne Sylvie Granger nous éclaire sur ce point.[5] Quelles que soient les époques, les postes d'organistes se transmettaient d'homme à homme. Afin de subvenir à leurs besoins financiers, ils pouvaient cumuler plusieurs titulariats dans des églises différentes ; il arrivait alors qu'il leur soit impossible d'assurer deux offices s'effectuant au même horaire. C'est à ce moment-là que les femmes interviennent. Pour ne pas faire défaut à une paroisse, une musicienne venait remplacer à l'orgue le père, le mari ou le frère indisponibles. Mais n'être sollicitée qu'en tant que remplaçante a un prix, car cette musicienne ne figure alors pas dans les documents officiels. Dissimulée derrière l'instrument souvent disposé sur les hauteurs des édifices, elle est également effacée de l'histoire. Et cette occultation n'est pas sans conséquence, car en dissimulant ces noms des écrits, on occulte l'idée que les femmes aient pu jouer un rôle dans la vie organistique. Sylvie Granger a trouvé le mot juste pour définir ces musiciennes d'église : « l'invisibilité ». Si les difficultés pour retrouver la trace de noms féminins sont réelles, nos recherches établies sur le XIX^e siècle nous ont cependant permis de faire émerger des organistes actives dans les paroisses parisiennes. Nos résultats figurent dans le tableau ci-dessous.[6] Observons-le et levons le voile sur les réponses qu'il peut nous apporter.

5 Sylvie Granger, *Revue de musicologie*, « Les musiciennes de 1790 : aperçus sur l'invisibilité », T. 94, No. 2, 2008, pp. 289-308.

6 Ces résultats proviennent de plusieurs sources :

Pierre Guillot, *Dictionnaire des organistes français des XIX^e et XX^e siècles,* Sprimont, Mardaga, 2003.
Pierre Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900.

Les archives du diocèse ainsi que des partitions écrites par les musiciennes que nous étudions ici ont complété ces informations.

Les organistes titulaires et suppléantes dans les églises de Paris au XIX^{e} siècle

Noms	**Statut**	**Église**	**Dates**
BIGOT, Marie	Titulaire	Saint-Gervais	1838-1840
BOUVIER, M^{me}	Titulaire	Saint-Denis-la-Chapelle	1824-1826
COUPERIN, Céleste	Suppléante	- Saint-Gervais - Saint-Jean-Saint-François	1826 1826 à 1829
DESÈME, M^{lle}	Titulaire	Saint-Denis-la-Chapelle	avril 1826
ÉRARD, M^{me}	Suppléante	Chapelle Impériale des Tuileries	1862
LEFÈVRE, M^{lle}	Titulaire	Saint Eustache	Sept.-oct. 1820
LÉHUÉDÉ, Adèle	Suppléante	- Saint Louis d'Antin - Saint Philippe-du-Roule	?[7]
LOROTTE, Augustine	Titulaire	Saint Eugène	1855 environ
PRESTAT, Marie	Suppléante	Trinité	1896
RIQUIER, M^{me}	Titulaire	Saint Louis d'Antin	1842
PALICOT, Lucie	Suppléante	Trinité	1875 environ à 1893

Le tableau révèle que onze femmes auraient joué de l'orgue dans une église parisienne. Six sont devenues titulaires et cinq ont été suppléantes, l'équité est donc de mise. On constate aussi qu'elles ont assuré les offices dans des lieux importants comme l'église Saint-Gervais,[8] Saint Eustache ou la Trinité. Les années qui figurent dans la colonne de droite méritent une attention particulière. Nous connaissons les dates de début et de fin de titulariat de certaines organistes ; il apparaît qu'elles occupent ces postes sur des périodes relativement courtes. M^{lle} Lefèvre notamment, obtient un poste à l'église Saint Eustache mais seulement pour une durée de deux mois. Comme l'explique Isabelle

7 Nous ignorons les années au cours desquelles Adèle Léhuédé a pu jouer dans ces deux églises. Mais d'après les quelques informations récupérées à son sujet, nous pensons qu'elle a pu y jouer à partir des années 1860.

8 Les musiciens de la famille Couperin se sont succédé au fil des siècles dans l'église Saint-Gervais.

Montersino, elle aurait assuré les offices le temps de trouver un organiste qui puisse prendre la relève du titulaire précédent. Le procès-verbal du 4 novembre 1820 donne ainsi les seules informations qui soient accessibles au sujet de cette « mystérieuse »[9] musicienne :

> Le conseil a autorisé M. Leseigneur à employer jusqu'à concurrence de 100 francs à acquérir ce qu'il croirait convenable à Mademoiselle Lefèvre pour la remercier d'avoir pendant deux mois fait le service de l'orgue de la paroisse.[10]

Bien que M^lle Lefèvre ait obtenu une rémunération pour sa contribution aux offices durant deux mois, il est clair qu'en ce début de XIX^e siècle, la passation d'un poste d'organiste continue de s'effectuer d'un homme à un autre. Céleste Couperin pour sa part, occupe les orgues de Saint-Gervais et de Saint-Jean-Saint-François[11] sur un temps plus long, à savoir de trois ans pour la seconde église. Mais sa vie sera jalonnée d'obstacles. Bien que descendante de la célèbre famille de musiciens, elle connaît un sort miséreux. Son père, organiste à Saint-Gervais, ne laissera pour sa part qu'un maigre héritage financier à son décès. Malgré ses talents de musicienne, Céleste n'obtiendra jamais de titularisation et se retrouve obligée de donner des cours pour subvenir à ses besoins. Les parcours de Marie Bigot et de M^me Bouvier laissent toutefois entrevoir une note plus positive. D'une part, elles deviennent organistes titulaires dans leurs églises respectives ; d'autre part, chacune reste en poste durant deux années successives. Une quarantaine d'années plus tard, Lucie Palicot fait résonner l'orgue de l'église de la Trinité durant près de vingt ans. Toutefois, la réjouissance est de courte durée, car elle ne joue qu'en qualité de remplaçante auprès d'Alexandre Guilmant, l'organiste en titre. En résumé, ces organistes ne sont pas exclues de la vie des

9 Isabelle Montersino, *Saint-Eustache des Halles au XIX^e siècle : portrait musical d'une église parisienne d'après les archives du conseil de fabrique*, Thèse, Paris 4, 1994, p. 490.

10 Ibid., p. 100.

11 Charles Bouvet, *Les Couperin, une dynastie de musiciens français*, Paris, Delagrave, 1919, p. 181.

paroisses parisiennes, mais leur présence est soit de courte durée, soit davantage officieuse qu'officielle.

Bien que nous ayons pu identifier la durée de prise d'un poste de quelques femmes figurant dans notre tableau, les archives paroissiales nous manquent pour pouvoir en faire de même pour toutes. Pour M^lle^ Desème et M^me^ Riquier par exemple, les dates de début et de fin de titularisation ne sont pas connues. Cependant, il est possible d'observer comment les onze musiciennes se répartissent entre 1820 et 1896. On s'aperçoit d'abord que chaque décennie est marquée par le passage de l'une d'entre elles, prouvant ainsi que la vie musicale du XIX^e^ siècle est sans cesse animée par une présence féminine, même si elle est discrète. Concernant la répartition des titulaires et des suppléantes, il apparaît que les cinq titulaires ont exercé entre 1824 et 1855 environ,[12] tandis que les autres se répartissent en majorité après cette date. Ce constat est ainsi révélateur de la lente évolution de la place des femmes dans le milieu de l'orgue d'église à Paris. Certes, nous laissons probablement de côté bien des noms dont la trace s'est perdue au fil du temps. Mais ce tableau, même non-exhaustif, laisse pressentir que les musiciennes ne sont pas plus nombreuses aux postes de titulaires au soir du XIX^e^ siècle qu'auparavant. Si les femmes ont marqué l'histoire de l'orgue à cette époque, les difficultés pour être davantage visibles et légitimes dans le cadre religieux restent prégnantes. Toutefois, cette invisibilité fluctue d'une situation à une autre. En effet, en étendant nos recherches en dehors des églises, nous constatons que des musiciennes ont acquis une certaine notoriété en jouant de l'orgue dans des circonstances profanes.

Les femmes organistes en concert

Dans notre introduction, nous évoquions la présence cette fois bien visible des musiciennes dans les salons mondains. Afin d'animer les soirées musicales, les jeunes filles et les maîtresses de maison étaient

12 Augustine Lorotte a été l'organiste de l'église Saint Eugène, mais les dates précises de titularisation demeurent encore inconnues.

sollicitées pour faire retentir les notes du piano dans les appartements bourgeois. Cependant, les journaux du XIX^e siècle révèlent que certaines interprètes féminines se sont fait aussi remarquer à l'harmonium. Cet instrument, dérivé du grand orgue et de taille bien réduite, fait son apparition dans les demeures des familles aisées. D'un usage relativement simple, il vole parfois la vedette au piano et résonne sous les doigts des femmes. Certaines ont connu le succès grâce à lui ou grâce à d'autres instruments similaires. Éclairons ainsi le parcours de deux d'entre elles qui se sont illustrées à travers cet instrument.

Il faut croire que le destin hors du commun de Louise de la Hye était écrit dès son enfance. Elle se distingue d'abord par un passage brillant au Conservatoire de Paris et obtient en 1827 un premier prix d'orgue ; en 1831, elle est engagée dans cette même école pour enseigner l'harmonie aux femmes. En tant qu'organiste, Louise de la Hye joue à plusieurs reprises en public. Un article paru en 1835 dans *La Romance* tient des propos positifs à son égard : « son improvisation sur l'orgue-expressif de *Miller* a été justement applaudie ; ses ballades romantiques lui ont aussi valu des bravos ».[13] Le 25 avril 1837, *Le Ménestrel* souligne aussi que les applaudissements vont bon train pour la musicienne : « Un solo d'orgue-expressif, exécuté par Mme de La Haye a été vivement applaudi ».[14] La simple lecture de ces deux commentaires permet de comprendre que c'est à travers l'orgue-expressif, autre dérivé du grand instrument d'église, que la musicienne a trouvé son lieu d'expression. Mais au-delà de ces exécutions, Louise de la Hye se caractérise par un parcours multiple mêlant les activités de professeure, pianiste, organiste et compositrice. Plusieurs décennies après elle, une autre femme se distingue par un parcours cette fois davantage centré sur une vie d'organiste et de concertiste.

Lucie Palicot, dont le nom ne nous est désormais plus étranger, apparaissait déjà dans notre étude sur les organistes d'église en tant que

13 *La Romance, journal de musique*, « Concert de Madame de La Hye, née Rousseau », Paris, 18 avril 1835, p. 61.

14 *Le Ménestrel, journal de musique*, « Chronique », Paris, 23 avril 1837, p. 4.

fidèle suppléante de son professeur Alexandre Guilmant à l'église de la Trinité. Mais son parcours ne se cantonne pas à ces remplacements. Éclairée par un apprentissage sérieux du piano et de l'orgue durant son enfance, Lucie Palicot arrive à l'âge adulte dotée d'une technique qui lui permet de se produire en concert sur ces deux instruments entre 1874 et 1881. Un article consacré à son parcours nous apprend que « la sûreté et le goût de sa méthode, sa verve étincelante la classèrent bientôt au rang [des] premiers organistes ».[15] Mais la musicienne saurait-elle se contenter de ces succès ? On pourrait croire que cette notoriété acquise suffirait à satisfaire ses désirs, mais un instrument bien particulier va devenir l'objet de toutes ses préoccupations :

> Infatigable dans ses travaux, elle rêva de se faire, non plus une renommée indiscutable, - elle l'avait acquise déjà, - mais un nom auprès duquel on n'en pût placer un autre, et c'est alors qu'elle entreprit un travail inouï, qu'aucune femme n'avait pu jusqu'ici sérieusement mener à bonne fin, dont elle récolte aujourd'hui les fruits, et qui lui assurera les succès les plus vifs partout où elle se produira, - je veux parler de l'étude du piano à clavier de pédales.[16]

Dans les années 1880, Lucie Palicot acquiert alors une visibilité inédite. Le fait d'être une femme ne fait par ailleurs qu'accroître l'admiration de ses contemporains. *La Gazette Artistique de Nantes* permet d'avoir un aperçu de la fascination qu'elle produit :

> En lui attribuant l'épithète de « gracieuse », ce n'est certes pas un compliment banal que je lui fais ; et pourtant elle a du mérite à l'obtenir, car le mécanisme de cet instrument est redoutable pour une femme, et c'est par un véritable miracle d'étude qu'elle a réussi à en atténuer ce que j'appellerais le côté gymnastique.[17]

On constate à quel point l'allégresse du jeu de l'interprète fait l'admiration des rédacteurs. *La Gazette* souligne ici toute la difficulté pour

15 *Camées artistiques, Théâtre, Littérature, Musique, Beaux-arts, Sport, Finances*, « Lucie Palicot », Paris, impr. de Bernard, s.d., p. 1.

16 Ibid.

17 *La Gazette Artistique de Nantes*, « Concert dans le cadre du festival Gounod », Nantes, 9 février 1888, p. 4.

parvenir à jouer du piano-pédalier tout en préservant la grâce qui doit caractériser une femme. Dans les *Camées artistiques*, la similitude des propos est frappante :

> Cette gymnastique, qui semblerait exclure tout grâce au détriment de la force, M^me Palicot l'a changée en une *danse assise* adorablement rythmée. Qu'elle fasse le grand écart sur l'instrument ou qu'elle ramène son pied pour exécuter un trille qu'elle bat prodigieusement cadencé, on retrouve toujours en elle la grâce de la femme.[18]

Sans aucun doute, Lucie Palicot a tenu le pari d'acquérir une notoriété grâce au piano-pédalier. Bien que parvenue à ses fins, l'empreinte du XIX^e siècle est cependant toujours là : ce que les rédacteurs vérifient et relatent, c'est la capacité de la musicienne à conserver l'élégance du geste. À travers elle, on remarque que l'admiration que suscite une femme tient avant tout aux soins portés à son attitude qu'à l'interprétation en elle-même.

Nous venons d'évoquer deux musiciennes parvenues à se faire une place dans le monde musical. Tandis que l'une trace son chemin à travers l'orgue-expressif, l'autre choisit de s'illustrer sur le piano-pédalier. Mais remontons en amont de ces faits. Une telle maîtrise instrumentale ne peut exister sans un apprentissage consciencieux. Comment ces organistes se sont-elles alors formées ? Les cours de musique en privé restent très répandus en France au XIX^e siècle. Toutefois, la classe d'orgue du Conservatoire de Paris ouvre dès les années 1820 aux filles ; il devient alors intéressant d'observer les opportunités que cette formation a pu leur offrir après les études.

Les élèves organistes du Conservatoire de Paris

Les recherches que nous avons effectuées à partir des archives du Conservatoire révèlent que onze femmes ont obtenu des récompenses en

18 *Camées artistiques*, op. cit., p. 2.

classe d'orgue sur l'ensemble du XIX^e siècle.[19] Louise Rousseau, devenue plus tard M^me de la Hye,[20] est la première à obtenir un second prix en 1826 ; Marie Prestat est, pour sa part, la dernière du siècle à être récompensée, en 1890, par un premier prix. Entre ces deux dates, neuf filles obtiennent donc des résultats sur un espace temporel relativement bien réparti. Nous mentionnerons une affluence légèrement supérieure, entre 1875 et 1879, du fait des trois récompenses accordées sur cette durée.[21] Par conséquent, la répartition homogène des résultats, entre 1826 et 1890, montre, de la même façon que nous l'avons observé pour les organistes d'église, que le nombre de filles ne s'accroît pas de manière significative à mesure que le XIX^e siècle s'écoule. Néanmoins, les résultats de ces élèves prouvent qu'elles ont su produire un travail de qualité. Cinq d'entre elles ont obtenu un premier prix,[22] et Jenny Letourneur et Joséphine Boulay l'ont reçu dès leur première tentative. Mais que sont-elles devenues une fois l'apprentissage mené à terme ? Ont-elles pu envisager une carrière dans la musique ? En suivant leur trace après les études, il devient possible d'évaluer, d'une façon plus générale, les perspectives que les femmes de cette époque pouvaient entrevoir.

Voie royale pour les musiciens et les musiciennes, le débouché le plus répandu reste l'enseignement. Une femme qui donne des cours de musique en privé n'est pas un fait rare au XIX^e siècle. Mais qui a dit que celles que nous suivons ont fait de même ? Joséphine Boulay effectue

19 Dans cette étude, nous considérons seulement les filles qui ont obtenu des récompenses en orgue. Nous ne tenons donc pas compte de celles qui sont entrées dans cette classe mais qui ne sont pas allées jusqu'à l'examen final.

20 Louise de La Hye a déjà été mentionnée dans notre partie sur les organistes remarquées lors de concerts parisiens.

21 Marie Renaud (2^e accessit 1875), Marie Genty (2^e accessit 1876), Marie Papot (2^e accessit 1876, 1^er accessit 1878, 2^e prix 1879).

22 Date d'obtention des premiers prix : Louise Rousseau (1827), Jenny Letourneur (1827), Augustine Lorotte (1854), Joséphine Boulay (1888), Marie Prestat (1890).

toute sa carrière à l'INJA[23] en tant que professeure d'orgue, de piano, d'harmonie et de composition. Marie Prestat donne, quant à elle, des cours d'orgue et de piano à la Schola Cantorum.[24] Le Conservatoire de Paris permet lui aussi à d'anciennes élèves d'enseigner dans l'école. Six d'entre elles ont cette opportunité, dont Louise de la Hye qui deviendra professeure d'harmonie jusqu'à son décès, en 1838. Augustine Lorotte devient de son côté professeure adjointe en solfège, tandis que les quatre restantes sont recrutées en qualité de répétitrices de solfège. Certaines y restent durant de nombreuses années. Marie Papot occupe ce poste pendant seize ans et seule sa disparition lui ôtera cette fonction. Soulignons que malgré ces résultats positifs en matière d'insertion des femmes dans l'enseignement musical, les répétitrices sont engagées dans l'optique d'alléger les classes surchargées des titulaires. Toutes ne perdurent donc pas comme l'a fait Marie Papot.

Cependant, les opportunités ne se bornent pas à l'enseignement. Nous avons évoqué les passages remarqués de Louise de la Hye à l'orgue-expressif lors de concerts. Adèle Léhuédé et Marie Prestat jouent elles aussi de l'orgue, la première à la Société des Concerts, et la seconde, lors des Concerts Spirituels de la Sorbonne. Notons aussi que ces deux musiciennes ont également fait des remplacements lors des messes ;[25] Augustine Lorotte les rejoint sur ce point en devenant pour sa part organiste à Saint Eugène. Joséphine Boulay enfin, donne des concerts au sein de l'INJA, école dans laquelle elle enseigne, mais parvient difficilement à jouer en dehors de ce lieu. Si la pratique de l'orgue en concert ou lors d'événements religieux perdure chez ces anciennes élèves, la composition peut aussi tenir une place importante dans leur vie. Marie Prestat fait partie des plus prolixes et compose surtout des pièces pour voix et

23 Joséphine Boulay a d'abord été élève à l'Institut National des Jeunes Aveugles avant d'entrer au Conservatoire de Paris. Après ses études, elle revient à l'INJA en tant que professeure.

24 Pierre Guillot, op. cit., p. 445.

25 Voir notre tableau des femmes organistes actives dans les églises parisiennes au XIX[e] siècle.

piano entre 1890 et 1917. Peu d'œuvres de Louise de la Hye sont parvenues jusqu'à nous, mais nous nommerons sa *Fantaisie pour orgue et orchestre*[26] créée au Conservatoire en 1831. Quant à Augustine Lorotte, elle est l'auteure de cinq pièces pour voix et orgue d'inspiration religieuse, comme en témoigne son *Ave Maria*. D'une façon générale, les compositions écrites par les anciennes élèves organistes du Conservatoire sont généralement écrites pour voix et piano et répondent ainsi à une demande importante des familles bourgeoises, en attente de pièces courtes pour alimenter les événements musicaux mondains. Notons que l'orgue est souvent présent dans les morceaux des femmes organistes et rappelle par-là que leur identité de musicienne s'est construite à travers cet instrument.

En conclusion, notre étude révèle que bien des femmes ont été actives dans les milieux parisiens grâce à l'usage de l'orgue. Certes, la proportion qu'elles représentent en regard de celle des hommes reste dérisoire : ceux-ci gardent le monopole de la pratique organistique, que ce soit par leur omniprésence dans les classes du Conservatoire, ou pour les offices religieux. Toutefois, la diversité des circonstances dans lesquelles nous avons pu retrouver la trace de femmes organistes nous a incitée à révéler leur présence insoupçonnée. Souvent absentes des documents officiels, elles ont pourtant assuré des messes dans plusieurs lieux de culte parisiens. Cependant, les difficultés pour faire leur place dans le monde musical sont réelles, comme le montre le parcours de Céleste Couperin. À travers l'exemple de Louise de la Hye et de Lucie Palicot, nous avons toutefois pu mettre en lumière deux interprètes devenues visibles grâce aux concerts qu'elles ont donnée ; la capacité de travail et le succès de la seconde montre toute l'énergie engagée dans l'étude de son art et dans celle du piano-pédalier. Enfin, la formation qu'offre le Conservatoire permet aux filles qui ont suivi la classe d'orgue de pouvoir poursuivre dans une voie musicale. Dans la majorité des cas, cet instrument ne constitue pas la source première de revenus.

26 <https://www.sophie-drinker-institut.de/la-hye-louise-genevieve> (consulté le 17.08.2021).

Néanmoins, il vient s'insérer dans un ensemble de pratiques qui permet à ces musiciennes de pouvoir faire de la musique leur moyen d'expression privilégié.

Abstract

Women organists in the 19th century: an unsuspected activity in the Parisian musical milieu

From the beginning of its use in a religious context, the organ remains above all associated with a male practice. If historical research attests that women played this instrument until the French Revolution, the history of female musicians in the 19th century seems to ignore this instrumental practice, which nevertheless continues. Our research, centred on the activity of women in Paris in the field of the organ, bring to light the names of women musicians, either organists in the churches of the capital, or teachers. If some of them obtained an income thanks to this musical activity others also practiced the instrument as amateurs. In the course of our study, we would like to make an overview of all women's organ-related practice. The article presents the various frameworks in which women musicians have been able to practice the organ and to identify these women, whose names have long since faded from memory.

Émancipons-nous !
Raconter les conquêtes féminines en chanson

IMYRA SANTANA

Notre travail a pour but d'analyser le discours sur les femmes véhiculé par la musique à la fin du XIX[e] siècle. Cette période – que nous avons décidé de restreindre à ce qu'on nomme couramment la Belle-Époque (1870-1914) – est fertile pour une telle analyse, car nous y voyons l'essor de la première vague du féminisme, qui a généré de nombreuses revendications pour l'égalité entre les femmes et les hommes. Les changements sociaux demandés par ces femmes coïncident avec l'âge d'or des cafés-concerts, de véritables institutions où la musique reflète des courants de pensée[1] et sert de miroir – même si déformé – de la réalité de l'époque.[2] De ce fait, la condition et les revendications des femmes, les polémiques qu'elles suscitent et les réactions plus ou moins virulentes de la presse, tout comme les congrès féministes, fournissaient un matériel de choix aux chansonniers qui traduisaient sur scène les faits divers et l'actualité. L'étude de ce genre de chansons constitue donc le matériau de base de notre recherche.

Heureusement voilà déjà quelques années que les chansons ont conquis leur place « d'élément privilégié de cette micro-histoire »[3] et sont vues comme une possibilité tout à fait légitime d'analyse. Les thématiques possibles sont encore vastes et la question des femmes reste encore à étudier, qu'il s'agisse des chansonnières ou d'autres

1 Article sur la chanson comme facteur d'éducation politique Gaetano Manfredonia, « La chanson anarchiste dans la France de la Belle-Époque : éduquer pour révolter », *Revue française d'histoire des idées politiques*, n° 26, Poésie et politique, 2007, p. 325-345.

2 Mathilde Joseph, « Le poilu de music-hall. L'image du poilu dans les music-hall parisiens pendant la Grande guerre », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, n° 197, 2000, p. 21-41.

3 Ibid.

musiciennes actives au café-concert,[4] ou du discours sur les femmes transmis par cette culture chansonnière caractéristique de la fin du XIX^e^ siècle.[5] Puisqu'il s'agit de parler des femmes, nous nous demandons si les femmes participaient à la construction des *narratives* sur leurs consœurs ou s'il s'agissait d'un regard exclusivement masculin. N'oublions pas que jusqu'à présent le rôle assigné aux femmes dans ce monde bien particulier était celui de la chanteuse. Si nous pensons aux suffragettes et à leur revendication au droit de vote ou aux premières féministes, les revendications étaient bien plus variées, notamment en France. Il s'agit de tout ce qui vient transformer le mode de vie féminin : des vêtements au code civil. Ils dépassent largement le cadre du suffrage universel. Le « bruit » causé par leurs nombreuses revendications pouvait bien servir au caf'-conc', tant pour la dérision que pour une sorte de militantisme bon-enfant. Nous tenons à préciser que ces réclamations n'émanaient pas toujours, ou pas exclusivement, des mouvements féministes et que de ce fait nous préférons dire qu'il s'agit plutôt de *revendications féminines*.

Dans l'ensemble des chansons étudiées nous avons pu en repérer plus de 200 qui sont de près ou de loin liées aux changements sociaux qui concernent les femmes. Si certaines chansons frôlent le mauvais goût, comme *La biplaneuse* d'Emmanuel Zamor, d'autres se montrent plutôt favorables à un changement social ou même dénoncent

4 Pendant la série de colloques internationaux *Regards croisés franco-allemands sur les compositrices des XIX^e^, XX^e^ et XX^e^ siècles : musique, genre, littérature et société*, qui eut lieu à Paris, à Leipzig et à Vienne nous nous sommes déjà penchés sur la question des chansonnières et des pianistes accompagnatrices. Le 9 février 2019 nous avons participé au Französisch-deutsches Colloquium « L'évolution des carrières des compositrices et interprètes du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle en France et en Allemagne » avec la présentation *Les femmes de la butte : chansonnières et pianistes à Montmartre*.

5 Il existe une thèse soutenue par Anne Simon Carrère à Paris 8 en 2008 intitulée *Chansons et identités de genre : de la construction et de la représentation du féminin et du masculin dans les chansons populaires françaises : 1895-1939*.

l'inégalité des conditions entre les femmes et les hommes (*N'insultez pas les filles*, de Monthéus). Le même constat vaut pour les chansons où l'interprète se montre conservateur à l'extrême (*Oh ! Ces jupes pantalons*) ou plutôt progressiste (*Portons le pantalon*). Il serait toutefois périlleux de classer de façon stricte les chansons en deux camps. Certains propos, difficilement acceptables aujourd'hui, ne sont pas forcément signe d'une grande misogynie, remis dans un contexte où l'égalité absolue n'était revendiquée que par une minorité militante.[6]

L'ensemble des chansons couvre un large éventail des demandes féminines et prouve la diversité des sujets possiblement abordés par les paroliers. Nous avons repéré quatre thématiques majeures. La première, et la plus évidente, est le mouvement féministe lui-même. Ces femmes s'opposaient souvent au *status quo*, soit en s'habillant de façon assez masculine, soit en choisissant volontairement le célibat, ce qui leur causait pas mal d'ennuis. D'autres réussissaient à publier leurs textes dans des journaux. Qu'elles choisissent une voix considérée comme plus ou moins légitime, elles gagnaient leur place dans la chronique. L'idée d'émancipation est celle qui apparaît le plus souvent (*Émancipons-nous*, *La femme s'émancipe*, *L'émancipation des femmes*).

Ensuite nous trouvons les sujets qu'on pourrait nommer politiques et législatifs, puisqu'ils concernent les droits au vote, l'accès d'abord à une éducation de base puis à l'enseignement supérieur (*Les étudiantes*), enfin aux professions libérales telles que la médecine ou le droit. Les chansons sur cette thématique sont assez nombreuses et les titres ne laissent aucun doute (*La première avocate*, *La doctoresse du village*). Dans le domaine des métiers, les chansons sont particulièrement diversifiées, allant des colleuses d'affiche aux femmes médecin.

6 Cela se reflet dans les chansons, car aucune des chansons que nous avons analysé dont le titre relevait de l'égalité parlait des femmes, mais d'égalité entre le prolétariat et les patrons bourgeois (*L'égalité impossible*).

L'accès des femmes à l'armée, était défendu par certaines femmes depuis la Révolution de 1789,[7] et il continue d'avoir quelques adeptes par la suite. Quoique les années 1871-1913 soient des années d'une paix relative (après la fin de la guerre franco-prussienne) et d'une certaine prospérité économique, la discussion des femmes à l'armée persiste toujours. Certaines chansons y font référence, comme *La femme d'épée*, et d'autres en font leur thème principal (*La Générale*).

Les droits civils sont à l'ordre du jour dans les années 1890-1910, car le code napoléonien datant de 1804 était considéré bien dépassé sur certains points. Le suffrage vraiment universel est une caractéristique des luttes de cette période et le thème est sujet à des débats sans fin entre les deux camps. Nous ne pouvons pas non plus oublier la demande de certaines femmes de pouvoir non seulement voter, mais aussi de se présenter aux élections, comme l'illustrent les chansons *Ma femme est candidate* et *Les femmes au parlement*. Les mœurs sont une autre facette des revendications féminines apparaissant comme thème de chanson. Sur certains points il ne s'agit pas directement de revendication, mais d'accès à des activités considérées comme peu féminines. Les sports se popularisaient au sein des classes aisées et certaines femmes démontraient un grand intérêt pour les activités les plus en vogue, comme le cyclisme et l'aviation. Si celles qui s'adonnaient à de telles pratiques n'étaient pas forcément féministes ou revendicatrices, les femmes qui le pratiquaient étaient vues comme des modèles d'une nouvelle féminité, moderne et indépendante.

Encore dans le domaine des mœurs, mais plus spécifiquement de la morale féminine, un thème de choix est celui des vêtements, à la fois la revendication de l'abolition du corset, qui commençait à être vu comme un « instrument de torture » (*À bas l'corset*), et le port du pantalon par des femmes, vu lui, comme une possibilité d'accéder, du moins symboliquement, aux avantages sociaux de la gent masculine (*Portons*

7 À ce sujet voir : Dominique Godineau, « De la guerrière à la citoyenne. Porter les armes pendant l'Ancien Régime et la Révolution française », *Clio. Femmes, genre, histoire*, n°20, 2004, p. 43-69.

le pantalon). Le port du pantalon menait à des questionnements de la sexualité des femmes, thème qui a également fait objet de chansons. Les chansons se distinguent en chansons sur le divorce (*Quand le divorce existera*), qui était interdit par le code de 1804 et réclamé par les féministes. Avant la mode des garçonnes, et de façon plus discrète que dans les années 1920 et 1930, les femmes plus en avant-garde demandaient une certaine liberté sexuelle, tant hétérosexuelle (*À quoi qu'c'est bon les hommes ?*) qu'homosexuelle (*Pour remplacer les hommes*).

Parfois, l'ensemble de ces caractéristiques est abordé dans les chansons qui mettent en avant la femme *fin-de-siècle*, sans qu'on utilise le titre de femme « nouvelle » tel qu'il apparaît dans d'autres manifestations artistiques.[8] Il s'agit plutôt d'attribuer des titres tels que *Femme 1900* ou *Je suis fin-de-siècle*. Plus que dans la question du parti pris des chansonniers, d'être pour ou contre l'émancipation des femmes, il n'est pas forcément évident de classer les chansons dans des catégories figées. Souvent certaines thématiques se mélangent afin de dresser un panorama de la situation telle qu'elle était perçue par les citoyens de la fin du XIX^{e} siècle. Il n'est pas rare qu'on utilise l'accès aux professions libérales pour illustrer les luttes féministes, etc. Une des preuves que certaines chansons étaient le reflet de la société, ou du moins que les éventements sociaux et les faits divers servaient d'inspiration, est la concomitance entre l'événement exprimé dans la chanson et le fait lui-même. Ce rapport est clair dans des chansons telles que *Les affiches*, qui date de 1908, année de la permission donnée aux femmes d'exercer la profession de colleuses d'affiches. Les exemples sont multiples et font écho à ce caractère presque journalistique que pouvait avoir le répertoire du cafés-concert.

8 Notamment la littérature avec des écrivains tels que Victor Margueritte, comme nous allons discuter par la suite.

La condition des femmes

Au XIX[e] siècle c'est la morale bourgeoise qui dicte les règles dans la société. Cette morale, en totale défaveur des femmes, est bien explicitée dans le code civil de 1804. Si les femmes ne jouissaient pas, pendant l'Ancien Régime, d'une égalité des droits, le code Napoléon revient sur certains acquis révolutionnaires, qui malgré certaines avancées, n'a pas été pour autant très favorable aux femmes. L'exemple le plus parlant est celui du divorce : établi en 1792 par l'Assemblée législative, il fut interdit par Napoléon, à de très rares exceptions. Le divorce est loin d'être le seul désavantage pour les femmes. L'article 1124 résume bien leur place dans la société du XIX[e] siècle, en tant qu'éternelle mineure. C'est donc à l'homme de gérer tous les biens du couple et à qui la femme doit obéissance. Le code est le reflet des pensées napoléoniennes : « la femme est propriété de son mari comme l'arbre à fruit est celle de son jardinier. »[9] Avec un tel principe il n'est pas nécessaire d'analyser tous les articles pour dresser un tableau de la situation féminine du moment. La situation se montre encore plus difficile si on analyse le code pénal de 1810 où les inégalités entre l'homme et la femme sont encore plus fortes.

Le code pénal met en lumière les contraintes sociales qui pèsent sur les femmes. Si elles pouvaient être lourdement punies pour cause d'adultère, l'homme ne pourrait être condamné que si l'acte se passait dans le foyer familial. Ces lois montrent que les femmes étaient contraintes à de lourds devoirs (et une soumission absolue), et qu'elles jouissaient de peu de droits. Elles n'avaient pas de droit de vote, pas le droit à la formation scolaire. Seules quelques possibilités professionnelles leurs étaient accessibles (et seulement dans le cas d'une extrême nécessité de travail) et leur salaire était de plus de 50 % inférieur à celui des hommes.[10] Même l'usage du pantalon leur était interdit par la loi.

9 Patrick Ravignant, *Ce que Napoléon a vraiment dit*, Paris, Stock, 1969, p. 146.

10 Françoise Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2008, p. 12.

Les mots de la journaliste et femme politique Louise Weiss résument la réalité des femmes qui perdure au début du XX[e] siècle :

> Femmes [...] dès que vous vous mariez, la loi vous déclare incapable. En effet : vous devenez incapables de vous diriger librement, de voyager, d'exercer une profession ou un métier sans autorisation maritale [...] Sans cette autorisation il vous est impossible de gérer vos biens, d'acheter, de vendre [...] Seules, vous ne pouvez prendre aucune décision pour les problèmes qui vous tiennent plus à cœur, à savoir : l'éducation, la santé, l'avenir de vos enfants [...]. Par contre, vous n'avez besoin d'aucune autorisation pour être poursuivie par un tribunal répressif. Mineures pour vos biens, vous êtes majeures pour vos fautes.[11]

Cette situation reste plus ou moins inchangée pendant la première moitié du siècle et une bonne partie de la seconde. Les révolutions de 1830 et 1848 n'ont pas été plus bénéfiques pour les femmes. Le mouvement ouvrier ne concédait pas plus de place aux femmes que le système contre lequel il luttait. Il existe certes le mouvement des saint-simoniens qui prônait l'égalité entre les sexes, mais il s'agit d'un mouvement de courte durée sans réelles avancées au niveau des politiques sociales. Aucun changement légal majeur ne fut observé pendant cette période. C'est seulement à partir des années 1870 que la situation des femmes commence lentement à évoluer. Si le rôle des femmes ne change pas dans la base de la structure sociale, certains droits commencent à être acquis ou du moins à être plus largement discutés. Il s'agit en grande partie d'une réaction à une certaine révolte des femmes, aidées par l'essor de la première vague du mouvement féministe. Reflet des temps nouveaux, la mise en cause de la place inférieure qu'ont les femmes dans la société s'accompagne d'un mouvement qui revendique d'importants changements sociaux.

Pour la gent masculine du XIX[e] siècle, les femmes ne pouvaient être catégorisées que dans deux profils : la madone/sainte, incarnée par la vierge mère ; tout son contraire la séductrice/prostituée et finalement

11 Louise Weiss, *Combats pour les femmes*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 36.

la femme muse, idéal féminin inatteignable.[12] La dualité sainte/ prostituée met l'accent sur la négation de toute sexualité à la femme respectable (la bourgeoise) qui, si elle se manifeste, est sévèrement punie par la loi. Cette réalité qui ne laisse aucune place à l'individualité des femmes – exclues de l'espace public (femme publique = prostituée), devient de moins en moins adaptée aux changements sociaux de la fin du siècle. Les femmes commencent à rejeter peu à peu le modèle en vigueur. Pour seul exemple, nous mentionnerons que, si l'idéal féminin est toujours celui de la femme au foyer, en 1896, 38 % des femmes mariées travaillaient à plein temps.[13] Les idées d'émancipation des femmes gagnent un tel élan que les féministes de la III[e] République avaient le choix de se rallier à un féminisme « bourgeois » ou « socialiste », « radical » ou « modéré » ou « maternel », « néomalthusien », « caritatif » voir « chrétien ».[14]

Les chansons parlent de l'émancipation des femmes

Nous avons repéré pas moins de 8 chansons directement liée à l'émancipation des femmes : *L'émancipation de la femme*, *Je m'émancipe*, *Vive l'émancipation*, *Les femmes émancipées*, *La femme émancipée*, *Quand elles s'émancipent*, *La femme s'émancipe*, *Émancipons-nous*. Nous pouvons dire que d'une certaine manière ces chansons donnent le « ton » sur la perception des objectifs des féministes. Puisqu'il s'agit de se libérer du joug des hommes, les chansons commencent par présenter la condition inférieure ou soumise des femmes, comme dans la chanson *La femme s'émancipe* :

> La femme s'est dit : être inférieure
> C'est un épouvantable abus
> À notre tout l'assiette au beurre

12 Michel Winock, *La Belle-Époque. La France de 190 à 1914*, Paris, Perrin, 2002, p. 153.

13 Ibid., p. 156.

14 Ibid., p. 10.

Reprenons vite le dessus !
Et depuis la femme domine
L'homme à la cuisine

La femme s'indigne et appelle les femmes à la révolte contre une situation qu'elles ne peuvent plus supporter. Par la suite de diverses revendications sont plus ou moins évoquées dans des chansons consacrées à des thèmes plus précis, à savoir : majoritairement les études et le travail. Dans la même chanson, ce sont d'attitudes quotidiennes qu'on narre et qui apparaissent relativement peu dans les chansons :

La femme s'émancipe,
Elle fume la pipe
À midi chez l'bistro,
Elle prend son petit Pernod !
Elle cause politique
En réunion publique

Le ton « conciliateur » peut apparaître dans les chansons, pour rassurer le public masculin qui écoute la chanteuse et qui ne veut pas perdre sa place :

C'est très joli de faire cette guerre,
De supprimer les hommes c'est bien
Mais il faut voir que ce que nous pouvons faire
Sans le secours de l'être masculin

L'homme n'a pas été créé sans cause
Réfléchissons, pourra-t-on s'en passer ?

Si la femme « se croit » supérieure, l'homme ne sera pas pour autant rejeté. Elle lui reconnaît des spécificités qui le font nécessaires à la société. Ce procédé apparaît aussi dans les chansons liées aux mœurs et à la sexualité. Nous y reviendrons. Comme la presse le montre à plusieurs reprises, la course à l'émancipation était loin de faire l'unanimité, surtout parmi les hommes. Si certains hommes, comme Léon Richer et

Georges Lhermitte ont œuvré pour le féminisme,[15] ils étaient en large minorité. Mais de façon étonnante toutes les chansons ne recourent à la revendication masculine au dernier couplet, comme pour rétablir l'ordre. Peut-être, cela se doit parce que majoritairement ces chansons furent écrites pour être chantés par des femmes. Dans une chanson – *La femme s'émancipe* – où la femme présente au public la réaction masculine face à la liberté des femmes – sans pour autant plaider pour lui – elle nous dit qu'il sent qu'il est en train de perdre son pouvoir et donc qu'il appelle au rassemblement :

> Mais l'homme dit : « il faut qu'on s'syndique
> C'est le seul remèd' qui s'indique

Il fait écho à d'autres ouvrages artistiques traitant de l'émancipation des femmes, comme c'est le cas du court-métrage d'Alice Guy *Les résultats du féminisme* (1906) où, des hommes, après avoir subi toutes les injustices qui étaient l'apanage des femmes, ils s'insurgent contre elles.[16] Le féminisme est souvent traité avec beaucoup de sarcasme, plus que d'autres thématiques qui y sont pourtant apparentées. Le sarcasme est présent notamment dans les chansons interprétées par les hommes et font écho à la presse qui souvent dénigre les féministes. Si le titre *Je suis féministe* peut être trompeur et si le chanteur commence par affirmer qu'il est féministe, pour rendre justice au titre, bientôt il bascule dans la moquerie :

> Je l'déclar' bien haut d'vant cett' salle entière
> Je suis féministe, et j'ai mes raisons :
> Je soutiens qu'les femmes sont capabl's de faire
> Aussi bien qu'les hommes tout c'que nous faisons !
>
> La femm' certain'ment s'rait bonn' militaire

15 À propos des hommes impliqués dans le mouvement féministe voir Alban Jacquemart, *Les hommes dans les mouvements féministes : socio-histoire d'un engagement improbable*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.

16 Alice Guy, *Les résultats du féminisme* (1906), court métrage. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=Vc1M5Xfye10 (consulté le 09 juin 2020)

Ell's sauraient très bien sculpter les patates ;
La soupe et l'rata s'en trouv'raient bien mieux…
Quand ell's'rait sergente alors sans épates ;
On la chargerait de dresser les bleus !

Si d'autres revendications féminines peuvent être présentées de manière plus ou moins positive par les chansonniers, le féminisme est plus souvent cible de moquerie et de médisance. La voix de ceux qui étaient ouvertement hostiles au mouvement féministe se fait présente de manière claire avec la chanson *L'anti-féministe*, d'Henri Christiné.

Politique, éducation et travail

Une des caractéristiques plus importantes de la première vague du féminisme est l'accent mis sur les droits politiques. Selon un courant de pensée, le droit de vote (et pour certain·e·s de candidature) était la meilleure façon d'accéder à l'ensemble des droits civils. C'est le cas d'Hubertine Auclert, qui va fonder la société *Le suffrage des femmes* dès le début de ses activités et qui va publier en 1908 le livre *Le vote des femmes*, où elle expose ses idées et ses suggestions pour l'établissement d'un suffrage vraiment universel. Selon elle, celui qui existait en France n'était qu'un simulacre de suffrage. Selon le chroniqueur ci-dessous cité, même si les femmes sont intellectuellement capables, elles n'ont pas la capacité de généralisation et que la politique se fait sur cette base.[17] Les raisons pour nier aux femmes le droit de choisir les gouvernants sont bien diversifiées et peuvent aller de l'incapacité de réflexion à l'envie de dominer l'homme. C'est sur cette deuxième voie qui part la chanson *Quand la femme vot'ra*, de 1885 :

Si la femme un jour ou l'autre
Obtenait le droit d'voter
J'connais plus d'un bon apôtre
Qui s'abstiendrait d'l'épouser
Quand même prendra-t-il une sotte

17 *Le soleil*, 28 décembre 1883.

Jamais l'homme ne portera
Un seul instant la culotte

Quiconque os'ra mettre en doute
Son infaillible vertu
À quelque arbre s'un' grande route
Sera bel et bien pendu

Femm' de robe ou femm' d'épée
Suivant son âge et son goût
Ell's'ra tell'ment occupée,
À politiquer surtout.

Ce n'est peut-être pas anodin que cette chanson date de 1885, puisqu'à ce moment les journaux continuent à s'occuper fréquemment du suffrage des femmes et à faire, de temps à autre, le bilan des pays qui ont accordé aux femmes de droit de vote et sur quelle sorte d'élection, s'il s'agit de scrutins municipaux ou bien pour des présidentiels. Comme l'ambiance du café-concert se prête à l'amusement le sujet est abordé de façon bien plus légère. Le premier couplet évoque la durabilité des préjugés sur les femmes et le rôle social qui leur a été désigné et qui guidait leur existence :

Malgré qu'il y ait bien longtemps,
Qu'on dise partout que les femmes
Ne sont bonn's qu'à fair' des enfants
Prouvons le contraire
Mesdames, poussons nos filles sans hésiter
À devenir savant's en France
Ell's sont reines par la beauté,
Qu'elles soient par l'intelligence

Il s'agit là d'une femme qui parle aux autres femmes, que leurs filles ne doivent pas avoir le même destin qu'elles, qu'eut été certainement celui d'épouse et de mère sans autre instruction que celle donnée par l'Église. Le refrain évoque l'ensemble de femmes :

Pour notre bonheur chantons en chœur :
Les étudiantes, les femmes savantes

Portant le béret gracieux, coquet
Quoique chahuteuse, même cascadeuse
Rendront par l'instruction service à la nation
Acclamons donc avec confiance
Les étudiantes de France

Le deuxième couplet continue dans le même ton :

On dit qu'la femme n'a pas besoin
D'être instruit', quelle invraisemblance !
Le beau sexe, quoique né malin,
Pour sûr n'a pas trop d'connaissance,
Nous d'vons êtr' très fort's sur les lois
Afin de pouvoir nom d'un'pomme !
Discuter carrément nos droits !

Il s'agit de prendre son destin en mains et d'être en mesure d'être assez instruites pour être capables de faire des revendications. Comme il a été dit la lutte pour le vote des femmes était la clé de voûte de certaines féministes ; l'accès à une éducation égalitaire devint une priorité politique concernant les femmes : mais en chanson, l'émancipation et l'acquisition des droits civils sont aussi illustrées par l'accès des femmes aux professions prestigieuses à côté d'autres éléments de revendication, comme dans *La femme s'émancipe* :

En politique, pleine d'éloquence
Nous avons femme orateur
Qui s'écrie « Faut plus de différence
Entre l'homme et l'sexe enchanteur
La femm' doit porter la culotte
Et se servir du bull'tin de vote »

Nous avons femm' doctoresse
Très fort's sur les maladi's d'coeur

Supprimons l'corset
Qui nous étouffait
À tous il faut la liberté !

La femme avocat, noua harangue
Car la femm' possède un'bonn' langue

Si quelqu'un lui parl' de ragoût
Comme c'est pas son goût
Avec son bagoût [sic]
Ell' lui répond : « Ferme ton égout ! »

Ça va de même pour *Le congrès féministe*, où la femme parle d'un monde où les réformes qu'elles revendiquent seront approuvées :

Bientôt, grâce à notre réforme
On verra mes rôles changer,
Une loi nouvelle et conforme
Sera là pour nous protéger !
Pendant que nous serons ministres,
Docteurs, Députés, Avocats
Nos maris, à leur tour, ces cuistres,
Feront la chambre et les p'tits plats !

La chanson ici travaille avec l'idée du monde à l'envers qui était l'une des grandes peurs des anti-féministes qui ne pouvaient imaginer un monde égalitaire, ou qui usaient de ce discours alarmiste pour dénoncer l'écroulement des bases sociales si les femmes accédaient à ces activités. Dorin et Lasaïgues « donnent la parole » aux femmes avec des chansons intitulées respectivement *Avocate* et *La première avocate* :

Maint'nant que la loi nous autorise
À plaider d'vant les tribunaux,
Faut qu'notre éloquenc' rivalise
Avec ces messieurs du Barreau.
Longtemps les homm's avec audace,
S'opposèrent à nos débuts ;
Mais nous avons dompté leur race :
C'est nous qui prenons le dessus !

La première avocate :

Je suis reçue avocate
Pour moi c'est un succès,
Faut pas qu'ça vous épate
Si je gagne tous les procès.

La lutte des femmes pour accéder aux professions prestigieuses faisait couler beaucoup d'encre, mais la présence nouvelle des femmes dans d'autres professions moins valorisées a également attiré l'attention de la presse. Deux cas assez intéressants, puisqu'ils sont relativement contradictoires avec la quête des professions supérieures, sont celui des afficheuses et celui des cochères. Nous ne sommes pas ici face à des professions lucratives et de grand prestige social. Un cocher est loin d'avoir la respectabilité d'un notable avocat. Certaines professions, sans être « protégées » des femmes par la nécessité d'une formation universitaire, l'étaient par une corporation, elles aussi, souvent hostiles à la présence des femmes. Toutes sortes de contraintes administratives pouvaient être utilisée pour les empêcher d'accéder à certaines places.

Parmi les professions manuelles protégées de la concurrence par des corporations, nous comptons encore celle d'afficheuse ou de colleuse d'affiches. Dans l'imaginaire populaire, elles n'étaient pourtant pas aussi repandues que les cochères. Peut-être parce qu'il s'agissait d'une profession solitaire sans beaucoup de contact avec des hommes, contrairement aux cochères, en attente des clients (avec toute l'ambiguïté qu'on imagine). L'exploit n'est pas pour autant ignoré. Deux ans après l'arrivée des femmes à la corporation des cochers et charretiers, ces dernières se font admettre, non sans bruit, comme colleuses d'affiches. Peut-être trouvées plus jolies avec leur blouse blanche qu'avec le chapeau noir haut de forme la première cochère la première afficheuse a eu droit à la première page du *Petit journal illustré*. Ce journal était très populaire à l'époque et son supplément, l'un des premiers à être illustré, était très attendu. Au café-concert, Émile Spencer s'intéresse au sujet et écrit deux chansons sur les afficheuses (*La colleuse d'affiches* et *Les afficheuses*). Toutes deux datent de 1909, année de l'accès des femmes à la profession. À l'instar d'autres chansons sur le thème, dans *Les afficheuses* l'auteur place la profession à la suite des professions nouvellement accessibles aux femmes :

Nous avions dans la vill' Lumière
La femm' sandwich, la femm' cochère,
L'avocate et la femm' méd'cin,
La femm' apach', la femm' man'quin ;
Nous avons les téléphonistes, les femm's barbaut's,
Yen a même qui font l'homm' la nuit ;
Je parl' de cell's qu'aiment l'ail au lit ;
Mais cell' qu'à la vogu' du moment
C'est l'afficheuse, assurément.

Quoique étant on n'peut plus sérieuses,
J'entends d'ici nos afficheuses,
Dir [sic] : « Le peuple est bien bon enfant,
D'lir' c'que nous collons journell'ment ! »
Ell' doiv'nt se tordr' quand ell's affichent.

Mais contrairement à d'autres chansons, quand il s'agit des professions, Spencer semble suivre ses contemporains et rappelle à l'ordre avec l'obligation de se marier et souligne l'érotisation de la femme dans le métier. Ce qui est le plus intéressant dans le cas des professions est de voir comment les artistes du café-concert s'approprient des sujets. Que les chansons soient comiques, qu'elles rabaissent les femmes ou qu'elles les défendent, plusieurs chansons datent de la même année de l'arrivée de la femme à une certaine profession. Comme les premières avocates, les premières femmes médecins ainsi que les cochères et les afficheuses pionnières ont gagné parfois la première page des journaux parisiens. Elles sont représentées plus souvent que les femmes dans d'autres professions.

La moralité

Outre les revendications sociales liées aux droits civils et à l'éducation – notamment l'institution d'un suffrage vraiment universel et de l'accès à l'enseignement supérieur – les revendications des femmes concernent le vaste domaine des mœurs. Ici il faut comprendre les « mœurs » comme l'ensemble des usages et pratiques communs à une société et non seulement l'aspect moral du mot qui correspond souvent à des

aspects relevant du domaine de la sexualité. Même s'il faut rappeler que, pour les femmes, des activités anodines acquièrent à l'époque une dimension morale très marquée, sans équivalent pour les hommes. L'usage des bicyclettes, pratique qu'on croyait stimuler le clitoris et être utilisée donc pour la masturbation.[18] en est un bon exemple car elle renvoie à plusieurs facettes de la moralité de la femme.

Les revendications féminines se concentrent notamment autour de trois points, sans pour autant s'y réduire : les vêtements, les activités autres que le travail et la sexualité. Les évolutions techniques de la seconde révolution industrielle ont changé la manière de vivre, non seulement de travailler, mais aussi de se distraire, avec de nouvelles activités telles que l'aéronautique et l'automobilisme. Si les robes des femmes ne permettaient pas ou rendaient difficile un grand nombre de pratiques, ce nouveau monde plus dynamique semble encore accentuer cette incompatibilité. Si l'acquisition des droits civils devait faire de la femme une citoyenne à part entière, l'assouplissement des mœurs lui permettrait de s'y intégrer et d'être pleinement dans la société. À partir de cette époque la discussion devient politique et d'autres femmes plaident la cause. À la fin du siècle, le débat prend plus d'ampleur et gagne les journaux. Hubertine Auclert qui, comme nous l'avons vu, a beaucoup œuvré pour le droit de vote, manifeste publiquement pour défendre le droit des femmes de renoncer à la jupe en faveur du pantalon. *La nouvelle lune,* du 18 avril 1880, nous informe que « Mlle Hubertine Auclert vient de faire une conférence réclamant pour les femmes le droit de porter un pantalon comme les hommes ».[19]

Les arguments évoqués par les partisans ou opposants des femmes en pantalon – égalité face à l'homme, liberté de mouvements et praticité – apparaissent dans les paroles. Le lien symbolique de la domi-

18 « Pour une femme qui le veut bien, pédaler quelque peu suffit à procurer une satisfaction génitale », cité dans Claude Pasteur, *Les femmes à bicyclette à la Belle-Époque*, Paris, France empire, 1986, p. 76.

19 *La nouvelle lune*, 18 avril 1880, p. 4.

nation masculine et l'usage du pantalon puis la révolte des femmes est évoquée dans *Portons le pantalon* :

> Oui, guerre à l'homme, vraiment en somme
> Il est temps de se révolter
> Car nous les femmes, aux yeux plein d'flammes
> C'est à notre tour de protester
> [...]
> Guerre à l'homme, Cett'boul'de gomme
> Cet escabeau, ce p'tit nabot
> Ce cul de jatte, cet omoplate
> Mill'saperlotte, r'troussant nos cottes
> Et faisons voir à l'homme crénom
> Qu'en d'ssous nous portons l'pantalon.

Ce vêtement est sans aucun doute synonyme de pouvoir et, de ce fait, la prise du pantalon est utilisée dans d'autres chansonnettes comme un moyen de libération de l'emprise masculine. Parmi de nombreux exemples, nous trouvons *La revanche des femmes* :

> Plus d'jupon, saperlotte
> Prenons-leur la culotte
> Nous la porterons mieux
> Que la plupart de ces messieurs.

Dans la chanson *Les femmes en pantalon*, d'Albert Petit, la praticité est évoquée, tout comme la différenciation des sexes par les vêtements :

> Plus de jupons ! c'est un'mode antique
> Nous voulons changer d'habillement
> Le pantalon est bien plus pratique
> Et si les homm's ne sont pas contents
> Tra la la, la, la, la, la
> Nous leur dirons avec aplomb
> Tra la la, la, la, la, la, la
> Pourquoi l'portez-vous donc ?
>
> N'allez pas m'dir' que c'est un usage
> Que chaque sexe a son vêtement
> Que le jupon c'est notre apanage
> J'vous répondrais là-d'ssus carrément :

Tra la la, la, la, la, la
Qu'est c'qui charma le père Adam
Tra la la la, la, la, la
Ce n'est pas l'jupon blanc :
Puisque dans c'temps-là
Les femm's n'en portaient pas.

Le corset était un autre point fondamental de la lutte des femmes dans le domaine des vêtements. Au tournant du siècle il était vu pour certain-e-s comme un instrument de torture. Ce costume s'accorde avec les idées des médecins de l'époque qui alertaient sur le fait que le corset « gâte les mamelles ».[20] Mais nous savons que le XIX^e^ siècle a poussé très haut la barre du dimorphisme sexuel, et le corset ne pouvait que faire un retour triomphant. Lui aussi fera aussi couler beaucoup d'encre, outre les médias, les médecins écriront des livres entiers sur le sujet.[21] La même Hubertine Auclert plaidant pour le pantalon évoque la nécessité d'abolir le corset.[22] Le docteur Gaston Lion, auteur du livre *Le corset, histoire, médecine, hygiène* ne considère pas le corset « dangereux par lui-même [mais qu'il] est dangereux parce qu'il est imparfait, mal adapté au corps auquel il est destiné, et serré à l'excès ».[23] En

20 Ibid.

21 Pour ne citer que quelques exemples qui s'allonge au XX^e^ siècle : Dr. J. F. Verdié, *Étude sur le corset au point de vue physiologique et pathologique*, Montpellier, Boehm, 1859 ; Alexandre Braconnier, *Traité sur les bon et les mauvais effets du corset, ses préjudices et ses avantages, moyen d'en reconnaître les qualités et les vices*, Paris, Appert, 1867 ; Paul Vaissette, *Considérations sur l'usage prématuré et abusif du corset*, Paris, s.é., 1875 ; Miss Seeker, *Monographie du corset*, Louvain, Lefever, 1887 ; Eugène Chapotot, *L'estomac et le corset. Déviations, dislocations, troubles fonctionnels de l'estomac provoqués par le corset*, thèse, Faculté de médecine de Lyon, 1891 ; Inès Gâches Sarraute, *L'hygiène du corset*, Paris, G. Maurin, 1896 ; Madame Tylicka, *Du corset, ses méfaits au point de vue hygiénique et pathologique*, Paris, s.é., 1898.

22 *Le Radical*, 26 décembre 1899, p. 2.

23 Gaston Lion, *Le corset. Histoire, médecine, hygiène. Étude médicale*, Paris, A. Maloine, 1908, p. II.

chanson la torture causée par le corset est évoquée pour justifier son abolition, comme sur *Plus d'corset* :

> À nous l'aisance, à nous l'espace,
> À nous l'azur et le grand air,
> De ce tyran qui nous enlace
> Brisons l'enveloppe de fer.
> Plus d'corset, soyons nature ;
> Voyons mesdam's, est-il besoin
> De cet instrument de torture ?
> J'en prends tous les saints à témoin.

Une grande partie des initiatives féminines ici évoquées sont considérées avec méfiance par une partie de la société car fréquemment associées à leur sexualité, à l'érotisme et même à la reproduction. Sexualité qu'on essaie par ailleurs à tout prix de nier. Si les sujets de défiance ont changé – au Moyen Âge, c'était le chant,[24] à la Belle-Époque, la bicyclette – ils sont souvent susceptibles de d'éveiller des comportements en totale contradiction avec l'idéal féminin. Dans les arts ces activités, ou les accessoires qui les accompagnent, sont des métaphores abondamment utilisées par les chansonniers du café-concert, d'autant plus qu'une partie du répertoire était connue pour son aspect « coquin ». La « diseuse fin de siècle », Yvette Guilbert, a construit sa renommée sur sa façon de dire, plus que de chanter, des passages plus explicites d'un répertoire déjà peu équivoque. Mais à part ces procédés allusifs à la sexualité féminine, il était exclu de parler de la sexualité réelle. Il ne s'agit pas d'évoquer des questions de société, même de façon indirecte, mais de chanter les fantasmes qui hantent, depuis toujours, les esprits masculins. Pour illustrer ce point, prenons le tabou

24 « Les femmes qui participaient à des concours e chant [...] n'avaient pas de règles [...] et étaient donc généralement stériles ». Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe...*, op. cit., p. 82.

de la clarinette en raison de son aspect phallique.[25] Évidemment, ce même constat concerne aussi bien la clarinette que la bicyclette, ou même la machine à coudre.[26] Mais qu'en était-il de la sexualité elle-même ?

Si nous nous penchons d'abord sur les chansons qui évoquent l'attitude féminine face à la société, à la fin du XIX[e] siècle, on constate une revendication de changement. Dans la chanson *Je suis fin de siècle,* nous voyons une femme fière de se revendiquer « femme nouvelle », sans pour autant utiliser ce mot :

> Je suis fin d'siècle, c'est à dire
> Que je m'fich' du qu'en dira-t-on
> Des mœurs du jour, je ne fais qu'rire
> Et j'laiss' les gens pour ce qu'ils sont.
>
> Quand on me parle de morale,
> D'amour, d'honneur et d'loyauté
> Ça m'fait craquer l'épin' dorsale…
> Faut pas m'la faire à l'honnêt'té
> Je suis fin d'siècle !

Contrairement à celles dont l'image dans la société est essentielle, la femme chantée par Mademoiselle Derly s'octroie le droit d'agir comme bon lui semble. Ce couplet est annonciateur de tout ce qu'elle peut faire. À l'inverse du célibat réclamé, il y a la femme qui, sans parler de mariage, réclame la possibilité d'avoir plusieurs partenaires, comme c'est le cas de la chanson *À quoi qu'c'est bon les hommes ?*. Au premier couplet on affirme sans ambiguïté : « Les femmes s'émancipent/et je trouv' qu'ell's font bien » :

25 Nous pourrions citer la pratique des instruments à vent en général, mais la clarinette est emblématique. Sur ce point voir les recherches de Hyacinthe Ravet, et plus particulièrement son livre *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*, op. cit.

26 Certains médecins croyaient que le mouvement incessant des jambes des couturières pouvait amener à des pratiques interdites : autrement dit, la masturbation.

Avant de prendr' pour maître
Un d'ces monteurs de coup
À fond, j'veux les connaître
Pour voir s'ils sont d'mon goût,
Mais, c'est très difficile
Les homm's sont comm' les m'lons
Faut en goûter un mille
Pour en trouver un d'bon.

Célibat souhaité, divorce et vie sexuelle en dehors du mariage sont autant d'éléments nouveaux qui viennent compléter d'autres avancées. À une époque où admettre que les femmes avaient une sexualité autonome – hétérosexuelle par défaut – était déjà en soi assez osé ; la chose paraît encore plus improbable quand il s'agit de l'homosexualité. Toutefois une sous-culture lesbienne commence à émerger dans la société de la Belle-Époque. Selon Nicole G. Albert « après Gomorrhe, la cité biblique, Mytilène, la cité païenne, prétendu fief originel du saphisme, remis à l'honneur à la Belle-Époque, Paris s'impose à la fin du XIX^{e} siècle comme la troisième grande cité du lesbianisme ».[27] C'est d'abord dans le milieu avant-gardiste et artistique que l'homosexualité – masculine et féminine – est le plus souvent revendiquée et affichée. Ce sont des littéraires qui la revendiquent : Colette, Renée Vivien.[28] Si pour parler des homosexuels masculins on utilise souvent la dérision et l'image de la « folle »,[29] pour les femmes on met souvent en scène des personnes sages, célibataires, qui ne reçoivent jamais d'hommes chez elles. En principe, il s'agit de femmes à la morale irréprochable. L'usage du mot infantilisant « fafemme », dans le titre d'une chanson de 1910, ôte presque l'existence d'une sexualité féminine. En revanche, les paroles de la chanson d'Émile Spencer laissent moins de place au doute :

27 Nicole G. Albert, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire : les lieux de plaisir lesbien dans le Paris de la Belle Époque », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 53^{e}, n° 4, p. 87.

28 L'expression « Sapho 1900 » est surnom qu'a été attribué à la poétesse qui a traduit en français les poèmes de la poétesse grecque.

29 Ibid., p. 108.

Dans ma maison, au même étage
Porte à porte habitent, c'est curieux
Deux petit's femm's qu'on dit bien sages
Jamais chez ell's on n'voit d'messieurs

Ell's ont deux angoras superbes
Qu'ell's caressent à tout propos
N'croyez pas qu'on leur donne de l'herbe
Ni du mou ! Mais ce qu'est nouveau.
C'est de langu' qu'on les alimente
Et du doigt à ces deux minets
Ell's font des agac'ries constantes
Ce qui les fatigue à l'excès.

Si Émile Spencer a un répertoire assez important de chansons sur les femmes et les changements sociaux qui les concernent, d'autres chansons sont encore plus claires :

Depuis quelque temps, le beau sexe
Est en train de tout chambarder
On remplac' les hommes ça me vexe
Par les femm's ; c'est le monde renversé.

Je sais que les dam's sont capables
D'exécuter certains travaux
Mais pour d'autr's, la chose est palpable
Ell's n'ont pas ce qu'il faut.

'Pour fair' d'excellentes pianistes
Vous avez, le fait est certain
Une douce main très artiste
Et des jeux de doigts souverains
Nul ne sait mieux que vous mesdames
Aller doucement quand il faut
Mais pour bien remplir le programme
Pour bien jouer *amoroso*
Laissez vos doigts fluets
Qui ne s'arrêt'nt jamais

Cette présence des lesbiennes dans la société s'affichant avec un style reconnaissable, sert d'inspiration à une chanson où les valeurs sociales

sont inversées et ici la femme qui aime les hommes doit l'affirmer avec conviction :

> Certain's femm's, à c'qu'on dit tout bas
> Pour vous Messieurs, n'en pincent pas
> Et pour calmer leurs états d'âme
> Préfèrent s'adresser aux femmes.
>
> Ell's se donn'nt des p'tits noms bien doux
> Ell's s'adorent à la folie.
> Ell's s'font des scènes de jalousie
> Et parfois mêm' se fich'nt des coups.
>
> Ces dam's préten'nt que les messieurs
> Avec leur barbe, aux poils rugueux,
> Lorsqu'ils les embrassent, ça gratte,
> Au lieu qu'la femm', c'est bien plus chatte,
>
> J'avou' mon faible sans rougir :
> La vu' des homm's me fait plaisir.
> Ils me l'rend'nt car dans l'tête à tête,
> Je vous jur' qu'aucun d'eux n's'embête.

Cette chanson qui joue du comique du renversement date de 1896, l'époque où les lesbiennes étaient plus visibles dans l'espace public. Le texte de certaines chansons est moins explicite ou joue avec une possible bisexualité, comme par exemple, dans *Je préfère les garçons*. La chanteuse évoque son envie d'être un garçon, tout en parlant de mariage à la fin. L'illustration de couverture vient renforcer l'idée : une femme qui chante à la fois le mariage et des pratiques masculines, mais qui possède les attributs reconnaissables des *garçonnières*.[30] En comparant les différentes thématiques abordées par les chansonniers nous pouvons remar-

30 « Cheveux courts et coiffée d'un petit chapeau typique de la gent lesbienne dans une tenue plus stricte qui permet de discerner la jupe, la chemise à col cassé, la cravate, la veste sur le revers de laquelle est piqué un œillet, panoplie à laquelle s'ajoute fréquemment le cigare, plus tard la cigarette, au moment où paradoxalement elle devient le signe général de l'émancipation féminine. Dans tous les cas, l'allure et la tenue valent déclaration publique de leur sexualité », Nicole G. Albert, « De la topographie invisible à l'espace public et littéraire », op. cit., p. 103.

quer une plus grande tolérance face aux avancées féminines dans le domaine des mœurs par rapport aux droits civils. Si certaines chansons qui traitent des sujets de société (le port du pantalon, la liberté sexuelle, la pratique sportive) peuvent être un peu agressives – fait rare – ou vaguement moqueuses, elles sont plus tolérantes, parfois favorables aux changements sociaux ou encore usant d'un ton bon enfant, propre à faire rire sans être particulièrement offensant. Les chansons traitant de l'acquisition des droits civils (études, vote, travail) sont en général plus mordantes, même dans l'humour, et jouent d'un langage sexué pour démontrer la domination. Les textes de presse démontraient déjà qu'une femme au court jupon, aux cheveux courts ou portant un pantalon sont parfois vues comme des excentriques, mais elles ne semblent pas particulièrement menaçantes et leur allure de garçonnet (aïeule des garçonnes des années 1920), ou même leur homosexualité peuvent être au mieux tolérées ou pire ignorées. Les chansons illustrent cette posture de la société. Les femmes qui votent, en revanche, sont vues comme potentiellement nocives à l'ordre social établi. Le titre choisi par Alexandre Dumas fils pour parler de l'affaire Steinheil concernant l'usage du vitriol comme « arme » de vengeance féminine joue avec cette idée, car la brochure s'intitule tout simplement *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*. Même s'il était pour le divorce et qu'Hubertine Auclert l'avait convaincu sur le vote des femmes, il utilise délibérément l'ambiguïté dans le titre et laisse l'interprétation aux journalistes.[31]

Là aussi les chansonnettes concordent. Leurs textes deviennent plus réticents en ce qui concerne l'arrivée des femmes dans la sphère publique, l'accès aux professions prestigieuses et à la conquête des droits civils. Ils font ainsi un net rappel à l'ordre avec un rebondissement au dernier couplet où se manifeste la supériorité des hommes, ou tout

31 Michèle Fontana, « La vitrioleuse, le journaliste et l'écrivain (Alexandre Dumas, *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent*), *Regards populaires sur la violence*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000, p. 99.

simplement la domination des femmes par le mariage, ce qui n'est pas sans rappeler *La mégère apprivoisée* de William Shakespeare.

Comme l'annonçait Serge Dillaz, les chansons peuvent nous apprendre beaucoup sur la société de l'époque. Si elles ne remplacent pas forcément les « savants et volumineux mémoires », elles y apportent un complément non négligeable. Dans notre cas, elles viennent compléter, et parfois contredire, la vision que nous donnait les articles de presse.

Bibliographie

BARD, Christine, Frédérique EL AMRANI et al. *Histoire des femmes dans la France des XIX^e^ et XX^e^ siècles,* Paris, Ellipses, 2013.
BARD, Christine. *Une histoire politique du pantalon*. Paris : Seuil, 2010.
BARD, Christine (dir.). *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e^-XXI^e^ siècle,* Paris, PUF, 2017.
BARD, Christine (dir.). *Les Féministes de la première vague*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
BATTAGLIOLA, Françoise. *Histoire du travail des femmes,* Paris, La Découverte, 2008.
BONNET, Marie-Jo. *L'Histoire de l'émancipation des femmes,* Paris, Ouest-France, 2012.
BRÉCY, Robert. *La chanson de la Commune : chansons et poèmes inspirés par la Commune de 1871,* Paris, Éditions ouvrières, 1991.
CARADEC, François et Alain WEILL. *Le café-concert (1848-1914)*. Paris, Fayard, 2007.
CHADOURNE, André. *Les cafés-concerts,* Paris, E. Dentu, 1889.
CONDEMI, Concetta. *Les cafés-concerts : histoire d'un divertissement. 1849-1914,* Paris, Quai Voltaire, 1992.
DILLAZ, Serge. *La chanson sous la III^e^ République. 1870-1940,* Paris, Tallandier, 1991.

FRANCHI, France et Frédéric MONNEYRON. *L'entre-deux de la mode,* Paris, L'Harmattan, 2004.
KLEIN, Jean-Claude. *La chanson à l'affiche : histoire de la chanson française du café-concert à nos jours,* Paris, Édition du May, 1991.
LION, Gaston. *Le corset. Histoire, médecine, hygiène. Étude médicale,* Paris, A. Maloine, 1908.
NICOLAOU, Stéphane et Elizabeth MISMES-THOMAS. *Aviatrices. Un siècle d'aviation féminine française,* Levallois-Perret, Altipresse, 2004.
PASTEUR, Claude. *Les femmes à bicyclette à la Belle-Époque,* Paris, France Empire, 1986.
PERROT, Michelle et Georges DUBY. *Histoire des femmes en occident,* Paris, Perrin, 2002.
SARRAUTE, Inès Gâches. *L'hygiène du corset,* Paris, G. Maurin, 1896.
SCHWEITZER, Sylvie. *Les femmes ont toujours travaillé : une histoire de leurs métiers, XIX^e^ et XX^e^ siècle,* Paris, O. Jacob, 2002.

Abstract

Let's emancipate ourselves! Telling the story of women's conquests in song

The end of the 19th century was a time of great economic and social transformations. From the 1870s, the first wave of feminism emerged. More aware of inequalities, women mobilized to demand changes such as the right to vote, the right to study, and even to ask for a greater flexibility of morals, which then weighed heavily on them. The press speaks about it, often in a pejorative way. This work aims to analyse the texts of the songs to understand which ideas were presented to the public of the caf'-con'', rather diversified, and which can give an idea of which was the reception of their claims by the society in general.

Augusta Holmès, son rôle dans le paysage musical français à la fin du XIX^e siècle

RAFFAELE D'EREDITÀ

Avant d'entreprendre mes recherches sur Augusta Holmès, je n'avais perçu ni le poids de sa personnalité, ni la force de sa production. Ainsi, pendant la préparation de mon étude, j'ai pu connaître un univers musical très riche qui ne correspondait pas aux informations que j'avais pu recevoir en parcourant les biographies de la compositrice[1] et les affirmations de la presse de l'époque. Par conséquent, ne trouvant pas de justification à travers sa production, je n'ai pu m'empêcher de constater que le malheureux destin de l'œuvre d'Augusta Holmès devait avoir forcément un lien avec sa réputation de femme anticonformiste, une femme de talent qui avait tout sacrifié à son art :

> Au début du XX^e siècle, dans les milieux aisés, qui sont les mères de famille, sinon les demoiselles d'hier élevées dans les couvents ? Celles que l'on a peu et mal instruites, que l'on a persuadées de la supériorité masculine dans nombre de domaines, celles à qui l'on a répété que le mariage était l'unique but de la femme et les soins du foyer sa vocation. [...]
> Les contemporaines de Louise Weiss ont vingt ans en 1916, celles de Simone de Beauvoir vingt ans en 1928. Pour la plupart persuadées de l'excellence des principes qui ont présidé à leur éducation, elles entendent élever leurs filles en s'y conformant et les pères font chorus. Les demoiselles interrogées en 1913 par Amélie Gayraud ne raisonnent guère différemment. Pour le plus grand nombre, Mlle Holmès est le mauvais exemple à ne pas offrir aux adolescentes, un concentré de tout ce qu'il ne faut ni être ni faire.[2]

Dès le lendemain de sa mort, advenue le 28 janvier 1903, la production d'Augusta Holmès passa vite d'une subite indifférence à un triste oubli.

1 Nous avons consulté principalement deux biographies d'Augusta Holmès : Gérard Gefen, *Augusta Holmes, l'outrancière*, Paris, Belfond, 1987 ; Michèle Friang, *Femmes fin de siècle, 1870–1914 : Augusta Holmès et Aurélie Tidjani ou la gloire interdite*, Paris, Éditions Autrement, « Collection Mémoires » n° 53, 1998.

2 M. Friang, op. cit., p. 104–105.

Or, selon ses derniers biographes[3] ce déclin si rapide et injustifié a presque l'air d'une sanction perpétrée par la société de l'époque contre les « péchés » d'une artiste scandaleuse et face à une personnalité encombrante. Je suis personnellement convaincu que les études de genre soient essentielles pour mettre l'accent sur le processus de reconnaissance des compositrices dans un univers fondamentalement masculin. Toutefois dans mon étude je me suis proposé de focaliser mon étude sur le parcours artistique d'Augusta Holmès, et sur la perception de son œuvre et de sa personnalité dans la société musicale de son époque, en cherchant à dépasser le plus possible les références de genre qui puissent détourner notre analyse de l'œuvre de cette artiste.

Augusta per Angusta

Pour définir le parcours extraordinaire de cette compositrice on pourrait reprendre le dicton « Augusta per Angusta », à partir du moment où Holmès aimait utiliser elle-même ce calembour pour décrire un parcours difficile et parsemé d'obstacles, sur lequel il est intéressant de se focaliser dans un premier temps. Née à Paris en 1847, Augusta fut la fille d'un ancien officier britannique, d'origine irlandaise, installé avec sa femme, à Paris, au 6, rue d'Artois, dans le même immeuble où vivait Alfred de Vigny. Le poète deviendra un proche de la famille et sera le parrain d'Augusta.[4] En 1855 la famille s'installe à Versailles, mais la

3 Œuvres citées à la note 1.

4 Les rumeurs selon lesquels Augusta aurait été le fruit d'une relation amoureuse jamais prouvée entre Alfred de Vigny et Mme Holmès, furent sciemment manipulées par la compositrice, afin d'agrémenter la légende autour de son enfance et de sa filiation artistique : « […] Augusta Holmès a su fournir les indices susceptibles d'encourager la légende. […] Dans tous les cas, sans aucune exception, les déclarations d'Augusta Holmès prennent la même forme : "AUGUSTA HOLMES : J'ai beaucoup connu Alfred de Vigny… L'INTERLOCUTEUR : Le grand poète, l'illustre écrivain ! Que c'est intéressant ! AUGUSTA HOLMES : Mais oui, c'était l'ami de la famille, mon parrain, mon maître […]. Vous savez naturellement que j'ai écrit moi-même tous mes poèmes… Tenez, regardez son portrait. […] ! Vous ne trouvez pas que je lui ressemble ? L'INTERLOCUTEUR : …? …? Vous ne voulez pas dire que…? AUGUSTA HOLMES : Oui, on l'a beaucoup dit. Mais ne le répétez pas. Naturelle-

mort prématurée de Mme Holmès en 1858, laissait Augusta, alors âgée de 10 ans, seule avec son père. La jeune fille montra une propension naturelle pour la musique et prit les premiers cours de piano avec Mlle Peyronnet - certainement une professeure de Versailles -, elle fut initiée à l'harmonie et au contrepoint par Henri Lambert, organiste de la cathédrale de Versailles, et enfin à l'orchestration avec Hyacinthe Klosé, clarinettiste très célèbre à l'époque - considéré comme l'un des pères de la clarinette moderne[5] – ainsi que professeur au Conservatoire de Paris. La formation de la petite Augusta fut certainement très rapide : en 1860, d'après une lettre à Vigny, Augusta obtint un premier succès dans un concert, à Versailles, pendant lequel, selon ses propos, elle réussit à surclasser « une bande de demoiselles bien plus âgées ».[6] D'après ces quelques mots, on devine déjà le tempérament fier et pugnace qu'elle montrera aussi à l'âge adulte. Les premières compositions qu'Augusta présenta au public versaillais datent de 1866. Il s'agit de mélodies d'inspiration exotique qu'elle signa avec le pseudonyme d'Hermann Zenta, et qui obtinrent un certain succès de critique :

Un thème étrange ! Une singulière mélodie ! Connaissez-vous Hermann Zenta et sa *Chanson du Chamelier* ? Jusqu'à hier soir je ne savais rien de cet Hermann Zenta, et je ne soupçonnais pas plus la *Chanson du Chamelier* que celle du *Cavalier arabe*

ment je n'en crois rien. J'aimais beaucoup mon père, ce major au sourire si doux […]. Non, surtout pas un mot d'Alfred de Vigny…". Fin des investigations policières […]. Cette enquête […] n'aurait guère de sens si elle ne révélait pas un trait tout à fait fondamental de la personnalité d'Augusta Holmès : un goût prononcé de l'affabulation qui, ici, la pousse à suggérer habilement sa parenté avec le poète ». Gérard Gefen, op. cit., p. 50-51.

5 Hyacinthe Klosé (1808-1880), clarinettiste et compositeur, fut professeur de clarinette au Conservatoire de Paris, de 1838 à 1868. Ses recherches sur la modernisation de la clarinette le poussèrent à collaborer, entre 1839 et 1843, avec le facteur Louis-Auguste Buffet et à l'adaptation du système Boehm - adopté à l'époque essentiellement pour la flûte - sur la clarinette. Il fut l'auteur d'un certain nombre (?) de compositions pour cet instrument, particulièrement appréciées furent ses fantaisies sur des thèmes d'opéras et, surtout, sa *Méthode complète de clarinette* vol. 1–5. Il fut fait « Chevalier de la Légion d'Honneur » en 1864.

6 G. Gefen, op. cit., p. 61.

ou de la *Syrène (sic.)*. Eh bien ! Ce sont à là trois petits chefs-d'œuvre, tout simplement.[7]

Au cours de ces années Augusta prit des cours de chant chez Guillot de Sainbris, artiste mondain, et fondateur de la Société chorale de Versailles :

Mais cet homme du monde, pourvu de revenus confortables, se consacrait à la musique par amour de l'art. Et son salon se trouvait encore mieux fréquenté que ses cours. Augusta, une assidue, y noua un peu plus tard ses premières amitiés artistiques : des poètes comme Henri Cazalis (Jean Lahor) et Louis Lyvon, le romancier André Théuriet, les peintres Henri Regnault[8] et Georges Clairin. Parmi les musiciens habitués du cénacle de Guillot de Sainbris, on trouvait Charles Gounod, Ambroise Thomas et enfin, *last but not least*, Camille Saint-Saëns.[9]

Les enseignements de Sainbris portèrent leurs fruits, puisque parmi les dons d'Augusta la voix était probablement celui qui fut le plus admiré à cette époque :

[…] elle possédait en effet une voix d'une beauté et d'une tessiture exceptionnelles (du fa grave au si bémol aigu, c'est à dire de contralto, précisaient ses amis connaisseurs), Elle y ajoutait un sens du texte qui devait d'autant plus surprendre que les grandes voix de l'époque brillaient souvent plus par la vigueur du larynx que sur la subtilité de l'entendement. Elle avait, écrit Villiers de l'Isle-Adam, l'un de ses innombrables admirateurs, « une voix intelligente qui se pliait à tous les registres et faisait valoir les moindres intentions d'une œuvre ».[10]

7 Cit. en Jean-Marc Warszawski, URL : <https://www.musicologie.org/Biographies/h/holmes_augusta.html> Mis en ligne : 19 janvier 2003 (consulté le 30 août 2021).

8 Henri Regnault (1843–1871), fut notamment l'auteur de la toile *Thétis apportant à Achille les armes forgées par Volcan* (1866), pour laquelle Augusta servit de modèle. L'œuvre, présentée au Concours du Prix de Rome, obtint le Premier Grand-Prix, mais provoqua beaucoup de bruit : « Sacré lauréat, tout Paris reconnait dans cette *Thétis*, qui s'avance victorieuse et la poitrine nue, Mlle Holmès. Même si l'on sait que le peintre a travaillé de mémoire, une aura de scandale enveloppe Augusta. Ce n'est que le début. » : M. Friang, op. cit., p. 32.

9 G. Gefen, op. cit., p. 63.

10 Ibid., p. 63.

C'est aussi à cette époque qu'Augusta commença à fréquenter les cercles de musiciens et, en particulier, les wagnériens de la première heure parmi lesquels son propre père était l'un des plus fervents. Dans ces ambiances peuplées de musiciens et de poètes maudits, la surveillance de M. Holmès fut vite dépassée par l'esprit libre de cette jeune et talentueuse artiste :

Son père a pour elle un culte fervent et [...] la laisse admirer, tel un objet d'art, par ses amis. La maison de la rue de l'Orangerie [à Versailles] devient une annexe du salon de Guillot de Sainbris. Entourée d'une cour qui l'adule, Augusta brille en suivant sa seule fantaisie, chante ses œuvres, dont elle a composé paroles et musique, en s'accompagnant au piano. Sur l'effet produit, les témoignages des contemporains abondent.[11]

Mais la jeune Augusta aime briller tout d'abord pour son talent de compositeur. D'après le souvenir du critique Victorin Joncières, c'est à cette époque qu'il fit la connaissance de Mlle Holmes :

C'était chez mon pauvre ami Gasperini, un des rares adeptes de Wagner, d'il y a vingt-cinq ans [...]. Je me rappelle l'impression profonde que fit sur moi cette jeune fille blonde, au front inspiré, au regard de flamme, à l'allure noble et fière, qui pouvait compter quinze ou seize printemps tout au plus. Elle était venue chez Gasperini lui faire entendre quelques-unes de ses compositions musicales et lui demander son avis. Je fus admis à cette petite audition, et je fus frappé de la fraicheur et du charme des mélodies qui étaient écloses dans le cerveau de cette enfant.[12]

Joncières, dont la plume fut souvent sévère pour les plus grands compositeurs de l'époque, afficha toujours une admiration sincère pour la musique et pour la personnalité d'Augusta Holmès, dont le wagnérisme correspondait probablement à sa propre sensibilité :

Plus tard, je rencontrai Augusta Holmès aux répétitions d'essai, que faisait, tous les mardi, Pasdeloup, dans la salle du Conservatoire. La jeune artiste, éprise des grandes œuvres de Wagner, pour lesquelles elle professait un culte exclusif et

11 M. Friang, op. cit., p. 29.

12 Victorin Joncières, « Revue Musicale - Le Triomphe de la République », in *La Liberté*, 16 septembre 1889, p. 1.

presque farouche, apportait de temps en temps quelque élucubration, d'une conception toujours élevée, mais d'une exécution à peu près impossible pour l'orchestre.[13]

À cette époque Holmès brille encore dans les salons littéraires fréquentés par les jeunes poètes parnassiens férus de wagnérisme et au milieu des artistes compositeurs de sa génération, comme son ami Emmanuel Chabrier et son plus célèbre prétendant Camille Saint-Saëns.[14] Une grande partie de sa réputation se fait dans ces ambiances. Chez les parnassiens Augusta Holmès incarna le modernisme wagnérien à une époque où celui-ci souffrait d'une évidente incompréhension en France. Si par certains aspects, on pourrait croire que la réputation de l'artiste se fit surtout dans les cercles salonniers de Versailles et Paris, en revanche comme l'affirme justement son biographe Gerard Gefen : « Augusta Holmès était tout le contraire d'une artiste de salon. Richard Wagner l'avait devinée. Liszt l'avait encouragée. César Franck tout comme Massenet la regardaient comme leur égale ».[15] Dans les années 1867–68 elle mène avec le groupe de jeunes intellectuels affiliés à la *revue fantaisiste* de Catulle Mendès, son futur compagnon, une véritable campagne pro-Wagner aux Concerts Pasdeloup, qui se tenaient au Cirque Napoléon, aujourd'hui Cirque d'Hiver. C'est une période très féconde dans laquelle Augusta Holmès compose beaucoup et se lance dans la composition pour grand orchestre : « En 1868, Augusta Holmès avait vingt et un ans […]. Elle avait rencontré Catulle Mendès et, selon toute probabilité, en était déjà la maîtresse. […] ».[16] Le début de la collaboration artistique et de la relation sentimentale avec Mendès – guide et fondateur du « Parnasse contemporain », à l'époque fraîche-

13 Ibid., p. 29.

14 Camille Saint-Saëns, fut probablement l'ami le plus intime d'Augusta Holmès. Le compositeur voua notamment une adoration sans relâche pour Augusta, au point de lui faire pour deux fois, mais sans succès, sa demande en mariage.

15 G. Gefen, op. cit., p. 63.

16 Ibid., p. 63.

ment marié avec Judith Gauthier – advinrent à un moment crucial de la vie et de la carrière d'Augusta, lorsque ses premières compositions commençaient à intéresser et, surtout lorsqu'elle débutait une correspondance épistolaire avec Franz Liszt, qui deviendra l'un de ses premiers mentors et une figure importante pour ses débuts. C'est par l'intermédiaire d'Émile Ollivier, gendre de Liszt qu'Augusta avait rencontré sûrement dans les salons littéraires, que le compositeur hongrois fit la connaissance des premières partitions d'Holmès. Ainsi dans cette lettre datée 1868 et adressée à son beau-fils, Liszt exprimait ses premières impressions sur les mélodies de la compositrice :

> Que de charmantes choses dans les compositions d'A. Holmès : *Là-bas, au pays des rêves*, avec son rayonnant accord en mi mineur, est à la hauteur des plus belles inspirations de Schubert. Le *Chant du cavalier*, de noble et vigoureuse allure, vous transporte d'emblée « cour des sultans », dans la libre région de la fantaisie, là où nous dressons nos tentes et que nous visitent parfois les songes de volupté « liliale ». […]
> Veuillez-vous charger de mes plus sincères et admiratifs compliments pour A. Holmès […].[17]

Liszt découvrira seulement après avoir donné son avis enthousiaste que derrière le A. du mystérieux compositeur Holmès se cachait en réalité le nom d'Augusta Holmès. La jeune compositrice craignant que le jugement du vieux Liszt puisse être conditionné par le fait d'être une « femme compositeur », demanda à Ollivier d'omettre son prénom lorsqu'il envoya les partitions. Ce qui montre à quel point Augusta Holmès eut conscience de la précarité de son statut de femme et avec quelle force de volonté elle chercha à détourner les barrières du préjugé. C'est le début d'une longue correspondance avec le maître, qui lui commençait ses lettres avec l'appellatif de « chère illustre » et ensuite de « *Maestra* » et dont les conseils et parfois même les critiques, ne cachaient jamais une admiration authentique. La rencontre avec Liszt se fit l'année suivante à Munich, lors d'un voyage vers Tribschen effec-

17 Lettre de Franz Liszt à Émile Ollivier du 27 juin 1868, BnF-Manuscrits, NAF 16262.

tué avec son père, en compagnie des époux Mendès et de Villiers de l'Isle-Adam, pendant lequel elle put rencontrer et recevoir les conseils de son idole du moment : Richard Wagner. Après la mort du major Holmes en décembre 1869 et, ensuite la naissance de Raphaël, premier des cinq enfants nés de sa relation avec Catulle Mendès, Augusta ne peut plus se protéger du scandale et semble souffrir dans un premier temps du mépris que lui réserve la bonne société parisienne :

> Voilà une noble fille, folle d'indépendance et d'orgueil, devenue le plus isolé, le plus asservi de tous les êtres, ayant contre elle toute la bonne société […]. À tous ceux qui l'ont saluée les premiers comme un être beau et grand, à Cazalis, à Jojotte [Georges Clairin], à tous, je dis qu'ils doivent lui conserver leur affection pour le jour de l'adversité. Ce serait de leur part une lâche impiété de renier leur déesse parce qu'elle est femme et parce que le pâle Endémyon [Mendès] se trouve être M. Crapule. Quant à moi j'ai eu quelque peine à accueillir de sang-froid l'idée que cette femme supérieure à toutes les autres par l'intelligence soit abaissée par l'opinion au niveau des plus vicieuses.[18]

En outre, la naissance des hostilités entre France et Prusse envenime les relations de l'artiste avec le couple Wagner. C'est à cette époque qu'Augusta Holmès devint une célébrité. Si l'aura de scandale lui attire le mépris de la « bonne société », elle lui confère aussi de la notoriété et, surtout une grande liberté artistique. Entre 1870 et 1872, les premiers travaux d'orchestre d'Holmès voient la lumière, parmi lesquels furent remarqués l'*Allegro féroce* (1870), l'impressionnante *Ouverture pour une comédie* (1870) ou enfin *In Exitu Israël,* pour chœur et orchestre, issu du Psaume 113i et exécuté en 1872 à Paris, Salle Pleyel, avec succès. C'est la consécration, mais aussi le début des critiques puisque, malgré le succès de public, ses œuvres montrent encore des défauts d'orchestration par l'excès d'effets sonores grandioses. Victorin Joncières, malgré son admiration affirma : « Je vois encore ce malheureux Pasdeloup, suant sang et eau, pour essayer de faire jaillir la pensée de l'auteur des inextricables combinaisons d'une instrumentation surchargée à

18 Geneviève Bréton, *Journal intime*, 30 juin 1873. Cit. in G. Gefen, op. cit., p. 174–175.

l'excès ».[19] Si la presse française déplorait cet excès pléthorique dans les travaux symphoniques, parmi les confrères, Franz Liszt fut le premier à lui indiquer ce défaut dans la partition de son drame lyrique en un acte unique *Astarté*, composé en 1871 :[20]

> Quel entassement de prodiges et de témérités extatiques dans votre poème et votre partition.
> Tremblez devant Tanut dont la pâle intertie
> Soulève les flots consolés
> Et ne vous enquerrez pas d'un théâtre avec coulisses, rampe, chanteurs et musiciens pour endiguer le flot convulsé de vos aspirations.[21]

Augusta Holmès prit conscience de ses défauts d'orchestrateur. C'est ainsi qu'entre 1875 et 1876 elle devint l'élève de César Franck, avec lequel elle perfectionna l'harmonie et l'orchestration. « Elle se choisit un maître que la postérité couronnera mais qui est encore contesté, un musicien dont le tempérament se situa aux antipodes du sien ».[22] Si l'orchestration de la compositrice ne changea que dans la recherche plus profonde des nuances, tout en gardant la force sonore des premières compositions, l'influence de Franck fut bien plus évidente dans l'évolution du langage harmonique des compositions d'Holmès des années 1875–77, tels la symphonie *Roland furieux* - composée en 1877 d'après le poème de Ludovico Ariosto - et surtout son drame lyrique *Héro et Léandre*.[23] Dans ce drame, encore aujourd'hui inédit,

19 V. Joncières, « Revue Musicale - Le Triomphe de la République », art. cit. p. 1.

20 Michèle Friang écrit : « Sûre d'elle, parfois présomptueuse, elle n'en est pas moins consciente de ses imperfections. La réaction de Liszt, à qui elle a fait parvenir la partition de son drame lyrique, *Astarté*, en espérant que Richter le dirigera, la renseigne à cet égard ». M. Friang, op. cit., p. 51.

21 Ibid., p. 51.

22 Ibid., p. 52.

23 L'œuvre, qui attend d'être revalorisée – le manuscrit est conservé au Département de la Musique de la Bnf : côte MS-17163 – fut très contestée lors de sa première audition privée au Théâtre du Châtelet, en janvier 1877, sous la direction d'Edouard Colonne. Toutefois la faillite de l'Opéra populaire empêcha la création de l'œuvre. Cf. ibid., p. 55.

Holmès réussit à mieux conjuguer la conception sonore majestueuse de son orchestre avec les dispositions vocales des chanteurs. En 1878, elle remporta le deuxième prix du prestigieux Concours de la ville de Paris avec son drame symphonique pour voix solistes, chœur et orchestre, *Lutèce*. Ce fut le début du grand succès : dans les années 1880 la compositrice obtint ses plus grandes reconnaissances. Etre 1881 et 1884 voient la lumière les poèmes symphoniques *Les Argonautes*, *Irlande*, *Andromède* et *Pologne*, dont le succès passa les frontières francophones. Par ailleurs, son opéra *La Montagne noire*, qu'elle terminera en 1885, devra attendre dix ans avant d'être accueillie par un théâtre lyrique. En 1888, Holmès triomphait avec son ode symphonique *Ludus pro Patria* - dont l'interlude « La Nuit et l'Amour » est l'exemple le plus intéressant du style mélodique de la compositrice. Enfin, en 1889 elle réussissait l'exploit de porter sur la scène un ensemble impressionnant de 1200 musiciens entre instrumentistes choristes et solistes, lors de la création de son *Ode Triomphale*, dont elle signa aussi le poème. Cette œuvre était conçue pour l'Exposition Internationale de Paris en 1889, pour les cent ans de la Révolution. Un spectacle réalisé dans l'énorme Pavillon de l'Industrie. En outre, pour l'occasion Augusta Holmès réalisait elle-même la mise en scène, ainsi que la conception des décors et des costumes. Les années 1889–1892 marquent le point culminant de la carrière de l'artiste. Peu après la triple exécution de l'*Ode Triomphale*, elle reçoit de la ville de Florence la commande d'un *Hymne à la Paix*. Il s'agit de commémorer le six-centième anniversaire de la mort de Béatrice, la bien-aimée de Dante.[24] Les œuvres colossales d'Augusta Holmès ont souvent un caractère patriotique, qui se manifeste de plus en plus dans les quinze dernières années de sa vie. Depuis la fin du conflit franco-prussien, la compositrice, une wagnérienne des premières heures, nourrit des sentiments antigermaniques qui montraient déjà les premiers signes du nationalisme qui caractérisera ses dernières déclarations. Un sentiment qu'elle partagea avec son ami de toujours,

24 M. Friang, op. cit., p. 77.

Camille Saint-Saëns.[25] Par ailleurs, il est intéressant de constater que les premières prises de position nationalistes d'Augusta Holmès correspondirent avec la rupture violente avec son compagnon, Catulle Mendès, en 1885.[26] Au milieu des années 1890, au moment où éclata l'affaire Dreyfus, celle qui fut pendant dix-sept ans la compagne de vie d'un poète d'origine juive, s'engageait ouvertement parmi les antidreyfusards, appuyant les idées réactionnaires de Paul Deroulède et de sa *Ligue des Patriotes*. Comme l'affirme Gérard Gefen : « Augusta n'éprouvait guère de sympathie pour ces dreyfusards, cet Emile Zola et cet Anatole France, amis impardonnables de Catulle… ».[27] Mais si Holmès ne fut pas anticonformiste dans ses idées, en revanche sa personnalité « outrancière »[28] et sa place dérangeante dans le milieu artistique finirent par déplaire à ses détracteurs et lui apportèrent beaucoup d'inimitiés. Les critiques acharnées qui troublèrent la création contestée de *La Montagne Noire,* à l'Opéra de Paris, le 8 février 1895,[29] en furent les conséquences. Après avoir résisté pendant des décennies aux

25 Cf. G. Gefen, op. cit., p. 237.

26 Après dix-sept ans de vie commune et quatre enfants, Augusta et Catulle Mendès se séparèrent de façon brusque, en automne 1885. Le poète quittait l'appartement avec les enfants Raphaël, Huguette, Hélyonne et Claudine. Michèle Friang écrit : « La fidélité n'a jamais fait partie des qualités de Catulle. Cependant, d'autres raisons interviennent, en particulier le manque d'intérêt d'Augusta envers leur progéniture. Elle se préoccupe que par à-coups de la santé des enfants et laisse à Catulle la responsabilité de leur éducation. De la mort en bas âge du cinquième, Marthian, il s'est montré le plus affecté et lui reproche son manque de soins […]. [Dans une lettre à Emmanuel Chabrier] Catulle précisait qu'il prenait définitivement en charge les enfants et qu'il verserait à son ex-compagne, dont il avait réglé les dettes, une pension mensuelle. Les choses ainsi définies il pensait que tout irait pour le mieux. Il se trompait. […]. Car elle [Augusta] aime toujours, elle aime désespérément Mendès et elle ne lui pardonnera jamais sa fuite ». M. Friang, op. cit., p. 67–70.

27 G. Gefen, op. cit., p. 237.

28 Adjectif employé par Camille Saint-Saëns.

29 Malgré les très bonnes recettes, l'œuvre fut retirée de l'affiche après seulement treize représentations.

attaques de l'opinion publique, la compositrice subit une dernière et injuste déception, puisqu'elle vit dans ce relatif insuccès de sa pièce le résultat d'une véritable cabale montée par la critique contre sa propre personne. Comme le témoigna un critique du *London musical courier* :

> À la première représentation, l'enthousiasme fut sincère, spontané et, en aucune manière suscité par la claque. Quand j'y retournai, la seconde audition me fit trouver l'œuvre encore meilleure. Les applaudissements étaient tout aussi spontanés, et même plus nourris encore. Le succès de *La Montagne Noire* auprès du public ne fit jamais aucun doute, mais Mlle Holmès dut lutter contre une cabale montée par un critique bien connu ici.[30] En réalité, c'est même le succès de *La Montagne Noire* auprès du public qui mit en rage les critiques. On reprochait à l'un d'eux, qui écrit dans le quotidien parisien le plus connu, et dont les ventes à l'étranger son aussi les plus fortes, son article hostile à *La Montagne Noire*. Il reconnut devant son interlocuteur qu'en réalité, il avait beaucoup admiré l'opéra et le compositeur. Mais, ajouta-t-il, "franchement, nous ne souhaitions pas ouvrir les portes de nos théâtres et de nos opéras à des femmes auteurs".[31]

En outre, dans un article jamais cité du journal parisien *La Petite presse*, on retrouve une confirmation ultérieure du succès qu'obtint l'œuvre auprès du public à sa création, ainsi que des difficultés que la compositrice dut surmonter pour voir monter sa pièce sur la scène de l'Opéra :

> Il a fallu le talent considérable, l'énergie, la ténacité, la chance de Mme Holmès pour arriver à ses fins. À un moment elle avait tout le monde contre elle ; à la répétition générale même, les grincheux se donnaient libre carrière, mais il a fallu compter avec le public, le vrai public qui a fait à l'ouvrage un succès énorme.[32]

En revanche, selon l'avis d'Holmès et d'après une lettre à Saint-Saëns du 8 février 1900, les attaques à son opéra furent orchestrées pour plaire à son seul et unique ennemi : Catulle Mendès :

30 Charles Holman-Black se réfère ici à Ernest Reyer, chef de la critique musicale du *Journal des Débats*.

31 Cit. in G. Gefen, op. cit., p. 222.

32 Intérim. « Les Premières- Opéra », in *La Petite presse*, 11 février 1895, p. 3.

Je travaille à un nouveau poème d'opéra, ou plutôt de conte musical. Je vais encore me faire massacrer par la presse car "Le Porc" est toujours debout et ne manquera pas à sa mission qui est de me nuire sans trêve. Mais tant pis. Il faut lutter jusqu'à la mort ![33]

La compositrice n'a rien perdu de sa combattivité, et pourtant beaucoup de témoignages de l'époque laissent entendre qu'après l'insuccès de *La Montagne Noire,* Holmès sombra dans une période de dépression profonde. Arthur Pougin affirma : « A partir de ce moment, je ne trouvai plus en elle la même femme, si gaillarde, si ouverte et si en dehors ; elle avait perdu sa gaieté, et, deux ou trois ans l'avaient vieillie de quinze ans, au point de la rendre méconnaissable. ».[34] René Pichard du Page,[35] Paula Barillon-Bauche,[36] Paul Collin[37] et Léon Séché[38] ont accrédité la thèse d'une femme brisée, ruinée, à l'écart du monde.[39]

S'il faut bien sûr relativiser les exagérations de ses contemporains fascinés par l'idée sublime d'une Holmès en fin de vie dans la détresse et la solitude – telle une nouvelle Violetta –, néanmoins, dans les dernières années, le style de vie de la compositrice changea radicalement. Celle qui avait été à l'heure du *Parnasse contemporain* l'égérie lumineuse des artistes et poètes maudits, ne fréquentait désormais que les

33 A. Holmès, Lettre à Camille Saint-Saëns du 8 février 1900. Cit. in G. Gefen, op. cit., p. 245.

34 Arthur Pougin, « La Semaine noire » *in Le Ménestrel*, 1er février 1903, p. 35. Cit. in ibid., p. 223.

35 Cf. René Pichard du Page, *Une musicienne versaillaise, Augusta Holmès*, Paris, Fischbacher, 1921, p. 38.

36 Cf. Paula Barillon-Bauche, *Augusta Holmès ou la femme compositeur*, Paris, Fischbacher, 1912, p. 45–46.

37 Cf. Paul Collin, « Augusta Holmès, versaillaise », in *L'Echo de Versailles*, octobre 1907.

38 Léon Séché, E*tude d'histoire romantique, Alfred de Vigny*, t. 2 – *La vie amoureuse*, Paris, Mercure de France, 1913, p. 334–344

39 M. Friang, op. cit., p. 90.

des cercles sulfureux des occultistes[40] et les nefs sombres des églises. Enfin, si l'artiste ne cessa jamais de composer ni de se battre pour ses compositions,[41] il est certain qu'elle vécut les dernières années de sa vie dans une recherche d'apaisement - non pas de solitude -, tourmentée par les soucis de santé et par une recherche absurde d'expiation. En 1900, dans une période de crise spirituelle et de faiblesse physique Holmès se convertit au catholicisme[42] prenant le nom de *Patricia*. On retrouve notamment les signes de cette profonde recherche intérieure dans les dernières mélodies de la compositrice - telles *Prière* (1900) et *Au-delà* (1902) – ou dans ses ultimes compositions instrumentales et symphoniques – comme la *Fantaisie pour clarinette et piano* (1900) et l'églogue symphonique inachevée *Le Jugement de Naïs*[43] (1902).

Quelques éléments de langage

Mlle Holmès est bien femme ; c'est une « outrancière ». Dans sa musique, les cuivres éclatent, comme des boites d'artifice ; les tonalités se heurtent, les modulations s'entre-choquent avec un bruit de tempête ; les voix affolées perdent toute notion de leurs registres naturels et se précipitent des tons les plus aigus aux tons les plus graves, au risque de se briser ; tous les timbres de l'orchestre, soumis à une sorte de culture intensive, donnent le maximum des effets possibles, et les violons, au mépris de toute justesse, lancent des fusées devant lesquelles le piano même reculerait ; la grosse-caisse, les cymbales, la harpe dansent une ronde folle, et l'ophicléide lui-même se met de la partie. Elle le veut ! Eh bien, par ce temps

40 La compositrice concéda aussi une interview dans laquelle elle raconte avec une exaltation crédule des événements prodigieux dont elle fut, d'après elle, le témoin privilégié. Certains extraits de cet entretien ont été publiés sur la revue *Le Progrès Spirite*, 5 décembre 1901, p. 182–184.

41 D'après ses biographes, avant de mourir Holmès était en pleines tractations pour faire représenter *La Montagne noire* au théâtre Metropolitan de New York. Cf. M. Friang, op. cit., p. 92.

42 Cf. G. Gefen, op. cit., p. 238–240.

43 Il s'agit de la dernière composition d'orchestre d'Augusta Holmès dont un manuscrit d'orchestre incomplet ainsi qu'une esquisse datée 1902 sont consultables au Département de Musique - BnF, côtes : MS-11915 et MS-11903.

d'habileté universellement répandue et d'orchestre bien pommadé, il y a un certain plaisir à voir cette impressionniste tout bouleverser, tout déranger « pour voir ».[44]

Malgré le ton taquin et décidément misogyne de son ami Saint-Saëns, l'article paru au lendemain de la création publique des *Argonautes,* en avril 1881, mettait le doigt sur le caractère *impressionniste* du processus de création d'Holmès. Sans aucun lien de langage avec celui que l'on appellera l'impressionnisme musical à l'heure du debussysme, du point de vue de Saint-Saëns, l'adjectif se réfère au caractère pictural encore plus qu'au descriptivisme de l'œuvre. La compositrice n'hésite pas à bouleverser les règles de l'orchestration pour conférer un effet pictural à sa musique, rien que « pour voir ». En effet, dès la première audition de ses œuvres symphoniques, on constate cette outrance de l'orchestration. L'emphase héroïque qui abonde en fanfares solennelles est une caractéristique du langage d'Holmès, dont l'écriture polyphonique complexe laisse transparaître l'influence de Wagner - un compositeur dont la réception était encore très controversée en France - et montre aussi la capacité qu'avait la compositrice de déployer des moyens titanesques dans l'orchestration et d'y insuffler son langage mélodique très personnel. Au lendemain de la création de l'*Ode Triomphale,* en 1889, un article paru dans *Le Monde illustré* affirmait : « Son inspiration est servie par une science toute virile qui prête à ses œuvres un caractère d'un intérêt tout spécial. On y sent passer un souffle sincère et l'on y trouve toujours une rare conviction ».[45] Ainsi la force de ses compostions mettait en avant un élément souligné par la critique comme spécifiquement « viril », sûrement dérangeant chez une femme à l'époque, car il ne confortait point l'idée que l'on se faisait des créations musicales féminines.

Pourtant, le langage de l'artiste exprime, au même degré, un deuxième caractère mélodique sensuel, parfois ouvertement érotique,

44 Camille Saint-Saëns, « Musique – *Les Argonautes* », *in Le Voltaire,* 27 avril 1881, p. 3.

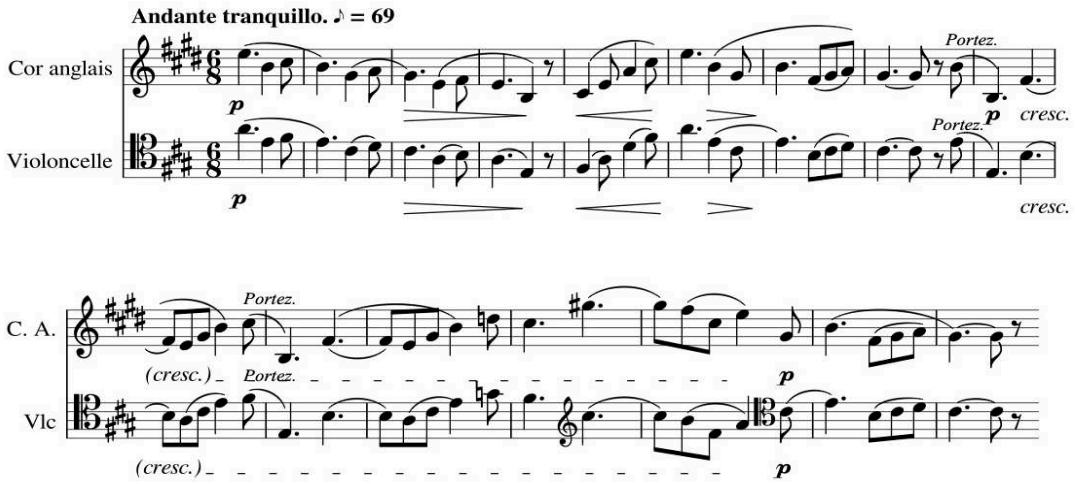
45 A. Boisard, « L'Ode Triomphale au Palais de l'Industrie », in *Le Monde Illustré*, 14 septembre 1889, p. 170.

qui transparait déjà dans ses compositions vocales – n'oublions qu'Holmès fut l'autrice du poème et de la musique de *Les Griffes d'or* (1885), l'une de mélodies les plus connues de son époque, dont les vers enflammés expriment avec douleur la passion dévorante de la compositrice pour l'homme qui venait de l'abandonner.

> Tu m'as pris le cœur dans tes griffes d'or
> Et tes cheveux d'or ont lié ma vie
> Ô désir cruel d'un cruel trésor !
> Tu broyas mon cœur sous tes griffes d'or,
> Et mon sang ruisselle et dans ma blessure
> Ton dédain aigu comme une morsure
> Infiltre un venin qui lancine et mord !

Comme le devina déjà Victorin Joncières : « Il y a un singulier mélange d'héroïsme et d'érotisme dans l'œuvre de Mlle Holmes ».[46] Ce caractère sensuel s'insinue toujours dans son symphonisme par des épisodes qui nous font même penser à certaines pages de Saint-Saëns ou à maints interludes langoureux de Massenet dont elle fut une grande admiratrice. En même temps, ce caractère de langage chez Holmès s'enrichit d'une ambiance sonore plus proche du style wagnérien, sans jamais devenir imitation de style. Ainsi, le thème principal du deuxième mouvement de la symphonie *Roland furieux* (Ex. 1) – composée en 1875 lorsque Holmès effectuait son perfectionnement avec César Franck –, montre une verve mélodique sophistiquée et encore originale à l'époque. On remarque la ligne mélodique très simple et fluide, doucement descendante, soutenue par les solos du cor anglais et du violoncelle à l'unisson dans une tonalité rêveuse de *La majeur*. Les intervalles d'octave et après de neuvième descendantes – dont les indications *Portez* sur les *legato* suggèrent une sorte de « port de voix »

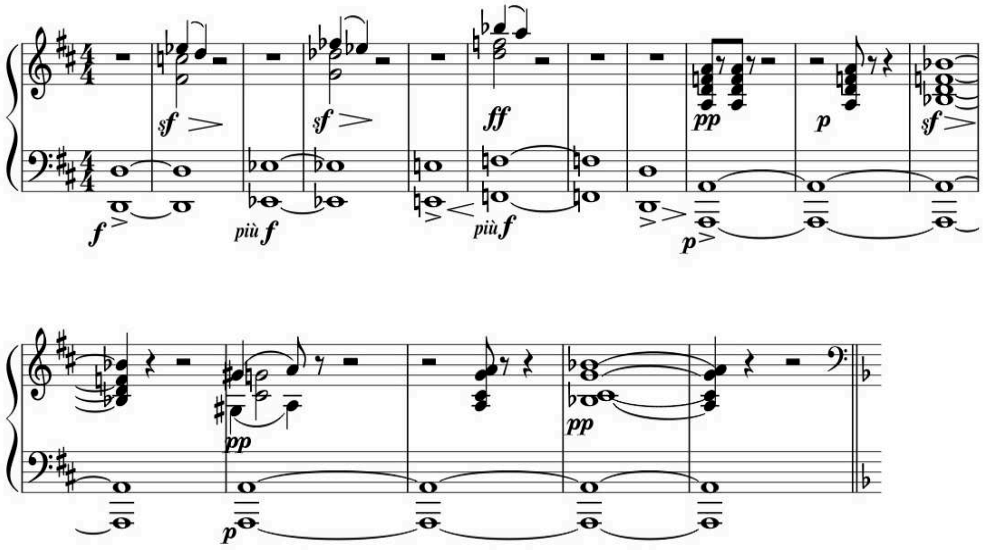
46 V. Joncières, « Revue Musicale - Théâtre de l'Opéra, *La Montagne noire* », in *La liberté*, 10 février 1895, p. 1.

descendant – insinuent malicieusement à cet instant l'idée du *sospiro amoroso*.

Ex.1 : Augusta Holmès, *Roland furieux*, 2d mouvement :
« Les amours d'Angélique et Médor dans la forêt », mm. 15–30.

C'est une écriture assez originale en 1875, si l'on pense qu'à cette même époque son illustre contemporain Massenet, qui fit de ces formules mélodiques une véritable marque de fabrique, n'avait pas encore atteint la célébrité et venait seulement d'obtenir son premier succès avec le drame *Marie-Magdeleine*. Dans ces petits traits du langage mélodique d'Holmès, on aperçoit donc des affinités évidentes avec le style mélodique des jeunes compositeurs de l'époque - et du futur auteur de *Manon,* en particulier, dont la compositrice fut toujours liée d'une amitié sincère.[47] Toutefois chez l'artiste la dimension orchestrale

47 L'amitié entre Massenet et Augusta Holmès fut caractérisée par une affection sincère, unie à une admiration profonde et réciproque. Cette admiration entre Holmès et Massenet est démontrée par certaines lettres et confirmée dans certaines occasions. En 1880, après avoir déjà gagné le deuxième Grand-Prix en 1876, Augusta participa à nouveau au Concours de la Ville de Paris avec le poème-symphonique *Les Argonautes*, mais ne put obtenir le Premier Grand-Prix. La compositrice le rapportera elle-même ainsi : « Il me manqua deux voix pour avoir le premier prix, et une seule pour obtenir l'*ex-quo*. Je me consolai de cet échec en me flattant de ce que Saint-Saëns, César

est beaucoup plus proche de certains extraits du *Tristan* : l'emploi de la combinaison sonore suggestive, entre cor anglais et violoncelle, et l'idée du *crescendo* orchestral qui suit la première exposition du thème – entrées successives du hautbois et de la clarinette, avec le soutien harmonique ondulant des bassons et des cordes graves –, bien qu'il reflète le caractère personnel de la compositrice par la tendance vers les tons graves, il est sans doute lié à des atmosphères extatiques présentes dans les scènes sentimentales de *Lohengrin* et de *Tristan und Isolde*. Holmès cherche un juste milieu esthétique à travers la fusion d'éléments où émergent les notions épiques de force et d'héroïsme et où la description est certes emphatique, mais avec une dimension subjective plus profonde et intimiste dans le traitement mélodique des épisodes lents, qui se rapportent directement au style mélodique français. Le genre musical idéal pour cette compositrice reste le poème symphonique, où le descriptif justifie mieux l'agencement d'exaltation et d'alanguissement, sans développement thématique ni recours au contrepoint classique. Elle apprend, dans les travaux de Liszt, l'idée du *crescendo* orchestral, mais perfectionne, avec Franck, l'art de lier les épisodes musicaux par de longues transitions harmoniquement libres qui portent vers des ponts modulants où prévaut le chromatisme. Ainsi, par exemple, dans *Irlande* (1881–82) une longue transition aboutit au ton de *Ré majeur* et porte à un pont modulant que l'on pourrait considérer comme topique dans l'écriture d'Holmès (Ex. 2).

Franck, Massenet, Octave Fouque, Lascoux, Benjamin Godard, Lamoureux, Colonne et Emile Perrin avaient voté en ma faveur » : cité *in* G. Gefen, op. cit., p. 164. En outre, au lendemain de sa défaite à l'Opéra en 1895, le compositeur transmettait un télégramme d'encouragement à Holmès avec ces mots : « Je vous aime autant que je vous admire. Et si absolument, vous le savez ! » Cit. in G. Gefen, op. cit., p. 224.

Ex. 2 : Augusta Holmès, *Irlande*, mm. 245–260.

Dans les premières mesures, la basse monte lentement par demi-tons de la tonique vers la médiante, tandis que sur les deux premiers accords, au registre aigu on répète une figure descendante *legato* de la neuvième mineure (accord de 4e espèce de neuvième mineure et septième mineure) vers l'octave (accord parfait) ; au quatrième accord, la fondamentale de *fa* bécarre montre le premier reversement de *ré mineur*, sur lequel la onzième mineure (sixte mineure de *ré*) porte à la dixième (quinte de *ré*) – l'atmosphère déjà mystérieuse s'assombrit encore plus - et, au registre aigu, le dessin mélodique effectue un balancement de la sixte mineure vers la dominante. Ensuite la basse retourne à la fondamentale de *ré,* mais en mineur, et donc déjà dans la tonalité de l'épisode successif : au deuxième renversement de *ré mineur,* le rythme hésite et porte à un accord non résolu *la-sib-ré-fa-sib* – qui peut être le troisième renversement de l'accord de septième d'espèce sur le sixième degré de la gamme de *ré mineur* mais qui, en même temps, peut être vu comme le second renversement de l'accord de ré mineur avec sixte mineure ajoutée. Enfin le chromatisme reprend sous forme de balancement harmonique jusqu'à l'accord de septième de dominante qui constitue la cadence parfaite V-I pour l'épisode thé-

matique successif en *ré mineur*. Après avoir analysé plusieurs épisodes modulants dans les compositions d'Augusta Holmès, on remarque très souvent cet emploi très savant du chromatisme et surtout la présence d'accords dissonants non résolus, où prévalent les très « wagnériennes » sixtes et neuvièmes mineures, ainsi que les accords de septième d'espèce. Cela nous laisse comprendre, de façon plus claire, les allusions de Saint-Saëns lorsqu'il mettait l'accent sur les « outrances » d'Holmès. Son style harmonique s'approprie le chromatisme et le dépassement des conventions fonctionnelles dont certainement Franck fut le modèle. On peut donc affirmer que, du point de vue des conceptions mélodique et harmonique, l'œuvre d'Augusta s'inscrit dans un contexte de modernisation du langage, porté par les compositeurs dits « wagnériens » de sa génération, mais qui en réalité se réfèrent en très grand partie à l'enseignement de Franck : d'Emmanuel Chabrier à Vincent d'Indy jusqu'à Ernest Chausson. Parmi les compositions d'Holmès des années 1880, émergent les œuvres pour récitant, soli, chœur et orchestre comme l'ode ou l'hymne, où la poésie et le chant se mêlent à de grandes constructions orchestrales. Ces œuvres, qui nous apparaissent aujourd'hui comme des genres désuets, par leur esthétique pompeuse, par leur caractère patriotique ou célébratif, impressionnaient beaucoup notamment pendant la III^e^ République[48] – la ville de Paris instituait souvent des concours pour des œuvres de portée nationale aptes à la célébration de la patrie et de ses valeurs. Au cours de cette décennie Holmès vit dans ce genre un moyen de créer son propre « œuvre d'art total » avec un grand succès de public, qui le rendit célèbre.

Comme déjà affirmé plus haut, en 1895 la fameuse artiste chercha la consécration de son talent au théâtre lyrique, avec son opéra *La Montagne noire*. Une œuvre qu'elle avait déjà composé, en 1885, et qui devra attendre dix ans avant d'être acceptée au Palais Garnier ; une œuvre qui marquera malheureusement le point d'arrêt des ambitions

48 En 1870 César Franck écrivit notamment l'ode patriotique *Paris*.

parisiennes de la compositrice, mais qu'il faudrait revaloriser car elle présente plusieurs éléments qui expriment l'originalité du langage d'Augusta Holmès. Dans cet opéra incompris s'exprime la maturité créatrice d'Holmès. Tout comme son modèle Wagner, l'auteure signa aussi le livret d'une pièce qui s'inscrit dans le sillage de l'opéra exotique *fin de siècle* mais avec une touche de naturalisme dans le caractère psychologique des personnages. Dans un article éclairant, Karen Henson[49] met en lumière un élément de l'originalité dramaturgique de *La Montagne noire*. Selon cette musicologue, l'originalité de l'œuvre se manifeste dans l'évolution dramatique du personnage de Yamina : une sorte de Carmen turque dans le contexte turbulent de la guerre entre Monténégrins et Ottomans. Yamina séduit et corrompt le soldat monténégrin Mirko, la trahison est découverte et Mirko est tué par son compagnon Aslar. Mais malgré la fin tragique de son couple, la jeune femme sort vivante à la fin de la guerre et, élément non négligeable, elle en sort riche, car elle s'empare du trésor du campement turc et parvient à s'enfuir toute seule sans son amoureux. Yamina est donc une figure tout à fait singulière dans le théâtre lyrique fin-de siècle, puisque dans l'opéra exotique français la femme fatale meurt toujours, parfois même dans une atmosphère de rédemption ou d'apothéose mystique. En revanche, le sort d'Yamina rapproche le personnage de l'univers naturaliste. Elle est conçue comme un être opportuniste et sans scrupules, peu sympathique, mais qui sort triomphante, par sa force de volonté et son courage - une allusion autobiographique est peut-être à envisager. À mi-chemin entre Thaïs et Carmen, la figure de Yamina sort des canons littéraires et brise l'arrière-plan patriotique et moral de la pièce. Lorsqu'on connaît sa personnalité, on peut bien comprendre le choix de ce dénouement de la part d'Holmès, surtout si on le lie logiquement à un passage de la deuxième scène de l'acte II^{e} : le dialogue entre le chœur des femmes et Yamina nous fait comprendre avec ironie

49 Cf. K. Henson, « In the house of disillusion : Augusta Holmès and *La Montagne noire* », in *Cambridge Opera Journal*, vol. 9, n° 3, novembre 1997, p. 248–249.

que la mauvaise condition des femmes monténégrines n'est pas meilleure que celle des femmes turques :

Oui, dit Yamina, *c'est la femme ici qui porte les fardeaux ! Rougit ses mains, courbe son dos, et se hâle la joue au soleil ! Ah! Ah! ah! le beau mérite !* [...] *Et l'époux, le maître, qui s'irrite si le vin n'est pas clair, si le pain n'est pas bon...* [50]

En d'autres termes, Yamina ne pourrait qu'être malheureuse avec un homme dont les convictions obéissent aux règles sociales et aux mentalités communes. Elle ne peut qu'envisager le bonheur par sa propre indépendance sociale et matérielle. Un message qui va tout droit au public. Holmès nous dit ouvertement que, même dans la société républicaine de l'époque, personnifiée dans l'œuvre par l'indépendance monténégrine, malgré les valeurs de liberté et d'égalité, malgré les droits de l'homme et des femmes, pourtant l'émancipation féminine n'y est pas acquise. Or cette émancipation doit encore être absorbée par la culture et par les mœurs car, comme pour la compositrice, elle se gagne au bout d'énormes sacrifices, de courage et d'investissements personnels. À cette époque les mouvements féministes rendaient la vie dure à la propagande républicaine, et insérer dans un contexte d'opéra un discours de ce type, ne pouvait qu'attiser la tension dialectique et sociale femme/homme.

La partition de la *Montagne noire* montre une intéressante recherche d'équilibre entre l'opéra exotique français et le drame musical post-wagnérien. Dans les mêmes années, Chabrier avec *Gwendoline* (1885), et d'Indy avec *Fervaal* (1895) avaient repris à la lettre la formule wagnérienne du point de vue formel mais aussi dramaturgique. Par ailleurs, la formule de l'opéra *naturaliste* d'Alfred Bruneau, grâce à la collaboration avec Émile Zola, montrait une autre voie possible au wagnérisme français, à travers le choix d'histoires qui relèvent de l'actualité et du fait divers. Massenet tentera lui aussi cette voie avec *Sapho* (1897) qui obtint un certain succès de public, bien que mitigé

50 A. Holmès, *La Montagne noire*, livret, Acte II, Scène 2, Paris, Ph. Maquet, p. 25.

par l'obstilité de la critique. Avec la *Montagne noire*, Holmès proposait courageusement sa propre formule dramaturgique et musicale. Elle récupère les ambiances et les atmosphères séduisantes de l'opéra exotique, associant à ce contexte une intrigue presque contemporaine qui se réfère à la Guerre russo-turque de 1877-78. Une histoire à la fois exotique et réaliste qui cherche à résumer en elle les deux genres. Certains critiques cueillirent négativement ce mélange de genres le jugeant comme le résultat de l'opportunisme de la compositrice :

[…], je reprocherai à Mme Holmès de n'avoir pas su prendre parti. Elle a voulu contenter tout le monde, il en résulte un mélange de style indéfinissable ; par moment l'influence de Wagner y est manifeste, à d'autres la cavatine prend son essor, puis elle tourne court dans une résolution brusque et imprévue enlevant à l'oreille la conclusion attendue et, je dirai presque nécessaire. En définitive les enchaînements ont pour but de satisfaire la nouvelle école sans mécontenter l'ancienne.[51]

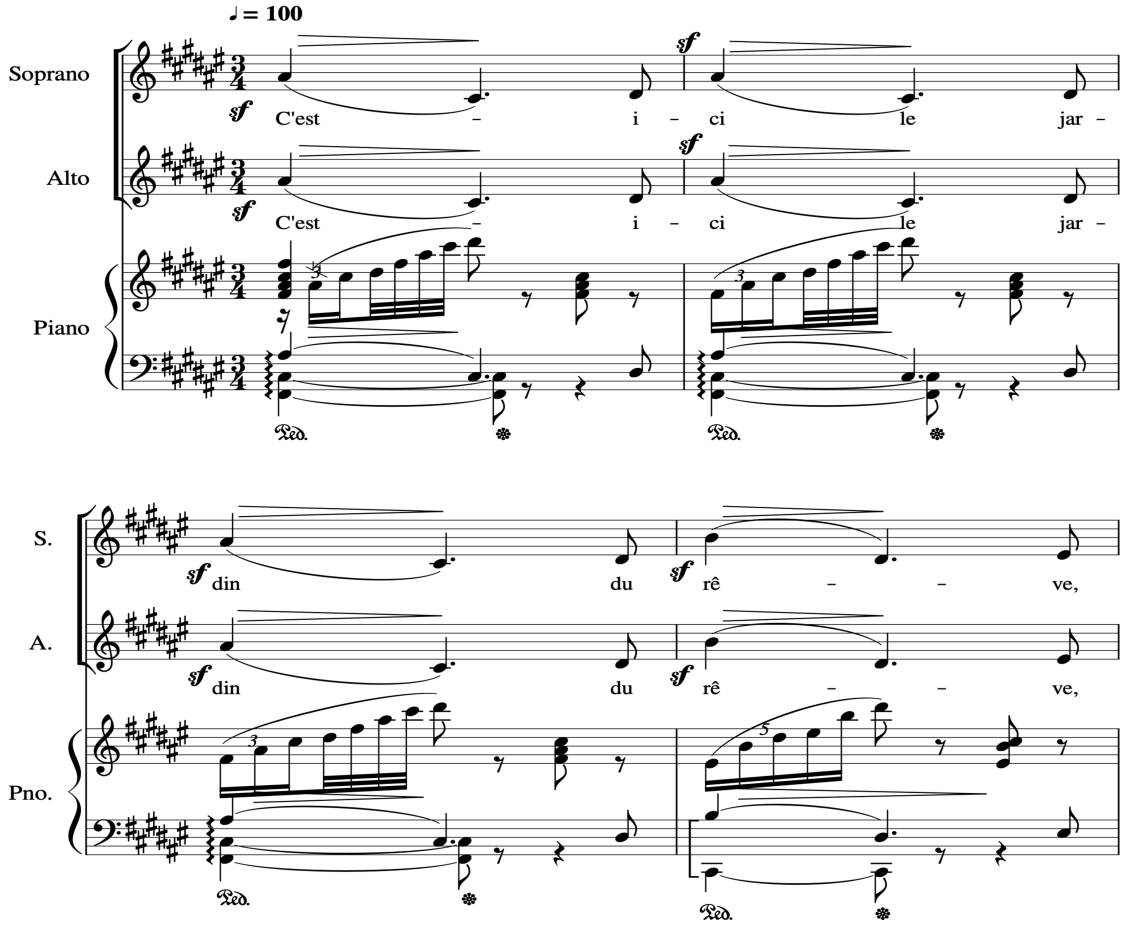
Cependant Victorin Joncières, compositeur et adepte du drame wagnérien, ne reconnaissait pas dans *La Montagne noire* les caractères formels du drame musical :

Bien que l'affiche qualifie cet ouvrage de « drame lyrique », c'est un « opéra » suivant l'ancienne formule. Je sais bien que certains motifs reviennent, quand la situation le commande ; mais je ne saurais voir, dans ces simples rappels, le système wagnérien du *leitmotiv*.[52]

Parmi les motifs conducteurs, l'œuvre présente des *cantabili* qui sont des véritables airs insérés dans le continu de l'action musicale par l'omission de cadences conclusives. Le long cantabile d'Yamina « *Parmi les fleurs et les odeurs* », au premier acte, montre bien le caractère psychologique du personnage : la ligne de chant se constitue d'une tessiture complexe pour la voix de contralto, avec plusieurs changements de registre et de rythme.

51 Intérim. art. cit.

52 V. Joncières, art. cit., p. 1.

Le texte évoque la narration de la protagoniste, sa vie dans son pays natal et ses pérégrinations pendant la guerre, et la musique suit les étapes de la narration à travers une écriture parfois alanguie, parfois nerveuse, par petits motifs fragmentés. D'autre part les ambiances exotiques sont magnifiées par des scènes chorales qui musicalement ne présentent rien de réellement exotique, mais évoquent par leur balancement en 3/4 la splendeur du paysage turc, comme dans la scène d'ouverture de l'acte IV « C'est ici le jardin du rêve » (Ex. 3).

Ex. 3 : Augusta Holmès, *La Montagne noire*, Acte IV, Scène I, mm. 1–4.

Une scène musicalement très proche de certains épisodes de la production de Massenet, en particulier *Le Mage* (1891).[53] Ce dernier opéra pourrait être considéré comme le véritable modèle formel esthétique de l'opéra d'Holmès, par la ressemblance des deux intrigues et de leur traitement musical. Comme dans la *Montagne noire*, *Le Mage* de Massenet montre une conception orchestrale typiquement wagnérienne. Cependant, comme l'affirme Jean-Christophe Branger :

> [...] outre quelques effets harmoniques et orchestraux audacieux l'opéra est finement structuré par des motifs de rappel. Massenet inscrit toutefois ses pas dans la tradition française, à laquelle Wagner s'est d'ailleurs aussi référé, en structurant son opéra par des thèmes clefs plus ponctuels, issus d'airs ou de duos et par des motifs plus brefs en perpétuel renouvellement.[54]

Si aujourd'hui, cette comparaison apparaît pour le moins anodine, en réalité, il ne faut pas s'étonner de la référence, étant donné que Massenet à l'époque était considéré comme le « grand maître » de l'opéra français et qu'en France on le plaçait au même niveau que Verdi, en Italie, et que Wagner, en Allemagne. Comme nous avons pu observer, le wagnérisme d'Holmès, tant critiqué à l'époque, se limitait, en réalité, exclusivement à la conception sonore c'est à dire l'orchestration et le traitement harmonique. En revanche sur le plan formel et dramaturgique ses véritables références étaient françaises : Franck pour le répertoire symphonique et Massenet pour l'opéra. Ce fait est aussi prouvé par la correspondance entretenue par Holmès et Massenet. Par exemple dans une lettre qui date du 30 novembre 1897, deux jours

53 Jules Massenet, *Le Mage*, grand-opéra en cinq actes et six tableaux, sur un livret de Jean Richepin. L'opéra fut créé au Théâtre National de l'Opéra de Paris le 16 mars 1891.

54 J.-Ch. Branger, « *Le Mage* : une résurrection amplement justifiée », in *Jules Massenet* Le Mage, coll. « Opéra français / French opera » Alexandre Dratwicki (dir.), Venice, ed. Palazzetto Bru Zane, 2013, p. 26.

après la création de *Sapho*[55] à l'Opéra-Comique la compositrice s'exprimait ainsi :

> Elle est emballante, empoignante, et charmante votre nouvelle œuvre, que je me suis chantée et jouée avec une vraie émotion ; et combien il m'est doux de voir acclamer, en ce temps de lâche snobisme, la claire inspiration d'un Maitre Français ![56]

Mlle Holmès - c'est ainsi que la compositrice aimait se faire nommer - fut certes une artiste excentrique, narcissique, autoritaire, mais elle fut surtout une très grande artiste. Délaissant le rôle d'épouse et de mère que sa société lui imposait, elle prit en main son destin avec courage et détermination. Confrontée au scandale, en pleine ascension artistique, elle fit face avec audace au qu'en dit-on, réussissant au bout d'énormes sacrifices à mettre en avant son talent et en luttant avec acharnement pour réaliser ses plus hautes aspirations. Ainsi la décrivit, en 1910, Julia Daudet, femme d'Alphonse Daudet, en l'évoquant avec des mots certes méprisants mais qui cachent une certaine admiration jalouse face à son succès : « […] je la voyais au théâtre couronnée de fleurs, superbe et hautaine et cachant sous ses beaux dehors les misères d'une vie déclassée ».[57]

Wagnérienne par inspiration et convertie ensuite au franckisme ; admirée par Liszt, respectée comme égale par Saint-Saëns et Massenet, elle fut la seule musicienne de son époque à acquérir une renommée

55 Par ailleurs, mis à part le caractère de l'intrigue et l'ambiance parisienne, *Sapho* de Massenet - œuvre issue du roman d'Alphonse Daudet et composée deux ans après la création de la *Montagne noire* - présente des ressemblances évidentes avec l'opéra d'Holmès. Surtout on pourrait rapprocher facilement le traitement psychologique du personnage de Fanny avec celui de Yamina.

56 A. Holmès, Lettre à Jules Massenet du 30 novembre 1897. BnF – Département de Musique, côte : NLA-358 (64). URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53059313r#> (consulté le 30 août 2021).

57 Mme Alphonse Daudet, *Souvenirs autour d'un groupe littéraire*, Paris, E. Fasquelle, 1910, p. 196.

internationale en tant que compositrice professionnelle. Si Clara Wieck, quelques décennies avant elle, et Cécile Chaminade, après, furent reconnues presque essentiellement en tant qu'interprètes, Holmès - pianiste de talent et dotée d'une voix de contralto maintes fois admirée - refusa toujours d'interpréter ses compositions dans les concerts officiels, très certainement pour éviter cette confusion de statut. Elle écrivit des œuvres colossales pour grand orchestre. Ses poèmes symphoniques et ses suites orchestrales, dont les sonorités reflètent l'influence wagnérienne, acquirent une maturité plus profonde et équilibrée dans les années 1880 grâce aux enseignements de son mentor, Franck, auquel elle restera toujours liée par une profonde affection. S'ajoute un langage mélodique sensuel très personnel qui se déploie dans la vaste production de mélodies, dont la compositrice signait aussi les textes. Dans la dernière décennie de sa vie Holmès continuera à travailler et à suivre le cheminement de ses compositions avec autant de passion, mais elle cherchera à s'effacer graduellement de la vie publique. Après avoir trouvé, en 1895, une synthèse de langage en tant que compositrice et librettiste dans l'opéra *La Montagne noire* - aujourd'hui encore malheureusement méconnu -, elle réussit le défi inédit de faire « accepter » une œuvre lyrique composée par une femme par le jury tout masculin de l'Académie de Musique de Paris. Une réussite qu'Holmès paiera malheureusement par la suite, puisque sur elle s'acharneront les jalousies et la bienpensance, ainsi que la sanction injuste de l'insuccès et de l'oubli.

Abstract

Augusta Holmès, her role in the French musical landscape at the end of the 19th century

The article focuses on the artistic career of Augusta Holmès, and on the perception of her work and personality in the musical society of her time, seeking to go as far as possible beyond any genre references that might divert our analysis or, worse, diminish the value of this artist. (VW)

Between Nations and Hero Worship. Ethel Smyth (1858–1944) and the Construction of 19th-Century European Music History

ANGELIKA SILBERBAUER

The history of Europe in the 19th century is characterized above all by a new understanding of nation and national identity. The struggles for national supremacy within Europe were also eventually fought on a cultural level. By the middle of the 19th century (at the latest), throughout Europe, the search began for role models through which one's own identity could be strengthened and in turn, the respective nation legitimised. This led to the emergence of the genius discourse and the legitimisation of the respective persons through narratives of national heroic historiography. The genius had to follow a certain image of heterosexual masculinity in order to be considered a 'great son' in the 'homeland'. Nations had to be 'embodied' as well.

Writing music was a political action per se in the 19th century. Above all, musical pieces became popular when they offered national attribution – at least by the title –, text, or the composer's nationality. The strengthening of one's own national culture led to the evaluation of the supposedly 'other'. In the respective 'other' culture, the pieces of declared national composers were then either perceived as particularly interesting or devalued. There are always several factors involved, which is why a person is negotiated as ultimately historically relevant for a nation. Usually, those factors do not concern artistic skills, but natural or social categories.

The composer Ethel Smyth (1858–1944) experienced considerable disadvantages because she was always counted among the other 'cultures'. Like many daughters of the upper-middle-class households of her time, Smyth enjoyed the good fortune of musical education. For Smyth, however, it soon became clear that this education was not intended to prepare her for marriage. She made a decision that was

highly unusual for a British woman: she wanted to make music her profession and be perceived as a British national composer. Through her studies, additional private lessons in Leipzig, and her musical networks, she was indeed optimally prepared for her profession. Nevertheless, in the course of her efforts to establish herself as a composer in the European cultural landscape, she experienced considerable discrimination – not only because of her gender, but also because of her nationality.

In her efforts to find performance opportunities for her works Smyth encountered numerous forms of resistance, not least because of historically developed reservations and the tense political situation between the colonial power of Britain and other European nations. In the reception of her works, discussion about her national affiliation was almost more important than the fact that a woman had ventured into the 'great form' of opera.

Smyth's third opera, *The Wreckers*, is today regarded as an 'English opera' on the basis of its thematic content, but according to her own statements, the composer tends towards the typical German leitmotiv technique[1] of Richard Wagner. Smyth prefaces the printed version of the work's libretto with a table of themes and explains that:

> The basis of the music is seven or eight themes, some illustrating predominant moods of this Celtic people of that epoch, such as romance, religious fervor, cruelty; some suggesting aspects of nature; and some associated with particular characters.[2]

She combined the nostalgic stylization of a fictitious English historical site with a typical German compositional technique. In 1913, in his book, *Die Musik seit Richard Wagner*, Walter Niemann

1 Cf. Ethel Smyth / Henry Brewster, *The Wreckers (Les Naufrageurs)*. Cornish Drama in 3 Acts, by H. B. Brewster. Set to Music by Ethel Smyth, London: C. Mitchell 1909.

2 Ibid., p. 3.

described Smyth as one of Wagner's successors; in *The Wreckers* he sees a connection between *The Flying Dutchman* and Impressionism.[3] Her British composer-colleague Frederick Delius wrote about her opera "You have *Stimmung*, which is a rare thing in English composers."[4] Bruno Walter takes a completely different approach with his description: "It [*The Wreckers*] is typically *English*, [...] such a work should surely prove a key to English hearts, and most certainly it will be a real triumph for the English operatic stage."[5]

Smyth had only turned to a 'British' topic like wrecking after she had achieved international fame. Prior to this, her second opera, *Der Wald*, after its premiere at the Berliner Hofoper in 1902 and further performances at Covent Garden, was after all, the first work by a female composer to be performed at the Metropolitan Opera in New York in 1903. Its successful performances result presumably not least because of its quintessentially German theme. It not only has a German libretto, the setting in the German forest with the protagonists Heinrich and Röschen make it clear that she certainly did not have a future British national opera in mind when she conceived it. Nevertheless, the reception of the work is primarily associated with her British origin. Thus, it is not only praised as "wonderful for a woman", the opera was simultaneously described as "the one English opera of any importance either by man or woman which has been produced at Covent Garden"[6]. Only after her death was the work described as "heavily influenced by German symbolist art."[7]

3 Cf. Walter Niemann, *Die Musik seit Richard Wagner*, 1st–4th edition, Berlin and Leipzig: Schuster & Loeffler 1913, pp. 225f.

4 Frederick Delius, quoted from: Christopher St. John, *Ethel Smyth. A Biography*, With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London: Longmans, Green 1959, p. 138.

5 Bruno Walter, quoted from: ibid., p. 135.

6 'Common Time', "Music, Gossip of the Month", in: *Musical Opinion* 299 (August 1902), p. 818, quoted from Elizabeth Jane Kertesz, *Issues in the*

Why English critics were tempted by a theme such as wrecking to characterize this opera as 'German' is quite unusual. How was music heard as national then? How can a piece of music be assigned to a European nation because of its sound?

In the 18th century, Johann Gottfried Herder sketched the idea of a connection between music and nations: "the wilder, or livelier, or more freely acting a people are, the wilder, or livelier, or freer, or more sensual the poetry is, and so are the songs!"[8] These ideas are based on Rousseau's *Lettre sur la musique française* from 1753, which describes how much music would follow the character of language. In the first half of the 19th century, it still seemed possible to learn those 'languages.' As the examples of Jean-Baptiste Lully (1632–1687) and Frédéric Chopin (1810–1849) show, national affiliation did not yet necessarily have to be linked to the place of birth. The citizenship of composers, however, became increasingly important after 1848; in the further course of the 19th century, composers were only successful if they could be assigned to a particular country, both by their origin and their style. A determination of national affiliation by special topoi also increased the chances of popularity at home and abroad: "[T]he construct of a national style and its symbolic representation through

critical reception of Ethel Smyth's Mass and first four operas in England and Germany, Dissertation, Melbourne 2000, <http://hdl.handle.net/11343/39120> (August 14, 2021), p. 149.

7 Kathleen A. Abromeit, "Ethel Smyth, 'The Wreckers', and Sir Thomas Beecham", in: *The Musical Quaterly*, Vol. 73, No. 2 (1989), pp. 196–211, here p. 200.

8 „Wissen Sie also, daß, je wilder, d.i. je lebendiger, je freywirkender ein Volk ist [...] desto wilder, d.i. desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch, wenn es Lieder hat, seine Lieder seyn!", cf. Johann Gottfried Herder, *Stimmen der Völker in Liedern. Gesammelt, geordnet und zum Teil übersetzt*, Halle an der Saale: Hendel o. J., pp. 14–15.

certain works [was] especially confirmed from outside, that is, by other European countries […]."[9]

Within Europe, successful composers were soon recognized outside their home countries. However, only such persons could be deemed representative if they were male, white, and Catholic or Protestant composers; women composers had no inroads into the canon because of their gender. Through these individual personalities, a certain image of the respective cultural other emerged in the history of music. This image, which was first created as a translation through an outside perspective, finally gave rise to a discourse about the supposedly specifically 'European'.

Smyth had another disadvantage caused by her origin, though – there was no predecessor for her profession at all. In the 19th century, the Industrial Revolution, victories over other European colonial powers, and the economic supremacy achieved by exploiting the resources from the colonies brought prosperity to Great Britain. The expansion of the British Empire continued steadily from the 16th century[10], making the British a world power between 1876 and 1915. In this time, they controlled one third of the earth's surface, or 400 million people.[11] In this epoch of the "Invention of Tradition"[12], Great

9 „[D]as Konstrukt des nationalen Stils und dessen symbolische Repräsentationen durch bestimmt Werke [wurde] gerade von außen, also in anderen europäischen Ländern, bestätigt […]", cf. Philipp Ther, „Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis", in: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, ed. by Peter Stachel and Philipp Ther (= Die Gesellschaft der Oper. Musikkultur europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert, vol. 3), München – Wien: Oldenbourg – Böhlau 2009, pp. 89–112, here p. 89.

10 Cf. Catherine Hall, "Introduction: thinking the postcolonial, thinking the empire", in: *Cultures of empire. Colonizers in Britain and the empire in the nineteenth and twentieth centuries*, A Reader, ed. by eadem, Manchester: Manchester University Press 2000, pp. 1-26, here p. 5.

11 Cf. ibid., p. 9.

Britain tried everything to also show this "first rank" on a cultural level. Music, unlike literature, was considered the "Achilles' heel of England".[13] The assumption of a 'non-existent' history of music in comparison to the rest of Europe has a long tradition, which was decisively influenced by texts in Parisian and Viennese music magazines.[14] In the 19th century, the opinion prevailed that there would be "no musician of the first rank since the death of Purcell in 1695"[15] in Great Britain. Finally, at the beginning of the 20th century, Oscar Schmitz's book even established the term "the land without music" through its title.[16]

Due to these fundamental reservations about British music, Smyth had, by no means, an easy start in establishing herself on the European music scene. Though Smyth gained recognition as a composer throughout her time, the opinions of critics on whether or not her style was truly English fluctuated greatly. One reason is, of course, that the 'British' style was not defined at that time. One point on which there was consensus was that her style – and not only in the stage works – was "other".

In 1895, the *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, found the so-called 'other' even in Smyth's 'absolute music': "[…] and in the string quintet by Ethel Smyth the lively finale, perhaps based on a Scottish folk song, particularly spoke to us […]".[17] Richard Batka predicted in

12 Eric Hobsbawm / Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1992.

13 Theodor Fontane, *Ein Sommer in London*, 2nd edition, Berlin: Aufbau 1998, p. 24.

14 Cf. Ther, „Wie national war die Oper?", p. 92.

15 Cecil James Sharp, *English Folk-Songs. Some Conclusions*, London: Simpkin & co, Novello & co; Taunton: Barnicott & Pearce 1907, p. 128.

16 Cf. Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme*, 4th edition, München: G. Müller 1914.

17 „[…] und in dem Streichquintett von Ethel Smyth sprach uns besonders das lebhafte, vielleicht auf einer schottischen Volksweise aufgebaute Fina-

1907, based on *The Wreckers*, that English music through Smyth could soon become part of an already existing cross-national canon:[18]

> And it leaves us with the feeling that the Anglo-Saxon race, which, with the exception of Purcell's times, belonged to the outstanding musical nations, might soon be able to play an obligatory instrument of the great symphony of world music.[19]

But also in connection with the performance of the Overture of *The Wreckers* at the Wiener Musikverein we can see a focus on Smyth's English origin, and in connection with this, a confirmation of the expected image of women, with hidden emphasis on her age and her political efforts in the Women's Suffrage Movement: "Mrs. Smyth is the type of Englishwoman, the quarrelsome Englishwoman; not young, but of childish joy when she speaks of the struggles of the suffragettes and of her participation in these struggles."[20]

Even the frequently used denotation "typically English"[21] is not a self-contained entity as an identity ascription.[22] Above all, English-

le an […]", in: H. W.: „Das alte Lied. Ein Mahnwort nach der Concertsaison", in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, Feuilleton, 29. April 1895, pp. 1–2, here p. 1.

18 „Und uns hinterlässt sie so etwas wie ein Vorempfinden, dass die angelsächsische Rasse, die bis auf Purcells Zeiten unter die hervorragenden Musikvölker zählte, vielleicht bald wieder ein obligates Instrument der grossen [sic!] Symphonie der Weltmusik spielen könnte", in: Richard Batka, *Aus der Opernwelt. Prager Kritiken und Skizzen,* München: Callwey 1907, p. 98.

19 Ibid.

20 „Mrs. Smyth ist der Typus der Engländerin, der streitbaren Engländerin; zwar nicht mehr jung, aber von kindlicher Freude, wenn sie von den Kämpfen der Suffragetten spricht und von ihrer Teilnahme an diesen Kämpfen", cf. „Wie ich Suffragette wurde", in: *Neues Wiener Journal*, 5.11.1912, p. 5.

21 See e. g. Anonym, "The Musical Works of Dr. Ethel Smyth", in: *The Musical Times*, Vol. 54, No. 840, Feb. 1, 1913, p. 104, or St. John, *Ethel Smyth*, p. 135.

ness is inextricably linked to the categories of class and gender images. The characterization of English is interwoven with financially powerful social classes, imperialist politics, religion, pastimes, images of history, and ways of speaking.

In the Victorian era, the scope of action of the sexes also differed greatly. For female musicians, the place of action was private spaces; becoming a public composer like Smyth was not realistically an option. Belonging to the bourgeoisie was for Smyth an essential criterion in how her works ever came to be performed. Without her expensive music education abroad, bourgeois women's networks, or salons, she would never have met such conductors as Karl Muck, Hermann Levi, or Bruno Walter, who were convinced of the quality of her works without reservations about a female composer. Her connections and networks with noble women helped her significantly to forge performance opportunities and the expensive publication of her works, especially at the beginning of her career.

Smyth also made a significant contribution to how English people and music from Great Britain were perceived on the European continent. Undoubtedly, the emphasis on the fact that she was an essentially British composer of the first order was necessary from her point of view, especially in her home country, where doubts were constantly raised as to whether her music was not rather too German. In *The Musical Opinion*, both operas, *Der Wald* and *The Wreckers*, were characterized as "German" in 1902:

> Mr. Herbert Bunning is shamelessly French; and Miss Smyth is just as German. The use of the English language would not make anything but translated foreign works of these operas [Bunnings *La princesse Osra* and Smyths *Der Wald*].[23]

22 Cf. <http://www.literra.net/71/what-constituted-englishness-in-the-late-19th-century-and-what-are-the-most-fundamental-differences-with-englishness-today> (April 3, 2016), p. 1.

23 "Music, Gossip of the Month", in: *Musical Opinion* 299, August 1902, S. 818; quoted from Elizabeth Kertesz, "Ethel Smyth's 'The Wreckers':

The composer is undoubtedly talented; moreover, her treatment of the libretto [of *The Wreckers*] shows no little skill. As yet, however, she appears too much under the influence of Wagner and his method.[24]

During her lifetime, Smyth reacted again and again to ascriptions of national affiliations of her person through music by publishing her books. In her various autobiographical works, Smyth quoted from newspapers and portrayed a clear image of her performative practices, which she followed as a means of self-presentation. With the numerous reviews she printed in her books, she not only underlined her skills, but also underlined her national affiliation as a British woman and her uniqueness:

"This revelation of *a real musical personality* of English race is all the more remarkable in that *up now the compatriots of Purcell have shown nothing but eminent gifts of assimilation*; these songs or poems are of a charming melodic invention, of the most exquisite poetry. 'La Danse,' which was encored, illustrates one of the composer's most precious qualities, and unfailing picturesqueness, whether in the treatment of things joyous, or, as in 'Odelette', of pangs and languors of love, all of which moods are depicted by her with equal intensity. It would not surprise us if the *originality of her work* gives a new direction to the art of her country." – Robert Brüssel, *Figaro*, June 6, 1908.[25]

"This English nation, so strong, so alive, so original, produces the most colourless, 'fade' music in the world; in short, the music least typical of the race. Most of it is of the Mendelssohn, Gounod, or Brahms school; some have leaned latterly towards Debussy and our younger school; but up to now *it is impossible to affirm that English composers have produced music in which one can distinguish the expression of an original feeling; with one sole exception: Ethel Smyth!* '[sic] I do not mean to say her music is free from all foreign influence; in the delicate, seductively vital works, interpenetrated with poetic grace, which we have just heard, the melodic invention seems almost meridional, even 'mediterranic' to use Nietzsche's term; we find there even a delicate flavour of Hellenism – a new instance of the subtle cosmopolitanism that has ever characterized high English culture in

a Cosmopolitan Voice for English Opera", in: *Studia Musicologica* 52/1/4 (2011), pp. 485-497, here p. 488.

24 Anonym, "'The Wreckers'", in: *The Musical Times,* 1.7.1908, p. 467.

25 Ethel Smyth, *A Final Burning of Boats etc.*, London: Longmans, Green 1928, p. 25.

poetry and painting. But these elements are blended in a *personality so intense and individual* as to fuse and re-cast them all; and the result is music that only an English composer could have written and that marks a new departure in English music life." – Pierre Lalo, *Le Temps*, June 20, 1908.[26]

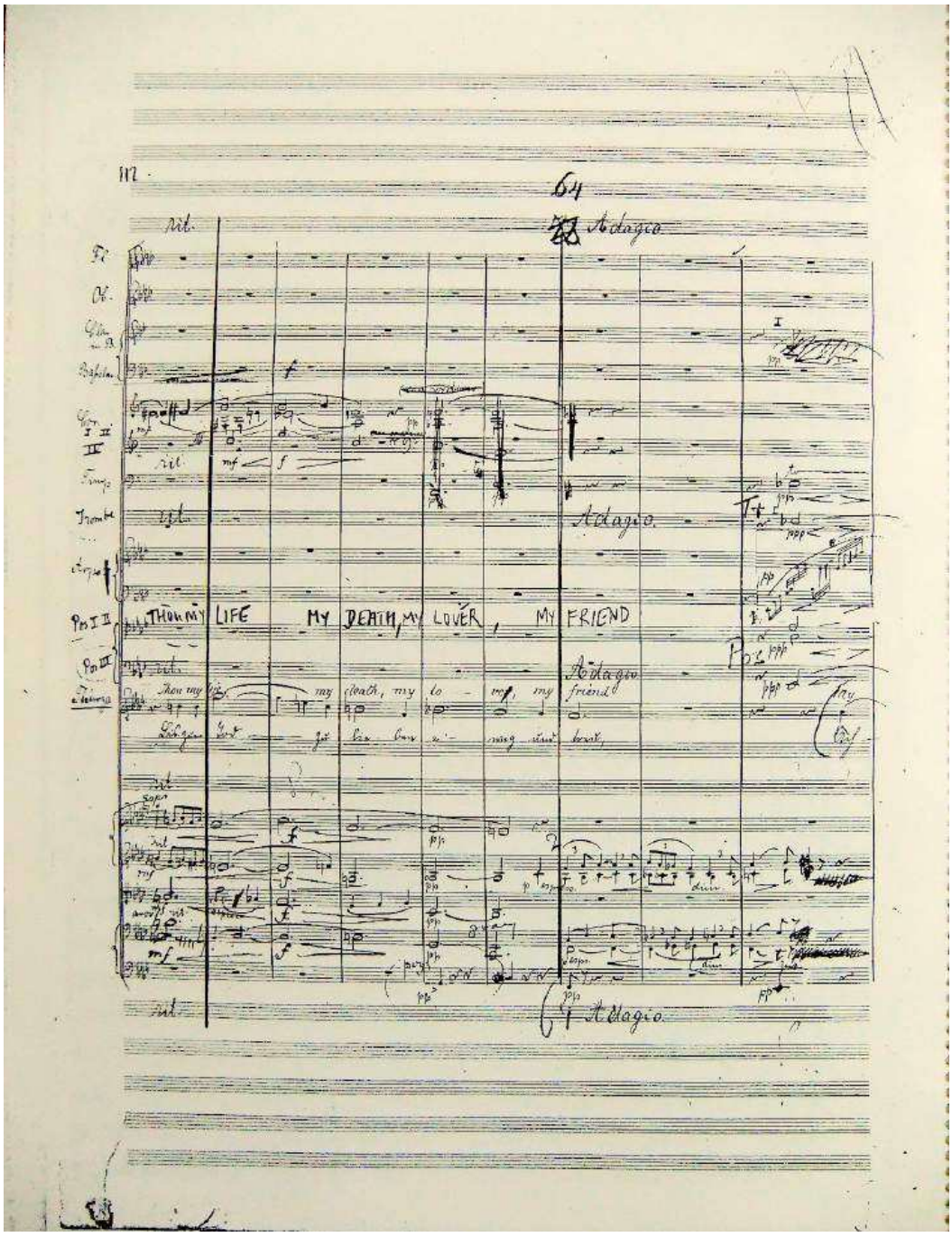



Fig. 1: Ethel Smyth, *The Wreckers*, score, Act II, Lovers' Duet, rehearsal number 64. Reproduction with friendly permission by David Highams Associates

26 Ibid., p. 26.

Or simply in the words of Bruno Walter: "[…] above all else, her music is English through and through."[27] With references to William Shakespeare, who indisputably already belongs to the artistic canon, she shows that her work contains the British 'Volksgeist': "[A]n Austrian critic was saying that 'The Wreckers was the most violent manifestation of the soul of England' he had ever come across, except King Lear."[28] She sees herself as a pioneer of British music, describes herself as "a female Ishmael in the English musical tribes"[29] and illustrates with the comparison to Abraham's son, who is promised a great offspring by an angel, that their influence will also become essential.

Supposedly clear, national ascriptions are found quite often in relation to Smyths music. Every ounce of her skill as a networker was required to be able to assert herself in the cultural sector amid the multiple jeopardy of being not only female, but also a lesbian, and English. On the one hand, due to her studies in Germany, her style was described as based on Richard Wagner and therefore too 'German'. At the same time, because of her British origin, she became a victim of racist attacks in Germany owing to the tense political situation surrounding the Boer Wars and World War I. Her operas were cancelled[30] because she was British. From the descriptions of *The Wreckers* by musicians such as Delius or Walter, it becomes clear that both the British composers wanted to recognize that Smyth did not compose British music, but the German conductor does not want the composer to be part of his culture either, despite his appreciation of her music. Such claims are not very meaningful with regard to music, but they provide all the more information about the political attitude of their authors. In reaction to the attributions, Smyth pursued one

27 Ibid., p. 27.

28 Ibid., p. 4

29 Ethel Smyth, *As time went on* …. London: Longmans, Green 1936, p. 309.

30 The planned premiere of *The Boatswain's Mate* and a performance of *The Wreckers*, both 1915 in Germany.

goal above all else – she wanted to be perceived as a British national composer and therefore changed her style. After *The Wreckers*, she dedicated her comedy opera *The Boatswain's Mate* not only to a British theme but also to a genre associated with Great Britain. By reworking and rewriting well-known folk songs and deviating more and more from the through-composed form, she continued the tradition of Ballad opera that has been followed since the massive success of *The Beggars Opera* in the 18th century. She saw the future of British national music in this genre, as she described in detail in her book *A Final Burning of Boats*. Although Smyth was increasingly perceived as a specifically British composer during her lifetime, she was nevertheless not implemented as a national composer. While her string quartet was in 1895 associated with Scottish folk music in Vienna,[31] Frank Howes wrote in 1966:

> But the chamber music, revived after a long interval, while revealing the promise it had shown at the time of its composition, struck a less individual note and exposed the friability of thematic material cut on the German pattern.[32]

Percy Young went even further in 1967 in his characterization of Smyths musical style in *A History of British Music*: "[A] style that was both masculine and Teutonic."[33]

Why Smyth's music had to be degraded by force after her death is not concretely evident, but it is obvious: it did not fit into the image of the national model she was looking for. A glance at music-historical literature on the English Musical Renaissance and its consequences makes it clear: as a female, homosexual composer, whose style was influenced by German symphonic music through her education, she too had to be made one of the 'others'.

31 Cf. H. W., „Das alte Lied", p. 1.

32 Frank Howes, *The English Musical Renaissance*, London: Secker & Warburg 1966, p. 66.

33 Percy M. Young, *A History of British Music,* London: Benn 1967, p. 539.

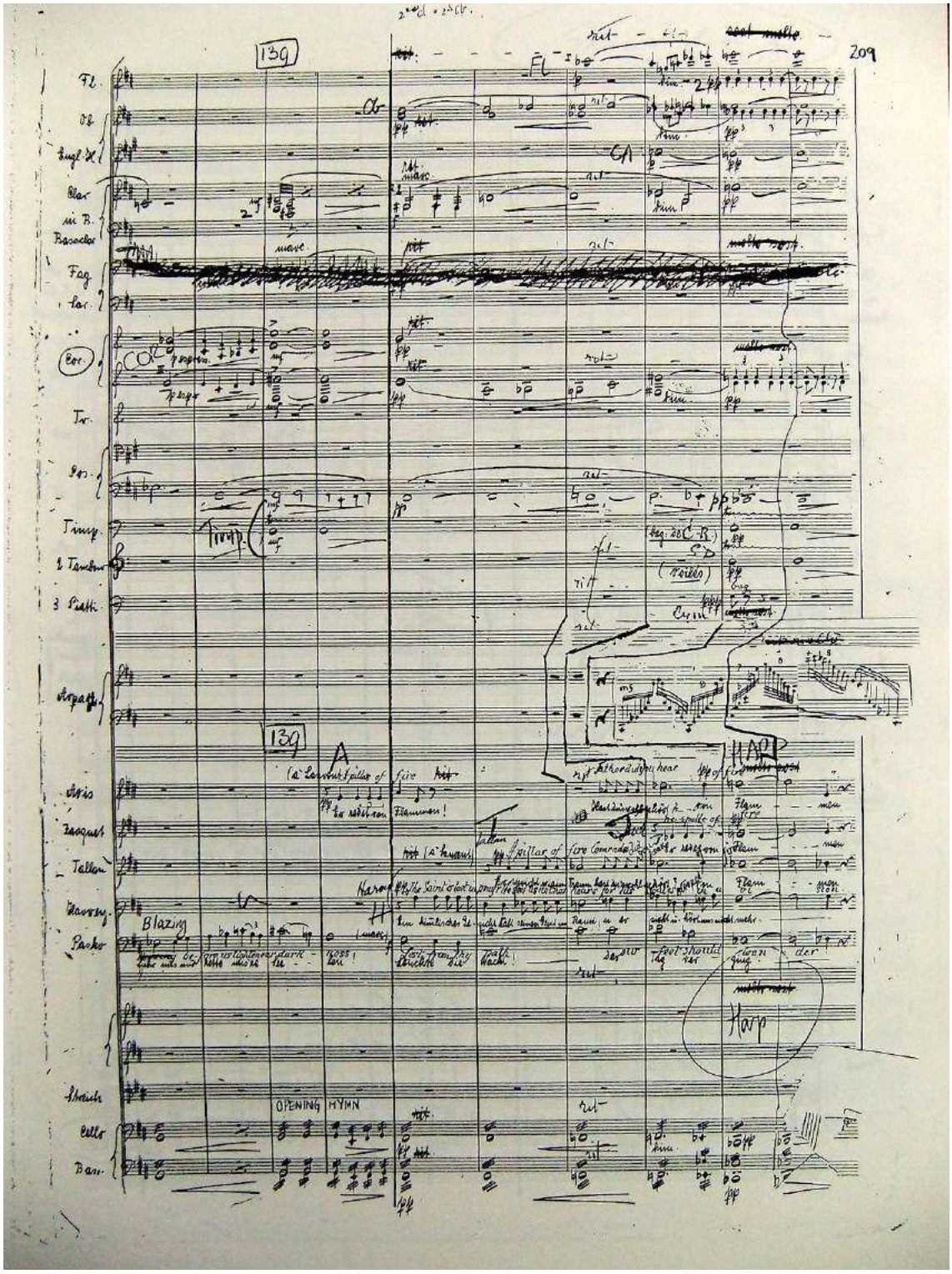


Fig. 2: Ethel Smyth, *The Wreckers*, score, rehearsal number 139. Reproduction with friendly permission by David Highams Associates

The national stereotyping of her music reveals one thing above all else, namely the political attitude of the European nations to each other – and this stands for a long tradition of intersectional discrimination against female composers. In her books, Ethel Smyth retrospectively emphasised her English identity above all else; her self-representation perhaps illustrates a desire for demarcation. Arthur Schnitzler's diary entry of 1913 with the words "[L]ebendig, Männerhaft und merkwürdig"[34] ("lively, mannish and curious"), makes clear that her appearance must have impressed in any case, and that despite all the difficulties she faced, she was to become a heroine of her time.

Abstract

The age of imperialism clearly shows how composing was also instrumentalised for political goals. Discourses on artistic quality were very often linked to national origin. During the English Musical Renaissance, the composer Ethel Smyth (1858-1944) tried to position herself as a British national composer with her works. The reception reveals that not only Smyth was tagged with "othering", but often, the very same work would be classified as "other" in both the English and German receptions, with the English classifying a work as German while the Germans classified it as English. In her own statements and compositions she attempted to counteract these discourses. Her example shows how music was not only used for the political legitimisation of nations around 1900 but also how arguments for national localisation intensified before the outbreak of the First World War.

34 Arthur Schnitzler, *Tagebuch: 1927–1930*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1997, p. 119.

La réception critique des concerts de l'UFPC (1911–1914)

ALEXANDRE ROBERT

Fondée, en 1904, par Mathilde Daubresse, l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de musique[1] (UFPC) est une association qui propose un système d'entraide entre les femmes musiciennes (logement, aide financière, etc.) et qui œuvre pour leur reconnaissance. Elle propose également de nombreux concerts de musique de chambre, dès sa création, puis, à partir de juin 1910, se dote d'un orchestre composé en grande majorité de femmes (seuls les cuivres, les percussions ainsi que certains pupitres de bois sont confiés à des hommes) afin de donner entre deux et trois concerts par an.

Je ne traiterai pas tant de l'association elle-même ou de son fonctionnement que de la réception critique des concerts de l'orchestre de l'UFPC, laquelle constitue une sorte de révélateur des stéréotypes de genre qui structurent les représentations des membres du champ musical de cette période. Je souhaite ainsi montrer en quoi le prisme du genre façonne les discours des critiques musicaux (qui sont tous des hommes dans le corpus exploité ici) et oriente puissamment leur perception des différentes dimensions des performances de l'orchestre de l'UFPC. L'enquête dont cet article rend compte s'est heurtée à une importante limite empirique : il existe finalement assez peu de comptes-rendus des concerts de l'orchestre de l'UFPC, vraisemblablement considérés par les critiques musicaux comme des concerts de seconde zone par rapport à ceux des grands ensembles parisiens établis, comme Colonne ou Lamoureux. Cependant, deux concerts de l'orchestre de l'UFPC parviennent à attirer une attention particulière : le concert inaugural du 11 décembre 1911, qui constitue une curiosité puisque c'est

1 Voir le site de l'association « Femmes et Musique » qui, depuis sa création en 2003, « poursuit, avec des statuts et objectifs légèrement différents, l'action entreprise par l'UFPC » ; <http://www.femmesetmusique.com/about.html> (consulté le 18 août 2021).

la première fois que les critiques sont confrontés à un orchestre très largement féminin ; le concert du 2 avril 1914, où l'orchestre se voit confier la création de la 4e symphonie d'Albéric Magnard, sous la direction de l'auteur, le premier bénéficiant alors du crédit symbolique dont le second jouit déjà. Je traiterai de deux catégories de discours genrés que l'on peut distinguer au sein des comptes-rendus critiques de ces concerts : ceux qui concernent les rapports sociaux de sexe dans le monde social en général, d'une part ; ceux qui concernent les rapports sociaux de sexe dans la sphère musicale, d'autre part.

Les rapports sociaux de sexe dans le monde social
La peur de la castration symbolique

Certains textes laissent tout d'abord entrevoir comment l'initiative de l'UFPC contrevient aux représentations qu'ont les critiques de la distribution des rôles entre hommes et femmes au sein de la cité.

> *L'Union des femmes Professeurs et Compositeurs* est d'une incontestable activité. Elle aura bientôt, nous assure-t-on, son orchestre, entièrement féminin, bien entendu. Dès maintenant, elle donne deux concerts par mois d'une bonne tenue artistique. Le sexe laid y est admis sans être obligé de se laisser raser, à l'encontre de ce que prétendait irrévérencieusement je ne sais plus qui.[2]

On peut ici interpréter la crainte de la perte de la barbe, symbole évident de virilité, comme la traduction métaphorique d'un sentiment de dépossession éprouvé par certains hommes du simple fait d'être placés en position de spectateurs d'une initiative publique d'un collectif autonome de femmes.

2 Félix Guérillot, « Théâtres et Concerts », *Revue musicale S.I.M.*, 15 juillet 1910, p. 714–715.

L'activation du regard érotique

D'autres exemples attestent tout autant – bien que sur un mode différent – de la difficulté des critiques hommes à cadrer la situation comme une simple manifestation artistique :

> Un souci esthétique dominait visiblement, souci qui marque encore une différence avec la tradition féministe et nous fûmes largement récompensés d'avoir endossé la tenue de soirée en admirant l'uniforme noir et blanc des gracieuses instrumentistes.[3]

> Public nombreux et sympathique, et, ce qui ne gâte rien, beaucoup de jolies femmes…[4]

Ici, les corps des femmes de l'orchestre ou du public, sous le regard d'hommes critiques musicaux, passent du statut d'objet de délectation esthétique au statut d'objet d'attirance érotique. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les critiques recueillies mobilisent régulièrement l'opposition beau sexe / sexe laid, ou parlent de « plus belle moitié du genre humain » pour désigner les femmes ; tous ces qualificatifs trahissent une réduction des femmes à leur valeur décorative.

Le regard paternaliste sur l'UFPC

Dans la même ligne, un certain nombre de critiques adoptent un ton clairement paternaliste et, ce faisant, peinent à prendre au sérieux la démarche de l'UFPC :

> L'orchestre de l'Union des Femmes professeurs et compositeurs de musique a donné son premier concert sous la direction de M. Rhené-Baton, chef d'orchestre émérite. Un bon point à toutes ces vaillantes jeunes femmes et jeunes filles pour

3 Maurice Bex, « Concerts et récitals. À travers la quinzaine », *Revue musicale S.I.M.*, 1er janvier 1914.

4 Edmont Stoulig, « Concerts », *Le Monde artiste*, 23 décembre 1911.

l'énergie avec laquelle elles ont défendu leur gentille cause, en interprétant l'admirable *Hymne à la Justice* de M. Albéric Magnard.[5]

Et l'orchestre de l'« Union des femmes professeurs et compositeurs de musique »… Que dire de tant de femmes, plus ou moins artistes ?… Qu'elles ont beaucoup de mérite et de désir de bien faire, et que M^mes^ Nicot-Vauchelet et Marguerite Long sont dignes des applaudissements qu'on leur a prodigués.[6]

L'orchestre de l'Union des Femmes professeurs et compositeurs de musique est en immense majorité recruté parmi l'élément féminin. Il a fait, on le conçoit, un effort réel pour se mettre à la hauteur de l'ouvrage dont l'exécution lui était confiée ; je n'oserai affirmer que cet effort fut tout à fait suffisant, mais il faut faire crédit à cette jeune phalange instrumentale et ne nous occuper aujourd'hui que de la musique de M. Albéric Magnard.[7]

Cette association [l'UFPC] nous a révélé la 4^e^ symphonie de M. A[lbéric] Magnard. Malgré la bonne volonté des interprètes, que l'auteur dirigeait lui-même, il est prudent, pour parler d'une œuvre aussi considérable, d'attendre qu'une exécution irréprochable nous en soit donnée par une de nos grandes sociétés symphoniques. Néanmoins, il faut louer l'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de musique d'avoir tenté l'aventure.[8]

De façon évidente, les critiques prennent ici des postures professorales, distribuent les bons points et, surtout, préfèrent commenter avec plus ou moins de condescendance la « bonne volonté », le « mérite », « l'énergie », « l'effort réel » ou la « gentille cause » de l'UFPC plutôt que les performances musicales elles-mêmes – ceci alors même que l'institution ne recrute que des femmes qui ont obtenu des prix et des médailles de Conservatoire, et que la plupart des autres critiques reconnaissent les grandes qualités techniques et d'interprétation de l'orchestre, comme on le verra plus loin. Bref, qu'il s'agisse de la peur d'une castration symbolique, de l'activation du regard érotique ou du jugement paternaliste, tous ces extraits participent d'un même trouble face à ce collectif autonome de femmes qui s'empare d'une activité de

5 Francis Casadesus, « Les Concerts », *L'Aurore*, 13 décembe 1911.

6 E. Stoulig, « Concerts », art. cit., 23 décembre 1911.

7 Louis Schneider, « Les Concerts », *Le Gaulois*, 7 avril 1914.

8 F. Casadesus, « Les Concerts », art. cit., 13 décembre 1911.

création artistique dans l'espace public, c'est-à-dire face à une situation qui met profondément en question la division sexuée des rôles et du travail au sein du monde social telle que l'ont intériorisée ces critiques musicaux.

Les rapports sociaux de sexe dans la sphère musicale

On peut également remarquer dans les discours critiques que les principes genrés de vision et de division du monde peuvent s'appliquer plus spécifiquement aux performances elles-mêmes et aux dimensions plus proprement musicales des concerts proposés par l'orchestre de l'UFPC.

Division sexuée des pratiques instrumentales

Un thème très largement abordé par les critiques est celui de la distribution des instruments selon les sexes, puisque, comme indiqué en introduction, les cordes ne sont tenues que par des femmes, alors que les cuivres, percussions et certains bois sont confiés à des hommes :

> Les mieux disposés, les moins prévenus ne s'attendaient, en effet, qu'à assister à une manifestation audacieuse de l'émancipation féminine ; la curiosité était plus éveillée encore que l'intérêt artistique. Au lieu d'une récréation agréable nous avons eu une « révélation ». Cet orchestre est simplement un des plus remarquables qui se puissent entendre [...]. On dira peut-être que cet orchestre n'est point « exclusivement composé » de femmes. Cela est vrai, l'harmonie, la batterie étaient abandonnés à des interprètes masculins. Mais [il est probable] qu'avec le temps, sauf pour les gros cuivres, où l'aptitude physique joue un trop grand rôle, l'orchestre féminin se constituera de toutes pièces.[9]

> L'orchestre était composé d'une cinquantaine de ces dames qui se partageaient les instruments à cordes, violons, violoncelles, altos et contrebasses ; quelques messieurs étaient adroitement dissimulés dans les « bois » ; les cuivres leur appartenaient et les instruments à percussion étaient naturellement aux mains de solides « gars de batteries ». Ce fut néanmoins une belle manifestation féministe.[10]

9 Robert Brussel, « Les Concerts », *Le Figaro*, 19 décembre 1911.

10 René Simon, « Les Concerts », *Gil Blas*, 13 décembre 1911.

Bien que ces articles soient plutôt élogieux quant à la performance de l'orchestre, le raisonnement bute sur le préjugé des différences physiques irréductibles entre hommes et femmes, différences qui interdiraient aux femmes l'accès à certains instruments nécessitant de la force, du souffle, etc. Dans ces deux derniers extraits, c'est un préjugé non plus physique mais moral qui guide les discours :

> En dépit de l'intérêt musical qu'elle offrit, cette soirée, toute mondaine, fut, pour certains, une déception. J'ai nommé les dégénérés, alcooliques ou satyres, dont l'impatience était vive de voir publiquement fonctionner la femme trombone ou la femme sarrusophone ! Ces fâcheux, en mal de sensations impudiques, demeurèrent cois dès le premier morceau, car, seuls, les instruments à cordes chantaient sous de féminines caresses.[11]

> [Les femmes de l'UFPC] laissèrent les cuivres grossiers et les bois aux hommes que rien n'effraie, gardant pour elles les pupitres réservés aux instruments dont on joue élégamment.[12]

L'association femme-cuivres leur semblant constituer une anomalie du fait des connotations à la fois vulgaires et sexuelles de ces instruments, les critiques se montrent soulagés de la division des tâches instrumentales au sein de l'orchestre. En outre, sur ce thème, la critique de Pierre Lalo est intéressante dans la mesure où elle déplace la perspective. Il ne s'agit pas, pour le critique du *Temps*, de défendre des affinités naturelles entre des sexes et des instruments, mais d'établir une différence de nature entre jeu féminin et jeu masculin, ce qui le conduit à regretter la mixité de l'orchestre et l'absence d'homogénéité musicale qu'elle génèrerait :

> Sans doute est-il difficile de trouver des femmes pour jouer de la clarinette et du basson, et plus difficile encore d'en trouver pour jouer du trombone ou de la contrebasse tuba. Les trouvera-t-on jamais ? Il faut le souhaiter ; car c'est ainsi seulement que l'orchestre atteindra à une homogénéité complète.[13]

11 Louis Vuillemin, « La Semaine musicale », *Comoedia*, 18 décembre 1911.

12 Maurice Bex, « Concerts et récitals. À travers la quinzaine », art. cit., 1er janvier 1914.

13 Pierre Lalo, « La Musique », *Le Temps*, 5 mars 1912.

La construction discursive d'une interprétation féminine

Dans d'autres critiques, on trouve un ensemble de discours qui visent à construire l'idée qu'il existerait une interprétation spécifiquement féminine :

> Nous avons eu une fine et une sérieuse exécution de la *Première symphonie* de Schubert [...]. Cela permit d'apprécier souvent l'ensemble des archets féminins et toujours le bon goût de l'interprétation.[14]

> Paris, pour la première fois hier soir, a connu une manifestation artistique rare et charmante.[15]

> La musique, qui ne saurait rester étrangère à aucune tendance, ni à aucune idée, a été le prétexte d'une manifestation féministe ; manifestation tout harmonieuse, ordonnée, mesurée et nuancée comme il convient. L'Union des femmes professeurs et compositeurs de Musique a donné un concert symphonique dans les premiers jours d'Avril.[16]

> Sur le programme lui-même, deux mots seulement. L'orchestre féminin est bon ; il sera meilleur encore quand, sous la direction de M. Rhené-Baton, il sera « fondu » tout à fait. Il a joué faiblement la symphonie de Schubert, et fort bien la *Pavane pour une infante défunte*, de M. Maurice Ravel.[17]

Les indices sont légers et éparpillés, mais ce n'est pas un hasard si l'on retrouve une série de termes qui renvoient à des propriétés socialement tenues pour « féminines » : exécution « fine et sérieuse », un « bon goût de l'interprétation », une manifestation « charmante », ou « harmonieuse, ordonnée, mesurée et nuancée », etc. Ce sont donc les schèmes genrés de perception et d'appréciation des critiques qui leur font voir et entendre l'interprétation comme typiquement « féminine ».

14 René Simon, « Les Concerts », *Gil Blas*, 13 décembre 1911.

15 Jacques des Barreaux, « Musique », *L'Intransigeant*, 14 décembre 1911.

16 M. Bex, « Concerts et récitals. À travers la quinzaine », art. cit., 1er janvier 1914.

17 E. Stoulig, « Concerts », art. cit., 23 décembre 1911.

Les rapports chef (homme) – orchestre (de femmes)

Enfin, en soulignant le fait que le chef d'orchestre soit un homme (il s'agit la plupart du temps de Rhené-Baton, mais aussi parfois de Gabriel Grovlez), les critiques déploient le schème de la complémentarité entre les sexes selon lequel les femmes, fragiles, gracieuses, charmantes et douces, seraient vouées à se soumettre à l'autorité d'hommes forts. Ce schème est ici spécifiquement reformulé pour appréhender la situation d'interaction musicale entre le chef et les femmes instrumentistes :

> Ces dames de l'U.F.P.C. ne sont pas intransigeantes et elles n'hésitèrent pas à confier à un représentant du sexe rival le rôle enviable de chef d'orchestre, mieux encore, elles sollicitèrent deux directions différentes en une même soirée et s'y soumirent avec une docilité, une bonne grâce et une souplesse symbolique. [...] L'ouverture d'*Obéron*, la charmante *Sérénade* pour deux orchestres à cordes et Mozart et la *Marche Polovtsienne* du *Pince Igor* de Borodine furent jouées avec un ensemble et dans une sonorité très agréable, sous la conduite précise, solide et très musicale de Gabriel Grovlez.[18]

> Le deuxième concert de l'orchestre de l'*Union des Femmes, professeurs et compositeurs de musique* remporte un succès très légitime. [...] M. Rhené-Baton, chef d'orchestre autoritaire et précis, conduit bien sa phalange féminine : c'est un galant homme, et un excellent musicien.[19]

À chaque fois, l'orchestre est positivement décrit du fait même qu'il se soumet docilement à la virile autorité d'un chef. On peut remarquer, dans l'extrait précédent, que le chef est même félicité (« c'est un galant homme ») d'avoir offert ses talents masculins de musicien à l'orchestre de femmes.

> Que de fois nous avons entendu le dialogue suivant : « Il va bien, votre orchestre, mais il y a toujours une certaine mollesse dans le quatuor. – Ah ! ne m'en parlez pas, cher ami. Par économie mal entendue, ou pour toute autre raison, notre chef a engagé tout un lot de petites jeunes filles, violonistes, altistes, ou même violon-

18 M. Bex, « Concerts et récitals. À travers la quinzaine », art. cit., 1er janvier 1914.

19 Jacques Ibert, « Concerts divers », *La Critique indépendante*, 1er février 1912.

cellistes ; cela n'a ni sûreté, ni vigueur d'attaque, ni plénitude de son. Que le dieu de la musique nous préserve du féminisme ! … » Le beau sexe vient de répondre victorieusement à ces compliments peu galants, en nous offrant un concert de tous points remarquables. Les seules défectuosités d'exécution que l'on ait pu relever sont imputables aux cuivres : pur galanterie sans doute de la part de l'élément masculin dont on n'avait pu se passer, le cor et la trompette n'ayant pas encore fait d'adeptes parmi la plus belle moitié du genre humain. Mais le quatuor était entièrement féminin : cinquante fines menottes ont manié délicatement cinquante archets, sans compter deux hardies contrebassistes, à demi-cachées derrière les monstres sonores, comme de gracieuses Dryades enlaçant les chênes séculaires. Et tout cela fut excellent ; sonorité, ensemble, netteté des attaques, rien ne laissa prise à la critique. M. Gaston Carraud déclare que, sauf le Conservatoire, aucun orchestre parisien ne possède un meilleur quatuor. Je ne suis pas loin de partager son avis […]. Et le chef ? Me demanderez-vous. Je dois à la vérité de dire qu'il appartient au sexe fort ; il est même abondamment barbu et n'a rien de ces esthètes émaciés et translucides, qui semblent plus qu'à demi féminisés. Sa face rabelaisienne, qui fait songer au Jean Richepin d'il y a trente ans, s'illumine et s'idéalise de tout ce qu'il y a de divin dans la musique qu'il interprète ; son geste imagé et sobre pourtant, sépare, fusionne, ponctue, commente, enlève, entraîne. Sa personnalité dominatrice et nietzschéenne […] s'impose sans peine à l'aimable et docile troupeau qui s'est confié à lui. En choisissant pour les diriger M. Rhené-Baton, – un de nos grands chefs de demain, – les musiciennes de l'U.F.P.C. nous ont prouvé qu'il n'y a rien de tel que les femmes pour se bien connaître en hommes.[20]

Ce dernier extrait, extrêmement « riche » et dense, est particulièrement intéressant du fait que les stéréotypes de genre sont comme chassés par la porte en introduction pour mieux revenir par la fenêtre en conclusion. Le critique débute en invalidant tout un ensemble de stéréotypes de genre appliqués à la pratique instrumentale en s'appuyant précisément sur la performance de l'UFPC qu'il a jugé convaincante. Puis, peu à peu, on s'aperçoit que le discours ne valorise pas tant la performance des femmes instrumentistes que la performance du chef d'orchestre Rhené-Baton, dont la virilité est très explicitement mise en avant. Les femmes instrumentistes sont, en définitive, réduites au rôle d'instruments passifs ou d'être dociles qui permettent à l'homme chef d'affirmer son talent créateur. La toute dernière phrase du texte (« il n'y a rien de tel que les femmes pour se bien connaître en hommes »)

20 Félix Gaiffe, « La Musique à Paris », *La Revue musicale de Lyon*, 7 janvier 1912.

constitue une sorte de montée en généralité genrée, trahissant à nouveau le stéréotype de la « femme fragile » selon lequel les femmes sont non seulement faibles, dociles et dépendantes d'hommes fort, mais se définissent en outre par leur complémentarité vis-à-vis des hommes, leur rôle étant d'aider à révéler la nature dominatrice et virile de ces derniers.

En conclusion, le petit ensemble de textes critiques analysés ici laisse voir la récurrence du prisme du genre – selon lequel l'opposition hommes/femmes est enchâssée dans toute une série d'oppositions asymétriques : force/faiblesse, puissance/douceur, autorité/soumission, directivité/docilité, etc. Bien que la présence de ce prisme varie en forme et en degré selon les auteurs et qu'elle n'empêche nullement les commentaires laudateurs sur la qualité de jeu et d'interprétation des musiciennes de l'orchestre, il n'est aucun texte du corpus où les stéréotypes de genre soient totalement absents et ne colorent la perception et / ou l'appréciation de telle ou telle dimension des performances de l'UFPC. Ainsi, la réception des concerts de l'UFPC ouvre une petite fenêtre sur l'état objectif des rapports sociaux de sexe tant à l'échelle de la sphère musicale qu'à celle du monde social global au début du XX^{e} siècle.

Abstract

The critical reception of the UFPC concerts (1911–1914)

Founded in 1904 by Mathilde Daubresse, the "Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique" (UFPC) is an association offering a system of social, financial and professional support for female musicians, working towards their recognition. In 1911, the UFPC created its own orchestra, largely composed of women. The analysis of the reception of the concerts given by this orchestra highlights the confusion that seized the musical critics and the ways in which the prism of gender - with the asymmetrical oppositions that are constitutive of it: strength/weakness, power/softness, domination/submission, etc. - structures their perceptions and their appreciation of the performances.

The *Gazette des classes du Conservatoire*: Building a Community of Former Conservatory Students and Facilitating Dialogues Regarding French Musical Identity during and Post-WWI

ABIGAIL GOWER

WWI has come to be commonly accepted by historians as a "total war", inciting the mass mobilization of an entire society, and strongly implicating the critical role of efforts on the home front.[1] Given the totality of WWI, it is unsurprising that musicians and composers were not spared from taking both active and passive roles as contributors to the war. They were, like all other capable members of society, expected to volunteer or be drafted into positions as soldiers, ambulance drivers, and nurses. When this proved impossible, they were expected to give both time and/or money to the war efforts. As maintaining valid reasoning for continuous battle (especially under such grotesque conditions) can quickly become difficult for many soldiers, it was seen as essential by both political leaders and society as a whole to embolden the morale of those fighting and working on the front lines.

One major source of encouragement, comfort, and assistance could be found in hand written letters sent by France's civilians to both personally known, or, many times unfamiliar soldiers fighting on the warfronts.[2] Along with the distribution of personalized letters often describing current affairs or upcoming events within the city, many civilian 'pen-pals' that were not struggling to financially survive

1 Cf. Rachel Moore, *Performing propaganda: Musical life and culture in Paris in the First World War*, Woodbridge: The Boydell Press 2018.

2 See Anya B. Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France: Mobilizing Motherhood and the Good Suffering*, (Doctoral dissertation, University of Wisconsin-Madison), Madison, WI: University of Wisconsin-Madison 2012.

in a time of such unpredictability would offer financial support to the families of soldiers on duty. These gestures often helped to soothe the minds of those on active duty, reassuring them that, at the very least, their families were being monetarily looked after.

Several organizations with similar intentions emerged to offer these types of services, including Lili and Nadia Boulangers' Comité Franco-Américain du Conservatoire National de Musique. The Comité was born from Lili Boulangers' desire to have an active role in charity work during WWI, as she was unable to participate in more traditional volunteer positions in hospitals or rehabilitation centers because of chronic health issues.[3] With the help of patronage by American born architect Whitney Warren, the Boulangers' drive to head something more extensive and substantial initiated the creation of an organization that aimed to assure musician-soldiers of their communities' solidarity and commitment to support them morally and materially. They strived to provide soldiers the peace of mind necessary to accomplish their duties, with the reassurance that someone was there willing to help in their time of distress."[4]

The successful development of the Comité led to the founding of *La Gazette des classes du Conservatoire National*, the focus of this article.[5] The gazette is a significant wartime publication whose goal was to document wartime musical activity, and provide musicians

3 Caroline Potter, *Nadia and Lili Boulanger*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited 2006.

4 *La Grande Guerre des musiciens*, ed. by Stéphane Audoin-Rouzeau et al., Lyon: Symétrie 2009, p. 164: "Notre Comité a pour but: d'assurer les combattants de notre solidarité absolue, de s'occuper d'eux moralement et matériellement, de leur procurer la tranquillité d'esprit nécessaire à l'accomplissement de tout leur devoir devant l'ennemi en leur donnant la certitude que les être qui leur sont chers ne resteront pas loin d'eux dans al détresse sans nous trouver prêts à les secourir." Brochure du comité, Archives de la Fondation internationale Nadia et Lili Boulanger (1915–1919).

5 See archive list and links in the appendix of this article.

and composers a space to remain actively engaged in discussions surrounding topics such as debate regarding the French nation, the war itself, and the roles they themselves played in France's future identity.[6]

The Founding of the *Gazette*

Lili Boulanger's inspiration for the foundation of *La Gazette des classes du Conservatoire National* came after positive feedback she received from fellow conservatory friends Claude Delvincourt, Noël Gallon, Georges Caussade and Roger Séassal, expressing their enthusiasm and appreciation for her frequent letters to them while on active duty.[7]

As Boulanger realized the value of correspondence between musicians and composers who shared a similar background during such turbulent times (all having attended the Paris conservatory), she wished to extend this beyond her individual letters to those she knew personally. The idea was to create a publication which would be distributed and sent to as many previous conservatory students as possible, whether they be located on the home front, or on the battlefield. It was with this concept in mind that *La Gazette des classes du Conservatoire* was established.

The gazette was primarily edited by Lili and Nadia, and contained authorship by both sisters and the gazettes patrons/supporting members such as Whitney Warren, Blair Fairchild, or Charles-Marie

6 Cf. Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France*, pp. 145–146.

7 Clément Carpentier, *Paris-Manchester 1918: Conservatoires in Time of War*, Online Collaborative Exhibition between the Royal Northern College of Music (RNCM) and the Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (Paris Conservatoire) [Exhibition Catalogue] 2018, <https://www.rncm.ac.uk/paris-manchester-1918/> (accessed September 18, 2020).

Widor. The publication acted as a place for classmates to interact with and receive information about each other, from one another. Any subscribed person could send letters to the gazette, including and perhaps most importantly, the soldiers themselves.[8] Conservatory classmates could then exchange news and current affairs, soldiers often sent updates on their personal lives and experiences on the front, and the editors and committee members of the gazette were able to pose questions to its subscribers, who sent responses to be published in the following edition. The overwhelmingly positive reception of the gazette is exemplified in a caption from soldier and former conservatory student:

> I am sure that a gazette, connecting all of us to each other, will be welcomed with great joy because we will all be happy to know what occurred during these times of trial, and of our dear friends, whose fate we are worried about and about which we have no information.[9]

This interactive form of printed dialogue facilitated conversations about the future of music and musical culture in France and created a unified place for former conservatory students to feel they were connected to a community, serving as an essential reminder of the reader's identities as musicians and composers.[10]

8 Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France*.

9 "Une Gazette nous donnant à tous de nos nouvelles réciproques sera, j'en suis sûr, accueillie avec la plus grande joie, car tous, nous serons heureux de savoir ce que sont devenus, en ces temps d'épreuve, nos chers camarades, dont le sort nous inquiète et au sujet desquels nous sommes sans renseignements." Letter from R. Balliman, no date, Gazette 1 (December 1915), transl.: Holland-Barry.

10 See Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France*.

The Gazette:
Content and Censoring for the Sake of L'Union sacrée

La Gazette des classes du Conservatoire was in correspondence with 316 graduates of the Paris Conservatory, sending nearly 1,600 letters during its tenure.[11] It was unique among similar publications of the time as its focus was specifically on musicians/musician-soldiers, and was distributed only to former conservatory students. Because of this specificity the gazette differed from other published correspondences or trench newspapers, that distributed information about soldiers' lives to those on the home front through the selling of publications to civilians and other members of the military.[12]

Each publication began with a list of people who were serving on the front line, followed often by opening letters from people who were located on the home front. As many soldiers' letters as possible were published in each edition, containing personal anecdotes, updates on small performances they were able to put together while on active duty, or descriptions of a work they had managed to begin composing during less turbulent times when small bouts of relaxation were possible.[13] Some composers, in looking hopefully to the future, even sent lists of the compositions they had written during the war that they would like to see performed once they returned.[14]

In addition to the letters themselves, artist Jacques Debat-Ponsan was asked by the gazette to sketch small drawings in the margins, depicting the main topics covered in the soldiers' published

11 See Carpentier, *Paris-Manchester 1918*.

12 See Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France*.

13 See Carpentier, *Paris-Manchester 1918*.

14 "C'est avec plaisir que je verrais une de mes œuvres exécutées dans les matinées de Madame Demange. Toutefois, ignorant le genre de ces matinées, les artistes dont vous pouvez disposer, etc. je vous donne la liste (par ordre de préférence) des œuvres que j'aimerais voir exécutées […]," Letter from Charles Quef, May 30, 1917, Gazette 9 (May 1917).

letters. In hindsight, these drawings offer a fascinating perspective of how the war was imagined in the minds of those who watched it from afar as civilians, as well as providing an additional layer of commentary and entertainment for the readers. The remaining few pages of the gazette were dedicated to an updated list of prisoners of war, as well as soldiers that had been killed in battle. Each time a former student was mentioned, whether it be in relation to the publication of a sent letter or a notification of imprisonment or death, Lili and Nadia Boulanger intentionally listed what instruments they played, and oftentimes which professor they had studied with. This was a symbolic gesture intended by the Boulangers to signify the sense of musical community, and served as another way to remind many readers of their identities as musicians.[15]

Upon studying the editions of the gazette, it becomes clear that within the published letters, sentences or statements were often broken up by ellipses. This was an indication of censorship required from and often conducted by the Ministry of War (or the Maison de la Presse beginning in 1916). Censorship editing was also sometimes carried out personally by the Committee.[16] The gazette, like most other forms of printed content during WWI, was subject to preventative censorship. Anything intending to be published was read through and stamped for approval by government appointed censors before it reached the public eye. Though there were general concerns about restricting freedom of the press, the overall consensus (especially at the beginning of WWI) throughout the journalism and printing sectors was in support of a vastly adopted movement called L'Union sacrée.[17] L'Union sacrée began as a political movement aimed at

15 Cf. Carpentier, *Paris-Manchester 1918*.

16 Joëlle Beurier, *Press/Journalism (France). An International Encyclopedia of the First World War*, 2014, October 08, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/pressjournalism_france?slideshow=1&media=File%3ALe+Miroir+25+Juin+1916+IMG.jpg> (accessed March 18, 2021).

17 Ibid.

uniting various opposing perspectives for the sake of solidarity in times of war, but, as the war went on, inspired the passing of laws regarding publication and printing. Among other things, the laws banned all information that could result in a negative influence on the mindset of the troops and general population. Articles were often labeled "defeatist" if they challenged the way the war was conducted, and many pacifist claims were systematically censored.[18]

The Boulangers experienced personal conflict with censorship as editors during WWI, and were restricted to only sending their publication to former students within France, as indicated in Nadia's opening statement in the second installment of the gazette.[19] Though pacifism and dissent from the idea of L'Union sacrée were often discouraged as it chipped away at the facade of unity France was trying to maintain, the Boulangers were nonetheless determined to give as many subscribers a voice as possible. Their continual submission of letters varying in content for publication in the gazette resulted in the

18 Ibid.

19 "Il est formellement interdit aux camarades mobilisés ou civils d'envoyer sous n'importe quelle forme des Gazettes dans les pays neutres ci-dessous: Suisse – Hollande – Espagne – Grèce – Danemark – Suède – Norvège. Au cas où cette règle ne serait pas respectée, la Gazette serait supprimée par l'autorité. Malgré nos recherches, il nous manque encore beaucoup d'adresses de camarades. Nous espérons que Mrs. les Professeurs du Conservatoire voudront bien continuer à nous en communiquer et les remercions vivement, la liste des élèves actuels desquels nous sommes sans nouvelles étant malheureusement bien longue – voir pages et adresses d'anciens camarades de classe qui sont aussi participants. Plusieurs camarades nous demandent les premiers numéros de la Gazette –nous sommes désolés, mais les tirages n'ont pu être conservés et nous n'en possédons aucun exemplaire. Nous regrettons de ne pouvoir donner les adresses complètes réclamées si fréquemment, mais le numéro du régiment et du secteur est interdit par la censure. Nous nous excusons du retard avec lequel ce numéro paraît ; des raisons indépendantes de notre volonté ne nous ont pas permis de faire autrement." Letter from Lili and Nadia Boulanger, no date. Gazette 6 (February 1917).

occasional 'unsuitable' oratory, perhaps best exemplified by Émile Vuillermoz in the fifth edition of the gazette.

> I have the misfortune to believe that all is not well in the brave new world. […] Do not worry. I do not indulge in this guilty task, first to avoid risking making you sad, and secondly because the offenders are covered by a moratorium special called Sacred Union![20]

Though similar outbursts periodically occurred, they were often condemned by various colleagues who promoted maintaining a general tone of optimism and unity.[21] In this way, the Boulangers' gazette still upheld their sense of personal duty and social requirement to advocate the principles of L'Union sacrée, while simultaneously providing a much needed space for some controversial dialogue.[22]

The *Gazette des classes du Conservatoire*'s Role in the Discussion of French Musical Identity Post WWI

The Boulangers' gazette received resounding support throughout the war, a testament to its success and a clear indication of the need for such a publication for former conservatory civilians and soldiers. The ability to exchange views and opinions on music related topics throughout the war provided an especially welcome escape, and ensured those on active duty a sense of relevance within the conservatory and greater musical communities through the ability to participate in current discussions. This is exemplified in the enthusiasm with which subscribers participated in the conversation

20 Letter from Émile Vuillermoz, January 18, 1917, Gazette 5 (January 1917), transl. Holland-Barry.

21 See Holland-Barry, *Lili Boulanger (1893–1918) and World War I France*.

22 Ibid.

prompted by three open-ended questions from Nadia Boulanger[23] in the tenth edition of the gazette.

The questions published in the tenth edition (1918) of the gazette functioned as a general survey as well as a spark for fascinating feedback and discussion from musicians both on the home front and the frontlines. Page one of the publication inquired:

1. What should be the orientation of concerts this winter? Should we play classics or should we give a prominent place to modern music?
2. Should we allow German musicians to keep their place? Brahms and Wagner?
3. Which artists should we send on a propaganda tour (concerts, theater, musical theater) – those who are too old to be mobilized, the auxiliaries, or those who are mobilized who have notoriety and also influence?[24]

This was the longest issue of the gazette, totaling 81 pages. The sheer size of this publication indicates the breadth of responses received from their subscribers. Though the Boulangers did not intentionally incite questions of whether French music should be given highest prominence on post war concert programs, responses seemed to naturally sway in this direction. The need to define France as a nation post-WWI fell partly into the hands of musical culture, leading some

23 It should be noted that although the last edition of the Gazette was published after Lili Boulanger's death, the questions asked to readers within the last publication may very well have been developed by both Nadia and Lili while she was still alive.

24 Nadia Boulanger, from the Gazette 10 (June 1918):
"Les camarades étaient pries de répondre aux trois questions suivantes:
1 – Quelle devrait être l'orientation des concerts cet hiver? Faut-il jouer des classiques ou faut-il donner une place prépondérante à la musique moderne?

2 – Les musiciens allemands doivent-ils garder leur place? Brahms et Wagner

3 – Quels artistes faudrait-il envoyer en tournée de propagande (concerts, théâtre, théâtre musical) Ceux qui ne sont plus d'âge à être mobilisés, les auxiliaires, ou même les mobilisés qui par leur notoriété ont déjà une influence?", transl. Holland-Barry.

within the professional music community to suggest a shift away from per-WWI concert standards, vying for a significant decrease in foreign (specifically German) music played in French concert halls.[25]

Though the strong representation of French musical heritage and French contemporary works was frequently suggested, there was considerable debate regarding the allowance of politics to infiltrate the arts, and whether the arts should involve themselves in politics. Responses varied from evident teutophobia to a rejection of the role of music in politics.[26] Perhaps surprisingly, some of the most rigid attitudes about the inclusion of German repertoire in French concerts and performances were not from the soldiers who had been in battle, but rather from musicians who had spent the duration of the war on the home front. Attitudes of a certain repulsion for German music can be found famously in Saint-Saëns *Germanophilie*[27], but were also exemplified in the gazette as early as the third issue published in 1916, containing statements from composer Vincent d'Indy:

> You are fulfilling a noble task, because, besides even the material defense of our country under attack, you, artists, have the admirable mission of ridding our Latin art from the pernicious influence of fake German culture. It will not be a small victory to revive our music with the flame of our traditional French qualities: clarity, concision, a sense of proportions.[28]

25 Jane Fulcher, *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914-1940*, Oxford: Oxford University Press 2005.

26 Ibid.

27 *Germanophilie* was originally published in five installments throughout the year 1914 (September 19th, October 6th, 16th, 23rd, and November 21st). They were published as a single volume in 1916. See Camille Saint-Saëns, *Germanophilie*, Paris: Dorbon-Ainé 1916.

28 "Vous remplissez une noble tâche, car, en dehors même de ce défense matérielle de notre pays attaqué, vous, artistes, vous avez l'admirable mission de débarrasser notre art latin de la pernicieuse influence de la pseudo-kultur-allemande. Et ce ne sera pas un mince résultat que de reviver notre Musique à la flamme de nos vieilles qualités françaises: clarté, concision, sentiment des proportions." Letter from Vincent d'Indy, no date. Gazette 3 (September 1916), transl. Gower.

Some related notions were echoed in the 10th issue, seen for example in a response from Pierre Parmar: "It would be sacrilege to play the music of these German masters who are also part of this family of barbarians."[29] Though Parmer's statements were similar to d'Indy's in anti-Germanic sentiment, he did not attack the qualities of German music in and of itself. Parmer instead attached his disdain for the presence of German music in French performance halls to the implication that it supported the "barbarians" fought in WWI by proxy.

A similar notion can be seen in a response submitted by Léon Oreau: "For the German musicians I think that at this moment we must forget them – we will always be in time to pick them up when our great wounds are closed."[30] This sentiment again related German music vicariously to the German soldiers who fought against France in WWI, implying that the wounds caused by German troops had to be healed before French musicians should allow German composers back into concert programming.

Many of the responses from soldiers remained at the very least empathetic towards the inclusion of German music in French concert programs, though, as stated before, many of the soldiers agreed that perhaps German music played too much of a role in French concert programming before the war began. This can be seen for example in commentary by Rene Delorme: "I believe that to keep their place

29 "J'ai déjà entendu dire que la musique n'avait pas de patrie, eh bien, je suis tout à fait contre cette idée; je lui en trouve une, et ce n'est pas pour déprécier la qualité, le cachet, l'idée de la musique allemande, mais il me semble que ce serait un sacrilège que de jouer de la musique de ces maîtres teutons qui font aussi partie de cette famille de barbares – Letter from Pierre Parmar, May 16, 1918. Gazette 10 (June 1918), transl. Holland-Barry.

30 "Pour les musiciens allemands, je pense qu'en ce moment il faut les oublier - on sera toujours à temps pour les reprendre quand nos grandes blessures seront fermées…" Letter from Léon Oreau, May 14, 1918. Gazette 10 (June 1918), transl. Gower.

would be a great exaggeration, because before the war their share was really too important."[31] Similar sentiments were made by Roger Ellis:

> The German musicians will keep the place they occupied, but it is to be hoped that Wagner, for example, does not monopolize most of a program, as was seen before the war, whereas on this same program it was necessary in vain to search for a French name![32]

Contrarily, some shared the opinion that German music should simply keep its place without argument, as seen for example in excerpts from Abel Jacquin:

> As for the German musicians 'they keep their place' – if the war had not revealed to us so much unconsciousness we would be surprised and saddened that in France one could be so lacking in spirit as to proscribe a genius such as Wagner.[33]

By far the most tolerant arguments were from those who vouched for the universality and autonomy of music and the arts from matters of politics and war. Furthermore, some who wrote to the gazette (for example Charles Koechlin)[34] warned that if France was to ignore or reject the composers and musical works that came from Germany,

31 "Je crois que garder leur place serait beaucoup exagérer, car avant la guerre leur part était vraiment trop importante […]" Letter René Delorme, May 15, 1918, Gazette 10 (June 1918), transl. Gower.

32 "Les musiciens allemands garderont la place qu'ils occupaient, mais il est à souhaiter que Wagner, par exemple, n'accapare pas la plus grande partie d'un programme, comme cela se voyait avant la guerre, alors que sur ce même programme il fallait en vain cherché un nom français!", Letter from Roger Ellis, May 15, 1918, Gazette 10 (June 1918), transl. Holland-Barry.

33 "Quand aux musiciens allemands "ils gardent leur place" - Si la guerre ne nous avait révélé tant d'inconscience nous serions surpris et attristés qu'en France on puisse manquer d'esprit au point de proscrire un génie tel que Wagner" Letter from Abel Jacquin, May 15, 1918, Gazette 10 (June 1918), transl. Gower.

34 Koechlin's thoughts regarding this topic were published in his "Esthétique?", *Le Courrier musical* 19, no. 4 (February 5, 1917), pp. 79–80.

they would risk slipping into the same dangerous sense of self-importance and cultural exclusivity that was propagated in Germany with the idea of German *kultur*.[35] This "rise above" attitude was not uncommon, and similar reiterations were scattered through responses the gazette received, as can be seen for example in Jules Dervaux's commentary:

> As a scholar recently wrote "Beautiful works create for civilized men an ideal Fatherland where all nations can be reconciled." Moreover, in other allied countries, notably England, Wagner and Brahms have conserved their places in programs. We should do the same.[36]

Conclusions

The *Gazette des classes du Conservatoire* is an invaluable resource to aid in the understanding and analysis of French music history during WWI. As the Boulangers chose to engage only with former conservatory students, it sets itself apart as a primary resource document in terms of importance to Musicologists studying this period of time.

35 The idea of German *kultur*, as argued by Glenn Watkins, claimed musical superiority over all other nation's music. The Germans supposedly believed their musical dominance resulted from solely their own heritage, which excluded outside influences from other countries. Watkins continues that the Germans highlighted the genius of their kultur through figures such as Johann Wolfgang von Goethe, Immanuel Kant, and Ludwig van Beethoven. Historian Norbert Elias also argues that kultur was not only exclusionary, but based on intellectual, artistic, and religious facts and products, rather than on the behavioral qualities and values of the German people (cf. Holland-Barry, 2012).

36 "Et comme écrivait dernièrement un lettré 'Les belles œuvres composent pour les hommes civilisés une patrie idéale ou toutes les nations peuvent se réconcilier' D'ailleurs dans les pays alliés, en Angleterre notamment, Wagner et Brahms ont toujours conservé leur place au programme. Il devrait en être de même chez nous." Letter from Jules Dervaux, May 17, 1918. Gazette 10 (June 1918), trans. Holland-Barry.

The gazette exemplifies the ways in which print was censored for the sake of L'Union sacrée, and depicts how the political and social truce directly affected composers' and musicians' ability to discuss their lives and the war within the publications. The Boulangers' idea to begin the gazette, along with their persistence and determination to continue producing editions, even in the face of heightening and often frustrating censorship regulations, provided a much needed space for French musicians both on the home front and on the front lines to interact with each other, share their musical experiences while fighting as soldiers, and most importantly, to be a part of the debate regarding the future development of French musical culture.

The opportunities provided by the Boulangers' gazette built an essential sense of community and belonging to those who felt lost in a time of such turbulence. Through these publications we receive a clearer image of a unique experience; that of being a musician in WWI, both civilian and soldier. The Boulangers provided a space of normalcy and inclusion for musician-soldiers, allowing them the imperative space to remember and partake in their familiar identities.

Archival Sources:

Gazette 1:

Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation. (December 1915). *Gazette des classes de composition du Conservatoire / Comité franco-américain; rédactrices Nadia & Lili Boulanger; croquis de Jacques Debat-Ponsan* (1915/12 (N1). Gallica, The Bibliothèque nationale de France, Paris, France. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k911394w

Gazette 3:

Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation. (october 1916). *Gazette des classes de composition du Conservatoire / Comité franco-américain; rédactrices Nadia & Lili Boulanger; croquis de Jacques*

Debat-Ponsan (1916/10 (N3). Gallica, The Bibliothèque nationale de France, Paris, France. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9113971/f5.image

Gazette 5:

Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation. (February 1917). *Gazette des classes de composition du Conservatoire / Comité franco-américain; rédactrices Nadia & Lili Boulanger; croquis de Jacques Debat-Ponsan* (1917/02 (N5). Gallica, The Bibliothèque nationale de France, Paris, France. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9113995?rk=21459;2

Gazette 9:

Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation. (May 1917). *Gazette des classes de composition du Conservatoire / Comité franco-américain; rédactrices Nadia & Lili Boulanger; croquis de Jacques Debat-Ponsan* (1917/05 (N9). Gallica, The Bibliothèque nationale de France, Paris, France. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k911402b?rk=85837;2

Gazette 10:

Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation. (June 1, 1918). *Gazette des classes de composition du Conservatoire / Comité franco-américain; rédactrices Nadia & Lili Boulanger; croquis de Jacques Debat-Ponsan* (1918/06/01 (N10). Gallica, The Bibliothèque nationale de France, Paris, France. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k911403q

Abstract

This article focuses on *The Gazette des classes du Conservatoire*, conceived of and founded by Lili Boulanger (and greatly contributed to by her sister Nadia). In its time an incredibly influential resource, this publication is however often left out of historical discussions regarding the dialogue and development regarding French musical identity. As the *Gazette* was the only publication that catered directly to bridging the gap in communication between professional musicians fighting in the war and musicians/composers on the home front, it proved invaluable in the debate around and evolution of France's musical culture during and post WW1. Through investigating the editions of the *Gazette*, a range of

topics are analysed and discussed, including complicated sense of duty to L'Union Sacrée in Boulanger's publications, its function as voice for musician soldiers at war, and its place as a contributor to the arguments surrounding "musical Frenchness".

Zur Orchestration Lili Boulangers am Beispiel der Werke *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps*

SEBASTIAN HENSEL

Biographische Hintergründe

Als Lili Boulanger 1917 mit den Skizzen zu den Stücken *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps* begann, war sie bereits 1913 als Gewinnerin des *Premier Grand Prix de Rome* in der Pariser Öffentlichkeit in Erscheinung getreten.[1] Sie war die erste Frau, die die Schwelle des *Deuxième Second Grand Prix* überschritt, was Hélène Fleury und nicht zuletzt Boulangers Schwester Nadia nicht gelungen war.[2] Boulanger erhielt ab 1910 regelmäßig Privatunterricht bei Georges Caussade in den Fächern Harmonielehre und Kontrapunkt.[3] Fand der Unterricht zunächst zweimal wöchentlich statt, steigerte sich das Pensum auf nahezu tägliche Einheiten, die die Wochenenden mit einschlossen.[4] Auch wenn Boulanger ab 1911 den Hauptfachunterricht in Komposition bei Paul Vidal am *Conservatoire de Paris* erhielt,[5] änderte dies nichts daran, dass Caussade als derjenige zu bezeichnen ist, der maßgeblich für Boulangers Ausbildung verantwortlich war. Boulangers Bedürfnis, ihn neben Vidal als Lehrer für die Anmeldung der Teilnahme am Wettbewerb um den *Grand Prix de Rome* zu nennen, be-

1 Jérôme Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger: essai biographique*, Paris: Fayard 2004, S. 181f.

2 Annegret Fauser, „*La guerre en dentelles:* Women and the *Prix de Rome* in French Cultural Politics", in: *Journal of the American Musicology Society* 51 (1/1998), S. 83-129, hier S. 84.

3 Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger*, S. 126.

4 Ebd., S. 178.

5 Ebd., S. 139.

stätigt dies.[6] Betrachtet man Boulangers Kompositionen und Studien, die während des Unterrichts bei Caussade entstanden, so wird eine klare Ausrichtung auf den *Prix de Rome* offenbar. Zielgerichtet wurden die dort geforderten Werkgattungen erarbeitet. Davon zeugen die Kantaten *Maïa* (1911) und *Frédégonde* (1911), die Chorwerke *Sous-bois* (1911), *Soleils de septembre* (1912) und *Soir d'été* (1912) sowie eine Fuge, die sie 1912 in unmittelbarer Vorbereitung auf den *Prix de Rome* desselben Jahres komponierte. Darüber hinaus waren die Textvorlagen größtenteils vorangegangenen Wettbewerben entnommen.[7] Die intensive Wettbewerbsvorbereitung über eine Dauer von zwei Jahren mag darüber hinwegtäuschen, dass Boulanger durch ihr musikalisches Umfeld bereits über eine umfassende musikalische und musiktheoretische Vorbildung verfügte. Jérôme Spycket vertritt die Auffassung, Boulanger habe bis 1911 bereits einschlägige Kenntnisse der Harmonielehre von Reber-Dubois erlangt,[8] und Fiorella Sassanelli fügt dem hinzu, dass höchstwahrscheinlich auch der *Traité de contrepoint et de fugue* von Théodore Dubois Teil dieser Vorbildung war.[9] Bürgerlichen Kreisen angehörend, stand die Familie zudem in reger Beziehung mit den musikalischen Größen der Zeit: Jules Massenet, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Maurice Ravel, Paul Vidal, Camille Saint-Saëns, Raoul Pugno, Eugène Ysaÿe, um nur einige zu nennen. Die Teilnahme am kulturellen Leben gehörte zum guten

6 Ebd., S. 157. Vgl. Fiorella Sassanelli, „La formation musicale de Lili Boulanger: L'enseignement de Georges Caussade", in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, hrsg. von Alexandra Laederich, Lyon: Symétrie 2007, S. 299–306, hier S. 305.

7 Die Textvorlagen zu *Frédégonde* und *Sous-bois* waren 1897 von Caussade im Rahmen seiner Teilnahme am *Prix de Rome* vertont worden, ähnlich wie die Texte zu den Chorwerken *Soleils de septembre* und *Soir d'été*, die Nadia Boulanger in den Wettbewerben von 1907 und 1909 vorlagen.

8 Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger*, S. 139. Gemeint ist das Lehrwerk von Théodore Dubois, *Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au Traité d'harmonie de H. Reber*, Paris: Heugel 1890.

9 Sassanelli, „La formation musicale de Lili Boulanger", S. 301.

Ton. Auch wenn die fragile Gesundheit Boulangers dieser Teilnahme häufig Grenzen setzte, wohnte sie neben ihrer eingeschränkten Arbeitszeit mit großem Interesse den (Ur-)Aufführungen ihrer Zeit bei, wie Spycket nachweist.[10] Dies erklärt zum Teil ihre genaue Kenntnis der damals zeitgenössischen Kompositions- und Orchestrationstechniken. Nicht zuletzt ihre Schwester Nadia war persönlicher und musikalischer Dreh- und Angelpunkt: zunächst als Mentorin, die die Entwicklung der kleinen Schwester genau verfolgte, und schließlich als kompositorisches Vorbild, dem sie nacheiferte[11] und das sie in letzter Instanz sogar übertraf. 1917 war das letzte Jahr vor Boulangers Tod. Vorangegangen waren Jahre der fulminanten öffentlichen Anerkennung, Aufenthalte in der Villa Medici in Rom, aber auch der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, dem die Boulanger-Schwestern nicht tatenlos gegenüberstanden, sondern maßgeblich an der Gründung des *Comité franco-américain du Conservatoire national de musique et de déclamation* beteiligt waren.[12]

Einordnung des Werkpaares in das Gesamtwerk Boulangers

Die letzten drei Jahre vor Boulangers Tod waren fast durchgängig von schwerer Krankheit gekennzeichnet, trotz derer sie kontinuierlich weiterkomponierte und bereits begonnene größere Werke überarbeitete und abschloss. So entstanden neben der Arbeit an ihrer unvollendet gebliebenen Oper *La princesse Maleine* die Vertonungen der drei Psalmen 24, 129 und 130 sowie *Vielle prière bouddhique* für Soli, Chor und Orchester, ein *Pie Jesu* für Gesang, Streichquartett, Harfe und Orgel und das Werkpaar *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps*. Zuerst als *Pièces en trio* konzipiert, bearbeitete Boulanger die beiden letztgenannten Stücke sowohl für Duo als auch für sinfoni-

10 Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger*, S. 95, 110, 113, 147 etc.

11 Ebd., S. 100 und 124.

12 Ebd., S. 269.

sches Orchester.[13] Die Orchesterfassungen nehmen im Gesamtwerk Boulangers eine Sonderrolle ein, da sie die einzigen erhaltenen ausschließlich orchestral ausgelegten Werke sind. Im Werkverzeichnis aufgelistet finden sich weitere orchestrale Kompositionen, die vor allem in ihren letzten Jahren geschrieben wurden, heute aber als verschollen gelten. Darunter ein *Poème symphonique* (1917) und eine *Marche funèbre* (1916).[14] Gerade durch deren Anlage für großes Orchester wären sie eine willkommene Ergänzung des Bildes von Boulangers orchestraler Schreibweise, indes bietet bereits *Psaume 130. Du fond de l'abîme* Einblicke in ihre Orchestrationstechnik. Es stellt sich die Frage nach dem Verbleib dieser Werke und nicht zuletzt nach der Partitur der unvollendeten Oper. Spycket formuliert die These, Nadia oder Lili selbst könnten für das Verschwinden einzelner Werke verantwortlich gewesen sein, da sie ihnen nicht denselben Wert wie den heute erhaltenen Werken zusprachen.[15] Umso gewichtiger wären in diesem Fall die beiden erhaltenen Orchesterwerke, um eine Aussage über Boulangers Orchestrationstechnik zu treffen. Dass alle drei Bearbeitungsstufen, Duo, Trio und die Orchesterfassung vorliegen, ist ein großes Geschenk. Neben dem tatsächlichen Vorgang des Orchestrierens offenbart die Quellenlage von *D'un soir triste* Einblicke in den Bearbeitungsprozess, welcher nachträgliche Eingriffe in die formale Struktur in Form von Kürzungen einschließt.[16]

13 Alexandra Laederich, „Catalogue de l'œuvre de Lili Boulanger", in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger. Témoignages et études*, hrsg. von ders., Lyon: Symétrie 2007, S. 355–402, hier S. 389–392.

14 Ebd., S. 396.

15 Spycket, *À la recherche de Lili Boulanger*, S. 354.

16 Im Bearbeitungsprozess von der Trio- zur Orchesterfassung kürzte Lili Boulanger den Mittelteil des Stückes. Dadurch fallen die Takte 66 bis 82 in der Orchesterfassung vollständig weg. Vgl. Lili Boulanger, *D'un soir triste. Pièces en trio*, hrsg. von Alexandra Laederich, Paris: Durand 2007, mit Lili Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre d'après la version pour violoncelle et piano*, Hirschberg: Inter-Note 2015.

Analyse: *D'un soir triste*

D'un soir triste wirkt wie ein Gegenentwurf zu dem zweiten Stück *D'un matin de printemps*. Die Werke unterscheiden sich stark in der Schreibweise und Orchestration, teilen jedoch die strukturelle Anlage einer dreiteiligen Form. *D'un soir triste* gliedert sich in die Abschnitte A (T. 1–77), B (T. 78–130) und A' (T. 131–179).[17] Eine feinere Unterteilung innerhalb dieser Form wäre denkbar, wodurch die Hauptabschnitte in jeweils zwei Unterabschnitte aufgeteilt würden: A (I T. 1–37, II T. 38–77), B (I T. 78–97, II T. 98–130), A' (I T. 131–160, II T. 161–179). Zunächst wird in A.I nach zwei Nulltakten das Hauptmotiv exponiert (Abb. 1). Es handelt sich hierbei um eine achttaktige Phrase, die wiederum in zwei viertaktige Gruppen unterteilt werden kann.

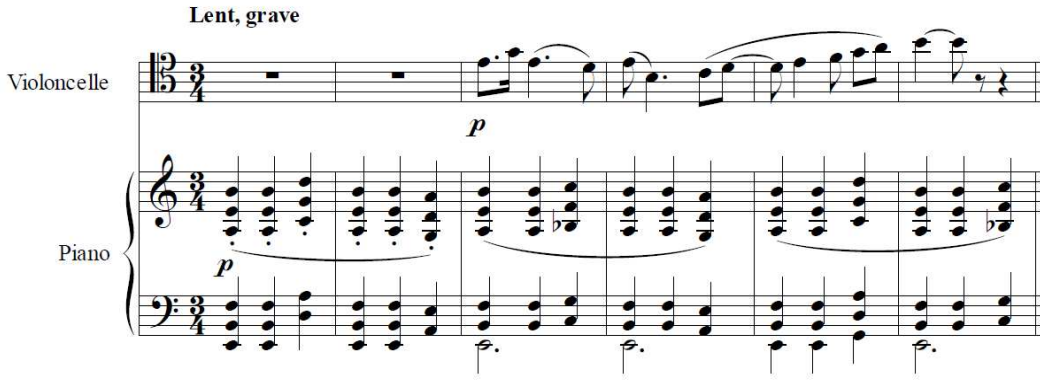


Abb. 1: Lili Boulanger, *D'un soir triste*, Fassung für Violine, Violoncello und Klavier, Darstellung des Hauptmotivs mit dem prägnanten Terzpendel, T. 1-6

Dem schließt sich eine weitere viertaktige Phrase an, die von einer fünfzehntaktigen Phrase (8 + 7) beantwortet wird. A.I schließt mit der Wiederaufnahme des Hauptmotivs, allerdings in leicht abgewandelter Form. Fast dem gesamten Abschnitt liegt ein Orgelpunkt auf *e* zu Grunde, über dem sich Mixturklänge aufbauen. Einzig mit der

17 Ich beziehe mich bei der Taktzählung auf die Orchesterfassung: Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre*.

Wiederaufnahme der Melodie ab T. 30 wird der Orgelpunkt aufgelöst. Analog zum formalen Übergang von A.I zu A.II vollzieht Boulanger auch im Orchestersatz den Wechsel von statisch wirkenden Mixturklängen hin zu einer polyphon angelegten Textur. Caroline Potter erkennt klare Verbindungen zwischen den frühen erhaltenen Kompositionen Boulangers und der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris tonangebenden Klangsprache Debussys, der sowohl Orgelpunkte als auch Mixturen verwendete.[18] In A.II wird ein zweites Motiv in das Zentrum eines großen dynamischen Aufbaus gestellt, der seinen Zielpunkt in B.I findet. Nach einem abrupten Ende des Abschnittes überwiegt in B.I eine programmatische Ausgestaltung der Musik. Zur Tempoangabe *Lent* fügt Boulanger die Spielangaben *funèbre*, *douloureux* und später *librement en récit* hinzu.[19] Es entfaltet sich ein Trauermarsch, initiiert durch Schlagwerk, Harfe und Bässe, mit interpolierenden Blechbläserfanfaren. Nach einem kontinuierlichen Decrescendo schließt der Abschnitt im Pianissimo, wobei erneut das Hauptmotiv rhythmisch verändert aufgegriffen wird.[20] B.II dagegen setzt dem Brachialen des Trauermarschs eine verklärte Stimmung entgegen. Die einsetzende Melodie in der Solovioline greift das Terzpendel des Hauptmotivs aus A.I auf und wird vom Solocello übernommen. Die Phrasen sind klar in Zwei- und Viertaktgruppen gegliedert. Der Abschnitt schließt mit dem Terzpendelmotiv, nun wieder in Gestalt der Blechbläserfanfare, die diesen Abschnitt eröffnete. Bei dem nachfolgenden Abschnitt A'.I handelt es sich primär um eine Reprise von A.I. Ab T. 153 wird das primäre Motiv der Melodie abgespalten und durch Sequenzierung zur Klimax des Stückes in A'.II geführt. Abschließend sei zur formalen Betrachtung hinzugefügt, dass neben der klaren strukturellen Gliederung auf motivischer und

18 Caroline Potter, „Nadia and Lili Boulanger: Sister Composers", in: *The Musical Quarterly* 38 (4/1999), S. 536–556, hier S. 537.

19 Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre*, T. 78–85.

20 Ebd., T. 89–93.

orchestratorischer Ebene nie exakt wiederholt wird, was bereits einmal musikalisch formuliert wurde.[21] Dadurch erreicht Boulanger eine Wahrnehmung des Stückes als flexible Einheit, deren Elemente im Lauf des Stückes Veränderungen unterworfen sind.[22] Harmonisch betrachtet fällt neben der häufigen Verwendung von Mixturen und Orgelpunkten die daraus resultierende Überlagerung verschiedener harmonischer Schichten auf. Exemplarisch steht hierfür A.I. Über die Dauer von 29 Takten erstreckt sich hier der Orgelpunkt auf *e*, der zusammen mit dem Hauptmotiv und den Akkorden der ersten beiden Takte die phrygische Skala über *e* als Grundtonart für dieses Stück etablieren. Zu der Mixtur, die vertikal betrachtet ihren eigenen harmonischen Kontext schafft, tritt die Melodie hinzu, die wiederum abschnittweise betrachtet als aus wechselnden Modi bestehend interpretiert werden kann.[23] Neben den Kirchentonarten verwendet Boulanger auch symmetrische Skalen wie Ganztonleitern oder Halbton-Ganzton-Skalen.[24] Diese daraus resultierende tonale Ambiguität und

21 Ebd., vgl. T. 1–14 mit T. 131–145. Das Hauptmotiv wird zu Beginn solistisch von Klarinette und Bassklarinette vorgetragen, Oboe und Flöte fügen kontrapunktische Elemente hinzu (T. 4–7 und T. 8–12), die Streicher bilden über dem Orgelpunkt *E* in den Kontrabässen und Celli einen Teppich von Mixturklängen. In A'.I wird das Motiv in Klarinette und Bassklarinette durch die 1. Violinen und das Solocello verstärkt, die weitere Festigung des Motivs wird auf den Verzicht der kontrapunktischen Elemente in Flöte und Oboe verstärkt. Der Fokus wird gegenüber A.I von der solistischen Gestaltung hin zu einer Tutti-Gestaltung verlagert.

22 Dies tritt auch in den *Trois morceaux pour piano* offen zutage. Gerade das erste Stück *D'un vieux jardin* lebt geradezu von dieser ständigen Variation. Vgl. Lili Boulanger, „Trois morceaux pour piano", New York: Schirmer 1979.

23 Ebd., vgl. T. 3–6 e-Phrygisch, T. 7–10 d-Dorisch unter Hinzuziehung von *h* in den zweiten Violinen, T. 11–14 f-Lydisch.

24 Ebd., vgl. T. 51 Streicher, T. 55 Flöten und Klarinetten, T. 98 Violen etc.

die Verwendung oktatonischer Skalen erinnert an die Kompositionen Stravinskys, mit denen Boulanger wohlvertraut war (Abb. 2).[25]

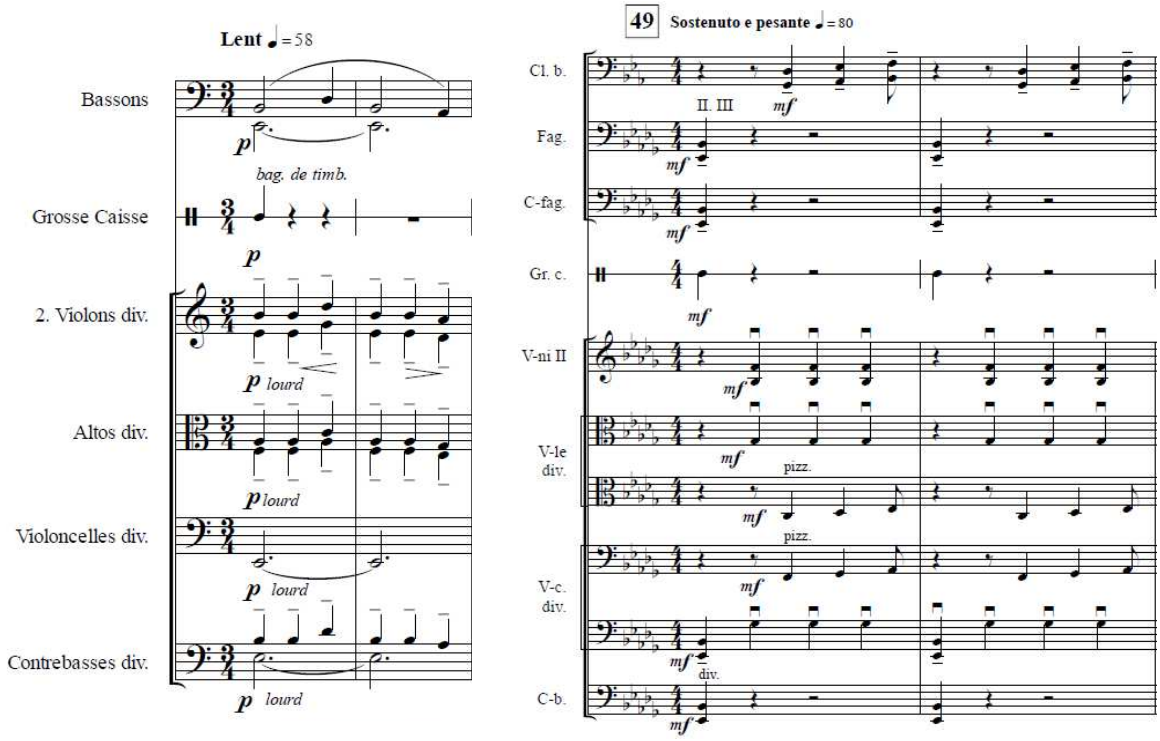



Abb. 2: Vergleich Lili Boulanger, *D'un soir triste*, T. 1–2, mit Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties d'Igor Stravinsky et Nicolas Roerich*, Moskau: Editions Musique 1965, *Rondes printanières*, S. 45, Ziffer 49

Gerade in *Le sacre du printemps*[26] gibt es vergleichbare Passagen. In den *Rondes printanières* verwendet Stravinsky, ähnlich wie Boulanger zu Beginn ihres Stückes, tiefe Streicher, große Trommel, Kontrafagott anstelle des Sarrusophons, Fagotte und Blassklarinette. In beiden Stücken sind die Akkorde auf Quinten aufgebaut. Zu allem tritt die Vortragsbezeichnung *Sostenuto e pesante*, welche nah an Boulangers

25 Vgl. Christopher Palmer, „Lili Boulanger 1893–1918", in: *The Musical Times* 109 (3/1968), S. 227–228, hier S. 227.

26 Igor Stravinsky, *Le sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties d'Igor Stravinsky et Nicolas Roerich*, Moskau: Editions Musique 1965.

Bezeichnung *Lent, grave* ist. Durch die Wahl des tiefen Registers und der dunklen Klangfarben der Instrumente wirkt die Grundstimmung gleich.

An anderer Stelle in *D'un soir triste* werden Anklänge an die Introduktion des zweiten Teils von *Le sacre du printemps* deutlich. Ab T. 54 greift Boulanger in den Holzbläsern auf eine ähnliche Faktur zurück, basierend auf der oktatonischen Skala, wie es auch Stravinsky an der genannten Stelle tut. Boulangers Stück zeichnet sich durch eine äußerst durchdachte Schreibweise aus. Die Höhepunkte werden nicht nur durch Lautstärke und Masse generiert, sondern zudem durch eine extreme Verdichtung im orchestralen Satz.

Einen Fokus möchte ich auf die Texturgestaltung legen, da hierdurch unter anderem die Frage nach der besonderen Klanglichkeit des Stückes beantwortet werden kann. Sowohl die Wahl der Modi als auch die Anlage der Orchestrierung erzeugen den Eindruck von Gravität. Die Streicher eröffnen das Stück im Piano mit der Vortragsbezeichnung *lourd*; zusätzlich ergänzt Boulanger zu den Vierteln Tenutostriche. Neben dem allgemein tiefen Register fällt die prominente Gestaltung des Bassbereichs auf. Mehrfach geteilte tiefe Streicher und hinzugefügte Fagotte, die die Streicherbewegung verstärken, sorgen für eine sonore, schwere Klanglichkeit, die durch die große Trommel noch akzentuiert wird. Dazu kommt die Art, wie die Akkorde der verwendeten Mixtur gestaltet sind. Durch die Intervallstruktur wird zusätzlich ein äußerst kompakter und enger Klang erzielt.[27] Die Parallelführung von ersten zweiten Geigen und ersten Kontrabässen verstärkt diesen Effekt noch zusätzlich.[28] Die Partitur zu *D'un soir triste* zeichnet sich vielfach durch ihre detaillierte und offenbar wohlüberlegte Anlage aus. Der Umgang mit den vielfach geteilten Streichern und das damit erreichte, äußerst differenzierte Klangbild verweisen auf einen meisterlichen Umgang mit dem Or-

27 Vgl. Abb. 1 und 2.

28 Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre*, T. 1–6.

chester, wie er beispielsweise in den damals zeitgenössischen Kompositionen *Daphnis et Chloë* (1912) und *La Mer* (1905) zu finden ist. In den Partituren Ravels und Debussys finden sich ein ähnlich raffinierte, die Textur verdichtende vielfache Streicherteilungen, auch trifft man auf differenzierte klangliche Schattierungen mittels Dämpferaufsatz, Flageoletttönen, Tremoli und arpeggierter Pizzicatoakkorde. Mit dem Auflösen der schreitenden Tenutobewegung der Streicher in T. 38 wird der Satz in eine eher lockere polyphone Anlage überführt. Ein häufig von Boulanger verwendetes Mittel ist die Dopplung einer Legatolinie mit einer weiteren colla parte laufenden, tremolierenden Stimme. Dieser leichte Choruseffekt intensiviert den Klang. Mit zunehmendem Aufbau verdichtet Boulanger ab T. 46 den Orchestersatz. Tremoli der Streicher werden von Klarinetten gedoppelt, chromatische Linien verdichten den harmonischen Satz, Arabesken im Holz und den Streichern führen zu einem ersten Höhepunkt in T. 50. Für weiteres Gewicht innerhalb dieser Satzverdichtung sorgt der Hornsatz, der homorhythmisch zu den Bässen und Celli verläuft.[29] Auffällig hierbei ist die äußerst sparsame Verwendung der Harfe, die nicht im Diskant oder der Mittellage agiert, sondern prononciert das in Tremolo und Legato aufgeteilte Bassregister verstärkt.[30] In einem weiteren Aufbau ab T. 66 wird der Satz durch mehrfache Aufteilung des Holzbläserapparats verdichtet. Hinzu treten Stimmverdopplungen zwischen Trompete und Bratschen sowie der vollständig eingesetzte Blechapparat. Aufstrebende Arabesken in den Holzbläsern werden nun zur weiteren klanglichen Intensivierung von den Kontrabässen[31] aufgenommen, wodurch eine enorme, dunkle Sogwirkung

29 Ebd., T. 46ff.

30 Die häufige und zuweilen inflationäre Verwendung von Harfenglissandi zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird hier umgangen und für die Klimax des Stückes aufgespart; vgl. Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre*, T. 160f.

31 Ebd., T. 74ff.

erzielt wird, welche in einen Tutti-Schlag mündet, der eine klare Zäsur zwischen dem A-Teil und dem anschließenden kontrastierenden Mittelteil bildet. B.II. setzt sich von den umgebenden Teilen durch seinen schwebenden Charakter und die fahle Klangfarbe ab. Neben der dialogischen Gestaltung der melodischen Einsätze verwendet Boulanger für die Streichertextur die bereits angesprochene Doppelung von Tremolo und Legato. Zur weiteren Abtönung der Streicherklangfarbe schreibt sie die Verwendung von Dämpfern vor. Die Harmonie wird sehr zurückhaltend durch Liegetöne der Holzbläser markiert, wobei besonders das tiefe Register der Flöte auffällt, deren Ton *c'* einen weiteren Orgelpunkt zu den Streichern bildet. Die helle Klangfarbe im Kontrast zu den gedeckten Holzbläsern wird durch den Einsatz von Harfe und Celesta erreicht, die parallel geführt werden. Das subtil geführte nachfolgende Crescendo ab T. 112 wird primär durch eine Verdichtung und Erweiterung des Klangraumes des Streichersatzes erreicht. Dennoch verändert sich die Klangfarbe nur wenig, da die ab T. 118 einsetzenden Celli solistisch geführt werden. Dies verhindert, dass viel Gewicht auf das Bassregister fällt. Dem schillernden Klang von Celesta und Harfe folgen Flageoletttöne in den Streichern, die den fahlen Klangcharakter der Passage metallisch hell einfärben. Abschließend ist festzuhalten, dass Boulangers Entscheidungen hinsichtlich der Orchestration in diesem Fall durch mehrere Parameter determiniert sind: Die Orchestration richtet sich klar nach der Struktur des Stückes. Formale Entsprechungen werden variiert orchestriert, Formteile deutlich mit der jeweiligen Textur unterschieden, die Orchestration folgt dem Spannungsbogen. Intensität gewinnt Boulanger nicht ausschließlich durch Verdopplungen, sondern durch die Verdichtung der Textur, durch die Hinzufügung kontrapunktischer Elemente und Arabesken sowie die Ausnutzung der jeweiligen Register. Dabei geht sie, wie auch im Umgang mit dem formalen Aufbau, systematisch und funktional vor. Klangmischungen werden entweder zur Abdunklung oder Hervorhebung einzelner Stimmen genutzt. Trotz ihrer Mächtigkeit wirken die einzelnen Hö-

hepunkte der jeweiligen Abschnitte[32] nie diffus oder chaotisch. Es gelingt Boulanger immer, den klanglichen Fokus zu wahren.

Vergleich mit *D'un matin de printemps*

Dies lässt sich auf das Geschwisterstück dieses Werkpaares *D'un matin de printemps* übertragen. Neben ihrer charakterlich antagonalen Ausrichtung teilen die Stücke die Besetzung mit kleinen Abweichungen im Schlagwerk.[33] Ebenso handelt es sich formal betrachtet um eine dreiteilige Liedform.[34] Außerdem leiten sich die eröffnenden zwei Takte der Melodie von *D'un matin de printemps* vom Terzpendel der Eingangsphrase von *D'un soir triste* ab (Abb. 3).

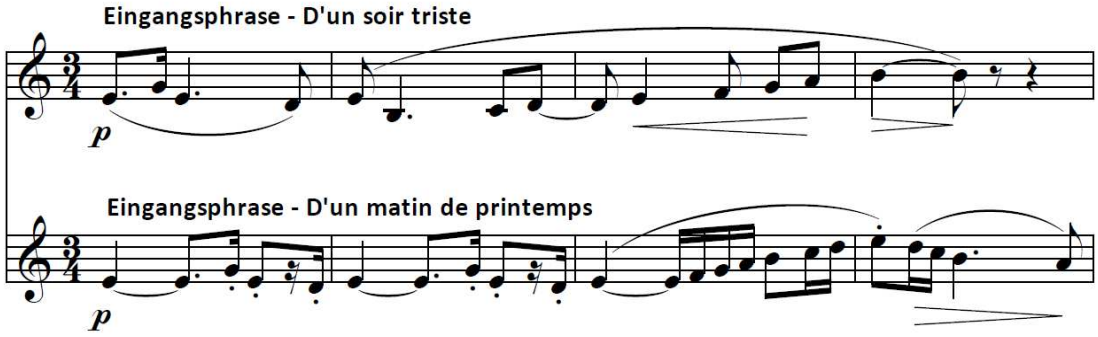


Abb. 3. Lili Boulanger, *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps*, Gegenüberstellung der Takte 3–6 beider Stücke

Boulanger verwendet auch in diesem Stück Ganztonskalen, Ganzton-Halbton-Skalen, den phrygischen Modus als Grundskala, Mixturen

32 Vgl. ebd., T. 74ff. und T. 161ff.

33 Vgl. Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre* und der Besetzung Holz 2/3/3/3, Blech 4/3/3/1, Pk, Perc, Cel, Hf, Streicher mit der Besetzung Holz 3/3/3/3, Blech 4/3/3/1, Perc, Cel, Hf, Streicher in Boulanger, *D'un matin de printemps. Pour grand orchestre d'après la version pour violon et piano*.

34 Vgl. Boulanger, *D'un matin de printemps. Pour grand orchestre d'après la version pour violon et piano*: A (T. 1-67), B (T. 68-128), A' (T. 129-207).

und Orgelpunkte. Auffällig ist jedoch die Abweichung der Orchesterfassung von den beiden Kammermusikfassungen für Duo und Trio. Liegt in den beiden letztgenannten Fassungen noch eindeutig e-Phrygisch als Grundskala in den ersten Takten vor, wie die Akkordschichtung *h-c-e-f-a-h* in Verbindung mit der nach zwei Takten einsetzenden Melodielinie bestätigt, ist diese Eindeutigkeit in der Orchesterfassung getrübt. Anstelle von *f"*[35] sieht Boulanger in der Orchesterrevision *fis"* vor. Dies ist umso merkwürdiger, als dadurch die tonale Einheit beider Stücke zu Beginn verschleiert wird. Mit dem Werkpaar führt Boulanger vor Augen, wie ökonomisch sie mit dem vorhandenen Material umgeht. Selbst die Begleitviertel des ersten Stücks werden diminuiert als Achtel im Nachfolgestück aufgegriffen. Anstelle von Tenutostrichen sind die Achtel mit Staccatopunkten versehen, zudem ergänzt Boulanger die Spielanweisung *de la pointe, léger*. Anstelle von dunklen Klangfarben und tiefem Register verwendet sie hohe Streicher, Celesta, Triangel und solistische Holzbläser. Dem sonoren, dunklen Timbre von *D'un soir triste* steht hier eine extrem transparente und feinsinnig gestaltete Textur gegenüber. Anders als dort verwendet Boulanger in *D'un matin de printemps* kaum Mischklänge, um solistische Stimmen abzudunkeln. Insgesamt ist diese Partitur weniger komplex angelegt als die des Geschwisterwerks. Dennoch verwendet sie ebenso vielfach geteilte Streicher, um den Satz zu verdichten, Tremoli, um den Klang zu intensivieren, und anders als in *D'un soir triste* verleiht eine virtuos geführte Harfenstimme zusammen mit der Celesta der flirrenden Streichertextur eine silbrige Klangfarbe.[36] In Übereinstimmung mit *D'un soir triste* erzeugen Streicherflageolettpassagen einen ätherischen Klang, zudem an

35 Boulanger, *D'un matin de printemps*, Paris: Durand 2007, hier T. 1.

36 Vgl. Boulanger, *D'un matin de printemps. Pour grand orchestre*, T. 81ff.

einer vergleichbaren Stelle im zweiten Teil des kontrastierenden Mittelteils.[37]

Fazit

Lili Boulanger verfügte über ein präzises Wissen darum, wie sie Klangfarben erzielen konnte und die jeweiligen Stimmgruppen ausbalancieren musste, um neben der teils sehr komplexen polyphonen Anlage ihrer Partitur nie den Fokus auf das melodische Hauptgeschehen zu verlieren. Die von ihr verwendeten Techniken spiegeln den Stand des Pariser Orchesterkomponierens ihrer Zeit wider. Ihre Texturen sind ebenso diffizil gearbeitet, wie die eines Maurice Ravel oder Claude Debussy. In dem Werkpaar *D'un soir triste* und *D'un matin de printemps* zeigt sich, wie effektiv und ökonomisch sie sowohl strukturell als auch motivisch agiert und dabei beide Pole des Orchesterklangs, das Dunkle und das Helle, ausschöpft. Eine Aufnahme von Boulangers Werken in das Konzertrepertoire würde nicht zuletzt das Bild des französischen Repertoires zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Sinne der Genderthematik komplettieren – ein Unterfangen, das seinen Ursprung 1841 in der Novellierung des Artikels zur Durchführung des Unterrichts gemischter Klassen am *Conservatoire de Paris*[38] und in der Öffnung des Wettbewerbs um den *Grand Prix de Rome* für weibliche Teilnehmer mit den Reformen von 1908 hatte.[39]

37 Vgl. ebd., T. 113ff., mit Boulanger, *D'un soir triste. Pour grand orchestre*, T. 112.

38 Annegret Fauser, „Comment devenir compositeur? Les stratégies de Lili Boulanger et de ses contemporaines", in: *Nadia Boulanger et Lili Boulanger*, S. 273–288, hier S. 277.

39 Fauser, *„La guerre en dentelles"*, S. 87.

Abstract

On Lili Boulanger's orchestration, taking *D'un soir triste* and *D'un matin de printemps* as examples.

With interest surrounding Lili Boulanger on the rise, she is no longer famous for being the sister of Nadia Boulanger, one of 20th century's most famous and influential musicians and composition teachers. Modern scholarship now praises Boulanger for her intriguing choral and symphonic compositions which stand alongside other outstanding early 20th century French music. This article highlights some of Boulanger's various orchestration techniques, placing particular emphasis on structure and harmony, using her only two preserved orchestral works: *D'un soir triste* and *D'un matin de printemps*. Part of the analysis compares the chamber music versions of both pieces that Boulanger used for the orchestration of the larger works.

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté : une carrière de compositrice et violoniste franco-allemande et canadienne et son influence sur le style de ses œuvres pour violon

VIVIANE WASCHBÜSCH

I. La vie et l'œuvre de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

L'œuvre de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté (1899-1974) a connu une forte évolution stylistique en lien avec les péripéties de sa vie personnelle et de multiples déménagements de la France (Paris) en Allemagne (Berlin), Autriche (Vienne), jusqu'à son immigration au Canada (Winnipeg). La première phase de sa carrière compositionnelle est teintée par une imitation du style classique et évolue au fil du temps. La stylistique est d'abord orientée vers le canon traditionnel de la littérature violonistique. Le choix compositionnel se dégage de modèles connus et souvent joués par l'interprète.[1] Les 6 *Sonates et Partitas* de Jean-Sébastien Bach semblent avoir été une des influences majeures pour la compositrice au début des années 1920. La texture métrique et rythmique ainsi qu'une partie des harmonies et la forme générale des mouvements des œuvres sont déduites de la musique pour violon seul de Bach. Vers le milieu des années 1920, Eckhardt-Gramatté s'intéresse à la musique virtuose et plus spécifiquement aux *XXIV Caprices pour violon seul* de Niccolò Paganini. Son très haut niveau instrumental est documenté par de nombreux enregistrements.[2]

1 Cf. Notes de programmes publiés par la Eckhardt-Gramatté Foundation au Canada. Concert programms 1902-1974 : http://egre.mb.ca/sc/index.html (consulté le 10.06.2022).

2 Cf. Notes de programmes publiés par la Eckhardt-Gramatté Foundation au Canada. Concert programms 1902-1974 : http://egre.mb.ca/sc/index.html (consulté le 10.06.2022).

À partir du milieu des années 1940, nous repérons des changements majeurs de style et d'esthétique musicale. Cette nouvelle stylistique se développe grâce à ses études de composition auprès de Max Trapp,[3] un compositeur et pédagogue allemand. Elle suit des cours de contrepoint et travaille considérablement son esthétique musicale au sein de la classe de composition. L'évolution de ses connaissances techniques et musicales va permettre deux évolutions stylistiques :

1. Des œuvres plus complexes et moins conventionnelles sur le plan de la forme
2. Des œuvres pour orchestre (concertos et symphonies)

Eckhardt-Gramatté ne semble pas avoir assimilé de couleurs orchestrales françaises, alors qu'elle a été une étudiante du Conservatoire de Paris et une élève de Gabriel Fauré. On comprend à travers l'examen de ses différents programmes de concert que le répertoire qu'elle a étudié au Conservatoire de Paris était très traditionnel.[4] Dans son écriture, il a fallu du temps pour dépasser cette influence stylistique. Ici, il est important de noter le rôle de Walter Gramatté, son premier mari qu'elle épouse en 1920 à Berlin. Le peintre expressionniste allemand[5]

3 Max Trapp (1887-1971) était un compositeur et pédagogue allemand. Il a été un professeur à la Musikhochschule Berlin. Il est important de mentionner que Max Trapp a été très impliqué dans le nazisme. Cf. Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945.* S. Fischer, Frankfurt am Main, 2007, p. 617.

4 Cf. Notes de programmes publiés par la Eckhardt-Gramatté Foundation au Canada. Concert programms 1902-1974 : http://egre.mb.ca/sc/index.html (consulté le 10.06.2022).

5 Cf. Biographie de Walter Gramatté par la Eckhardt-Gramatté Foundation au Canada : http://www.egre.mb.ca/wg/index.html (consulté le 10.06. 2022). "Walter Gramatté served in the German army during World War I. After his discharge in 1918, he concentrated on his art in Berlin where he formed friendships with several of the important German Expressionists, notably Erich Heckel and Karl Schmidt-Rottluff. Throughout their marriage both Walter and Sonia worked towards achieving their individual artistic

fait découvrir à la jeune compositrice une liberté d'expression formelle à travers la peinture – ce qui n'a toutefois pas immédiatement eu un impact sur son écriture musicale. Sur le plan formel, la compositrice va plutôt s'orienter vers la tradition – ce qui peut également être dû au fait qu'elle a cherché des modèles parmi d'autres compositeurs-violonistes et interprètes comme Eugène Ysaÿe.[6] De plus, le fait qu'elle a été sa propre interprète a certainement eu un impact sur la condensation et la mise en forme de ses idées musicales. Un autre aspect important pour comprendre la création de cette compositrice est sa maîtrise de plusieurs instruments : elle jouait du violon qui était son instrument principal mais également du piano à un très haut niveau, ce qui lui permettait d'interpréter les esquisses de son travail compositionnel et d'harmonisation au piano.

Ce qui relie la compositrice à d'autres créatrices de sa génération est le fait qu'elle a été découragée de composer aussi bien par ses

goals in an atmosphere of increasing mutual dependency. Walter died in 1929 at the age of thirty-two. A memorial exhibition opened at the Art Association in Hamburg in 1932, travelling for thirteen months to nine other cities in Germany before it was closed prematurely by the Nazi regime. Gramatté's works were declared 'degenerate' in 1933 and were not shown again until after World War II."

« Walter Gramatté sert dans l'armée allemande pendant la Première Guerre mondiale. Après sa démobilisation en 1918, il se concentre sur son art à Berlin, où il se lie d'amitié avec plusieurs des principaux expressionnistes allemands, notamment Erich Heckel et Karl Schmidt-Rottluff. Tout au long de leur mariage, Walter et Sonia ont travaillé à la réalisation de leurs objectifs artistiques individuels dans une atmosphère de dépendance mutuelle croissante. Walter meurt en 1929 à l'âge de trente-deux ans. Une exposition commémorative s'ouvre à l'Association des arts de Hambourg en 1932, voyageant pendant treize mois dans neuf autres villes d'Allemagne avant d'être fermée prématurément par le régime nazi. Les œuvres de Gramatté ont été déclarées ‹ dégénérées › en 1933 et n'ont plus été exposées jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. » (Traduction personnelle).

6 Eugène-Auguste Ysaÿe (16 juillet 1858 - 12 mai 1931) était un violoniste virtuose, compositeur et chef d'orchestre belge.

enseignants au conservatoire que par son environnement familial.[7] L'idée qu'une femme puisse être à l'origine d'un travail compositionnel ne correspondait pas aux normes de cette époque. À partir de son mariage avec Walter Grammaté en 1920,[8] Eckardt-Grammaté a pu enfin se consacrer à plein temps à sa passion d'écriture musicale, car le peintre lui reconnaissait un immense talent pour la composition. C'est pourquoi une première période majeure de la carrière compositionnelle de Eckardt-Grammaté commence avec son mariage – non pas parce que ce fut une période très heureuse et intense de sa vie – mais parce qu'il semble évident qu'elle a pu passer plus du temps à son activité favorite. C'est son premier époux qui va soutenir ses ambitions compositionnelles et qui va l'inciter à composer.

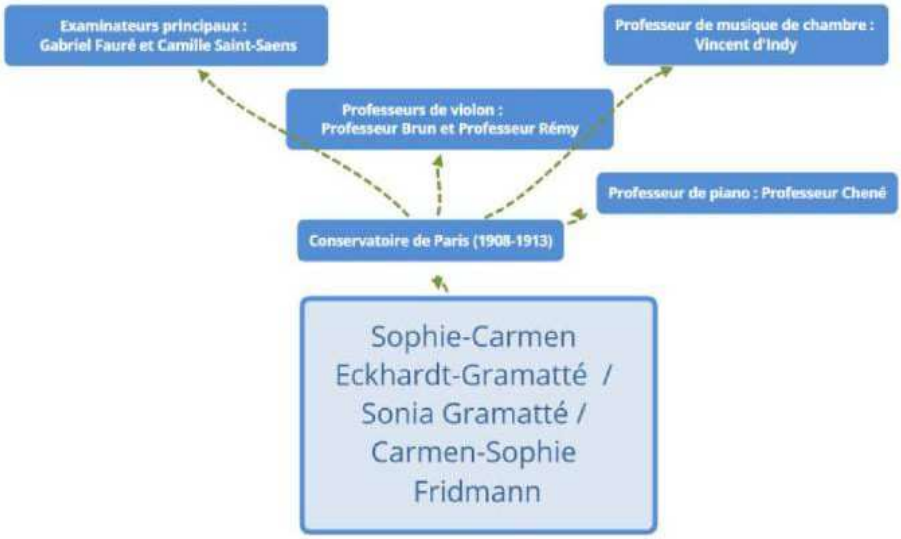


Figure 1 : Généalogie des enseignements de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

7 Eckhardt, Ferdinand, *Music from within, A Biography of the Composer S C Eckhardt-Gramatté*, [Winnipeg], The University of Manitoba Press, 1985, p. 31. « Depuis que j'étudie dans votre « incomparable institution », j'ai reçu, et je reçois encore, des lettres anonymes qui me prédisent que je n'arriverai jamais à rien au Conservatoire… Comme je vois que ces lettres anonymes, qui doivent provenir de personnes très bien informées et qui continuent à me harceler, je ne veux donc plus perdre mon temps dans cette « incomparable institution ». » (Traduction personnelle).

8 Ibid., p. 46. « (…) et Sonia a accepté d'épouser Walter le 31 décembre 1920. » (Traduction personnelle).

Le décès de Walter Gramatté en 1929 marque le début d'une grande crise personnelle et artistique que Eckhardt-Gramatté surmonte grâce au soutien de Ferdinand Eckhardt. Elle le rencontre dans sa fonction d'historien d'art lorsqu'il faisait des recherches sur les peintures de son époux décédé. Cette deuxième phase créatrice va être marquée par son souhait de continuer ses études de composition et de réduire son travail de violoniste. Cette décision a certainement été renforcée par la fatigue et l'énorme douleur causée par la perte de son premier époux. La deuxième période de la carrière de Eckhardt-Gramatté a d'ailleurs été endommagée par le régime nazi. Elle s'est retrouvée dans un dictionnaire de musiciens juifs édité par les nazis.[9] L'insertion de son nom et de sa biographie a conduit à un arrêt total de commandes de composition et d'invitations en tant que soliste au violon :

(…) Nazis were not in favour of women as composers of modern music and consequently concerts of her work were arranged increasingly rarely. Second, and much more damaging, was the belief that Sonia was Jewish – a belief which arose because of her maiden name, Friedman. (…) One evening after a really pleasant interview with the musicologist professor Hans-Joachim Moser, who had expressed a desire to write an article on Sonia, Moser turned to Sonia and asked bluntly, "Now tell me Mrs. Gramatté, what are you really? Are ou Jewish or not?". Very surprised, we asked him where he could got this idea and he replied, "You are in the Juden ABC." He then told us of the handbook of "non-Aryan" musicians which all Nazi offices and music organizations possessed and in which Sonia (presumably because of the name Friedman) had been listed since 1932![10]

9 Le régime nazi a introduit à partir du milieu des années 1930 des répertoires et listes (qu'ils ont appelés dictionnaires) de musiciens juifs, afin de mieux pouvoir les stigmatiser et les exclure du monde de la culture.

10 Ibid., p. 79. « (…) Les nazis n'étaient pas favorables aux femmes en tant que compositrices de musique moderne et, par conséquent, les concerts de ses œuvres étaient organisés de plus en plus rarement. Deuxièmement, et c'est bien plus dommageable, la croyance que Sonia était juive - une conviction née de son nom de jeune fille, Friedman. (…) Un soir, après un entretien très agréable avec le professeur de musicologie Hans-Joachim Moser, qui avait exprimé le désir d'écrire un article sur Sonia, Moser se tourne vers Sonia et lui demande sans détour : "Maintenant, dites-moi Mme Gramatté, qu'êtes-vous vraiment ? Êtes-vous juive ou pas ?" Très surpris, nous lui avons demandé d'où lui venait cette idée et il nous a répondu : "Vous êtes

Cette période marque une forte rupture dans son parcours et la compositrice va presque être oubliée après la Seconde Guerre mondiale. Cet oubli par l'histoire de la musique s'explique également par son immigration à Vienne en Autriche en 1939. À partir de ce moment, elle perd son cercle d'amis et d'interprètes favoris dans le milieu artistique berlinois et disparaît de la mémoire collective.

La dernière grande césure dans la carrière de la compositrice est son immigration à Winnipeg avec son second époux en 1953. Au Canada, elle va rapidement faire une carrière remarquée avec de très nombreuses commandes et des possibilités d'exécution et d'enregistrement de ses œuvres. C'est à partir de ce moment qu'elle aura une véritable carrière de compositrice–interprète et qu'elle formera en tant qu'enseignante une nouvelle génération de pianistes et compositeurs.[11] Ce changement de lieu et le fait que Eckhardt est devenu directeur d'un musée à Winnipeg a certainement renforcé l'attention portée au couple par la société canadienne. La musique de Eckhardt-Gramatté a été éditée par des éditeurs prestigieux.[12] Ses œuvres sont toujours jouées au Canada aujourd'hui alors que sa musique n'a pas encore

dans l'Abécédaire des Juifs". Il nous a alors parlé du manuel des musiciens "non aryens" que tous les bureaux et organisations musicales nazis possédaient et dans lequel Sonia (vraisemblablement à cause du nom Friedman) figurait depuis 1932 ! » (Traduction personnelle)

11 Ibid., p. 143. "(…) Sonia took her vocation as music teacher very seriously. She excluded no one on financial grounds, and if pupil could not pay she tried to get them scolarships from the Canada Council or from the Canada Council or from private patrons (…). The lessons were usually lengthy, never less than two and often up to three."

« (…) Sonia prenait très au sérieux sa vocation de professeur de musique. Elle n'excluait personne pour des raisons financières, et si un élève ne pouvait pas payer, elle essayait de lui obtenir une bourse du Conseil des Arts ou du Canada ou de mécènes privés (…). Les leçons étaient généralement longues, jamais moins de deux et souvent jusqu'à trois heures. » (Traduction personnelle)

12 Parmi les éditeurs de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté sont : Waterloo Music Co. Ltd, Waterloo, Canada, Brandon University School of Music Press, Brandon, MB, Canada.

atteint le même niveau de visibilité en Europe.[13] Cette différence s'explique probablement par le fait que la compositrice a quitté l'Europe au moment où sa carrière de compositrice débutait. De plus, les musiciens canadiens ont beaucoup plus souvent interprété ses œuvres ce qui a certainement aidé à leur implémentation dans la programmation des festivals.

Sur le plan stylistique, on peut catégoriser l'œuvre de Eckhardt-Gramatté de néoclassique.[14] Voici un schéma résumant les trois phases compositionnelles de la compositrice :

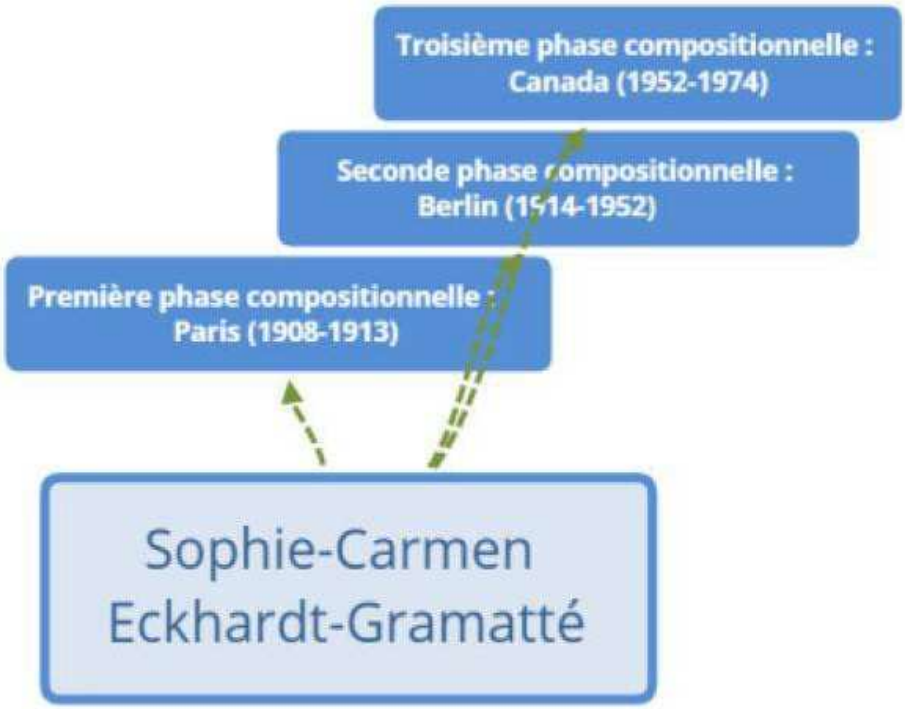


Figure 2 : Les trois phases compositionnelles
de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

13 La Fondation Eckhardt-Gramatté organise un concours annuel avec des œuvres de la compositrice.
About — The Eckhardt-Gramatté National Music Competition (e-gre.ca) (consulté le 10.06.2022).

14 À partir de la troisième phase compositionnelle on peut définitivement qualifier le style de la compositrice de néoclassique. Cette argumentation est d'ailleurs confirmée par son texte théorique *Über neue Musik*.

Afin de décrire les phases compositionnelles, trois œuvres correspondant aux deux des trois périodes sont analysés[15] : il s'agit de la *Suite de Mallorca* (1924), *Caprice X* (1934), et le *Concerto pour violon* (1950/1951).

Figure 3 : Exemple d'œuvres issues de
deux phases compositionnelles de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

II. La *Suite de Mallorca* (1924)

La *Suite de Mallorca*[16] est composée de quatre mouvements *Corrente – Arriette – Badinage – Fête au village*. L'œuvre est clairement ancrée dans un contexte tonal : les deux premiers mouvements sont en *sol* mineur et les deux autres en *sol* majeur. La forme du premier mouvement est binaire : A - B (B^1-B^2) - A'- CODA et correspond à une construction formelle traditionnelle. La *Suite de Mallorca* est en lien avec d'autres œuvres comme les *Sonates pour violon seul* d'Ysaÿe.[17] Ce com-

15 La première phase compositionnelle est une période assez courte de cinq ans et ne fait pas part de l'analyse qui va suivre.

16 Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté et son premier mari Walter Gramatté avaient réfléchi d'immigrer sur l'île de Mallorque mais avaient finalement décidé de rester en Allemagne.

17 Les *Six sonates pour violon seul* op. 27 sont une suite de six sonates composées par le violoniste belge Eugène Ysaÿe (1858-1931) en juillet 1923. Chaque sonate est dédiée à un virtuose. Les *Six sonates* sont dédiées

positeur a également pris pour modèle et point de départ de sa réflexion compositionnelle les œuvres solistes de Jean-Sébastien Bach. C'est également le cas pour *La suite de Mallorca* de Gramatté qui fait directement référence à Bach dans le choix du rythme et de la métrique. La compositrice part de son instrument, le violon, à la recherche d'une esthétique et étudie selon des modèles préexistants les possibilités musicales de création. C'est pourquoi elle intègre dès ses premières œuvres des coups d'archets et des doigtés spécifiques.

III. *Caprice X pour violon seul* (1934)

Le terme « caprice » est intéressant dans le contexte des œuvres de la compositrice. Dans la littérature pour violon, il est associé à une œuvre virtuose et brillante, mais Eckhardt-Gramatté choisit d'écrire un « caprice »[18] dans un tempo très lent. De plus, le sous-titre « Klage » qui signifie plainte en allemand est inhabituel pour un caprice. Ce type d'œuvre virtuose ayant émergé de la tradition romantique est repensé et nous pouvons remarquer à ce stade de développement artistique l'intérêt de la compositrice pour les œuvres d'Ysaÿe et George Enescu. *Caprice X* est un travail de recherche méticuleux et remarquable sur le son du violon. La compositrice a pris soin de choisir chaque couleur sonore grâce à l'indication des cordes sur l'instrument, ce qui permet à la fois le contrôle des doigtés ainsi que celui du timbre qui aura forcément une couleur plus sombre ou plus claire selon les indications dans la partition. Un autre aspect est la prédéfinition des coups d'archets. La compositrice a été très précise sur ce point ce qui est certainement un

aux compositeurs suivants : Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom, Manuel Quiroga.

18 « En peinture, gravure, dessin, surtout aux XVII^{e} et XVIII^{e} s., œuvre d'imagination et de fantaisie, qu'il s'agisse d'un paysage aux ruines et monuments inventés ou transposés (F. Guardi, M. Ricci, etc.) ou d'une scène grotesque ou pittoresque (Callot, G. B. Tiepolo), voire fantastique (*Caprices* de Goya, suite de gravures publiée en 1799) ». Larousse en ligne http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/caprice/12967 (consulté le 26.07.2022).

résultat de son très haut niveau instrumental, qui lui a permis de prédéfinir ces éléments et de rendre visible ses choix dans la partition.

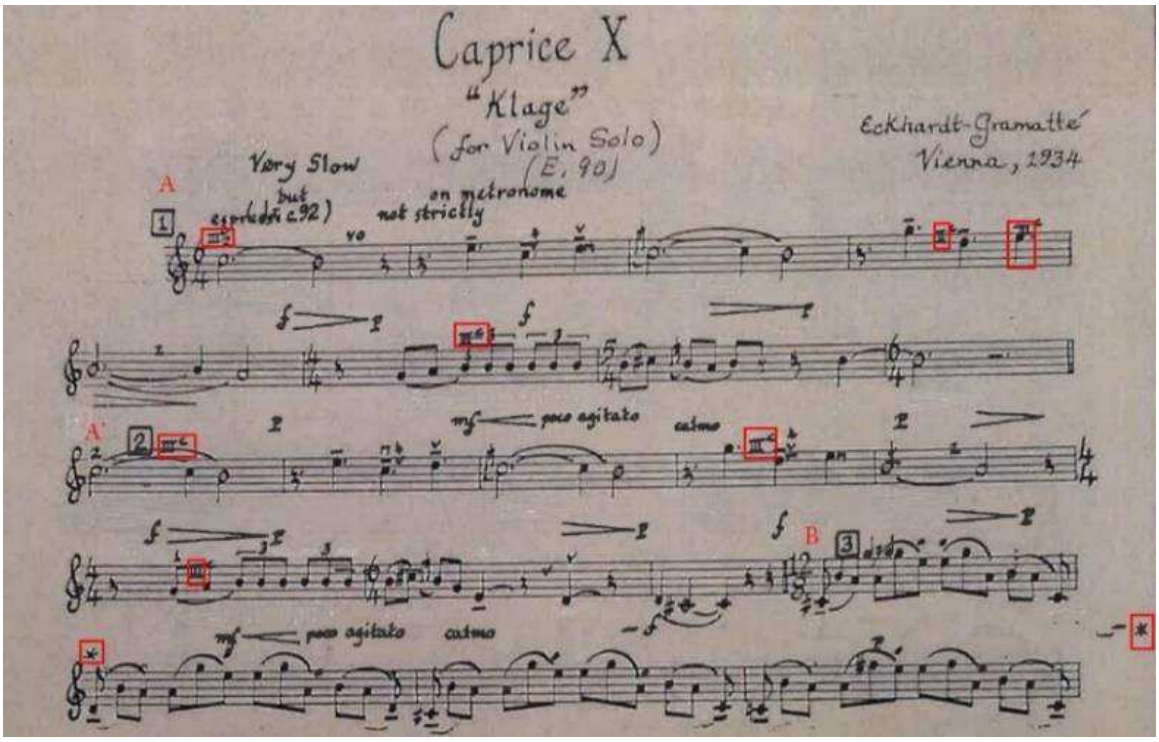


Figure 4 : Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté, *Caprice X « Klage »* (extrait)[19]

Les changements métriques permanents sont constitutifs des parties formelles de cette œuvres succincte. La compositrice relie de manière très habile les différentes parties et décline les variations d'un thème initial. *Caprice X* est une œuvre en cinq parties, une transition et une coda. Le tableau formel ci-dessous résume les carrures, les éléments métriques et rythmiques, les techniques instrumentales, l'harmonie, les éléments mélodiques et le tempo.

19 Reproduction avec l'aimable autorisation de la Fondation Eckhardt-Gramatté.

PARTIE	MESURES	CARRURES	ÉLÉMENTS MÉTRIQUES et RYTHMIQUES	TECHNIQUES INSTRUMENTALES	HARMONIE	MÉLODIE	TEMPO
A	1-8	3+2+3	6/4, 4/4, 5/4, 6/4	Choix spécifique des cordes (mes. 4, 6)	Monodie, pas de relations harmoniques	Monodie, beaucoup de répétitions des notes centrales *do* et *si*	Noires = 92 à ne pas respecter trop strict
A'	9-16	3+2+3	6/4, 4/4, 6/4	Choix spécifique des cordes (mes. 9, 12, 14)	Monodie, pas de relations harmoniques immédiates	Monodie, beaucoup de répétitions des notes centrales *do* et *si*	Noires = 92 à ne pas respecter trop strict
B	17-26	4+4+2	12/8	Doubles cordes pour transition entre les parties	Accords brisés	Marquée par la répétition	Noires = 92 à ne pas respecter trop strict
C	27-33	2+2+2	3/4	*Glissandi* en double cordes, *glissandi* simples	Chromatisme et octaves diminuées	Chromatisme	Noires pointés = 92
D (TRANSITION)	34-38	2+3	6/4, 4/4	Choix spécifique des cordes (mes. 34)	Arpèges, répétitions de notes (*mi*)	Ligne mélodique répétitive (afin d'intensifier la mélodie)	Noires pointés = 92
E	39-48	8+2	4/4	Arpèges, répétition de *mi*	Arpèges, répétition de *mi*	Ligne brisée par les arpèges, répétitions	Noires pointés = 92
F	49-64	3+2+2+4+2+3	6/4, 3/4, 6/4, 3/4, 6/4, 4/4	Appogiatures	Répétitions empêchent les structures harmoniques	Lignes en répétitions de *mi* et *si*	Noires pointés = 92
CODA	65-80	3+2+3+8	6/4, 4/4	Répétitions de notes (*si*) et doubles cordes	Fin sur une quinte augmentée	Lignes se déployant sur des accords et doubles cordes	Noires pointés = 92

Figure 5 : Tableau formel,
Caprice X « Klage » de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté (1934)

IV. Le *Concerto pour violon* (1951)

Le *Concerto pour violon* de Eckhardt-Gramatté est la première œuvre de sa période de maturité. Sur le plan formel, il est caractérisé par des chevauchements entre les parties et des imbrications formelles plus complexes que dans les pièces pour violon seul. Il est intéressant de noter que le choix timbrique est proche de l'esthétique de Samuel Barber[20] et de son concerto pour violon datant de la même période. Il est fort probable que la compositrice a entendu cette œuvre, car elle a été jouée fréquemment aux États-Unis et au Canada avant de trouver une place dans le canon de la littérature pour violon.

Eckhardt-Gramatté choisit d'écrire sa partition avec une réduction de piano et place son œuvre dans un contexte tonal élargi. Au sein de la réduction de piano, la compositrice inscrit des éléments d'orchestration qu'elle semble avoir pensée pendant la période d'harmonisation. De plus, elle hésite quant aux parties de l'œuvre qu'elle va conserver : elle ne sait pas si elle va garder la partie finale avant la coda. Dans les esquisses, on peut remarquer une tentative de condensation de l'écriture. Pour comprendre la réflexion de la compositrice concernant le premier mouvement du *Concerto pour violon*, il faut analyser le concept de réflexion harmonique préalable. Le concept de départ a été de partir de *si* mineur, pour passer à *do* mineur, *ré*bm majeur, *ré* majeur, puis *si* majeur et *si* mineur.

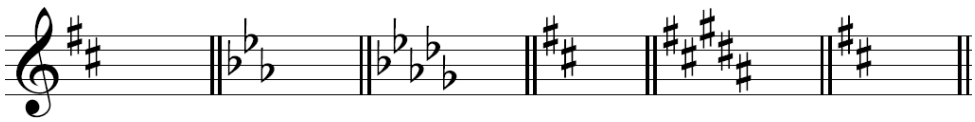



Figure 6 : Suite de tonalités dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

20 Samuel Barber (1910-1981) a écrit son *Violin Concerto*, Op. 14, en 1939. Il est composé de trois mouvements et dure 22 minutes.

Si on observe la tonique de chaque tonalité, on réalise qu'il y a une ligne chromatique qui se dissimule derrière cette idée d'organisation tonale.

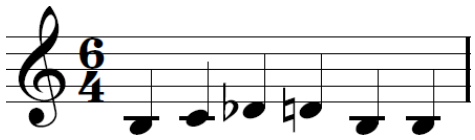



Figure 7 : Ligne chromatique en lien avec la suite de tonalités dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

C'est pour cette raison que la compositrice a enlevé la partie en *si* majeur puisqu'elle est suivie par *si* mineur : cela provoque une répétition de la note *si* au sein de la ligne chromatique (voir Fig. 8). Dans celle-ci, on ne perçoit pas la cadence soliste dans laquelle elle ôte l'armure pour arriver à *do* suivi du *si*.

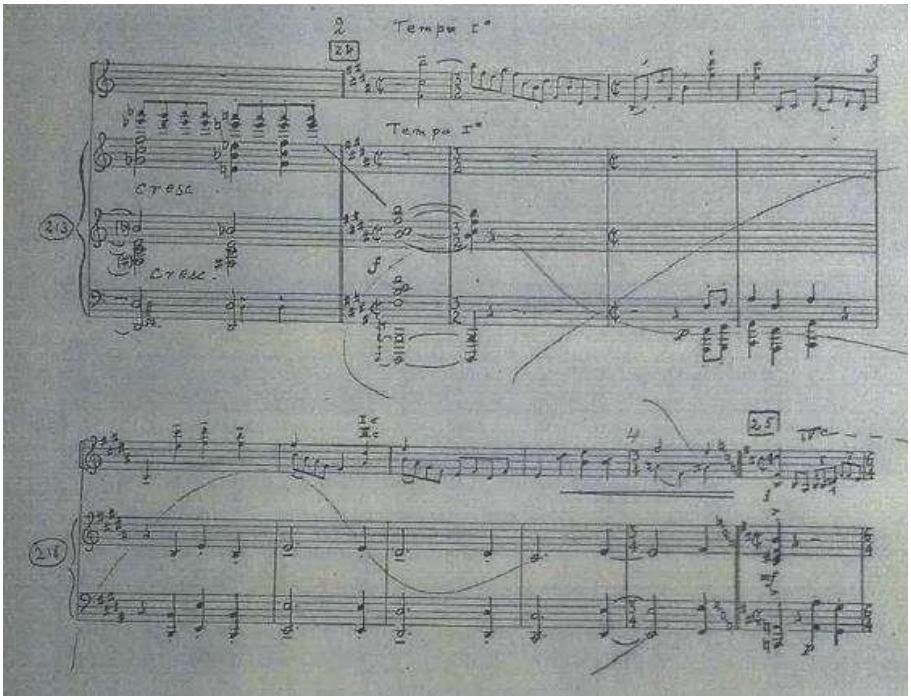


Figure 8 : Esquisse *Concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté[21]

Eckhardt Gramatté utilise peu de techniques de jeux expérimentales. L'instrumentation est très dense afin d'amplifier les partiels grâce à la

21 Reproduction avec l'aimable autorisation de la Fondation Eckhardt-Gramatté.

sonorité du violon. La combinaison bois et instrument soliste est souvent employée et existe au sein du premier mouvement du concerto sous forme de deux duos :

- violon solo et clarinette
- basson/contrebasson et violon solo.

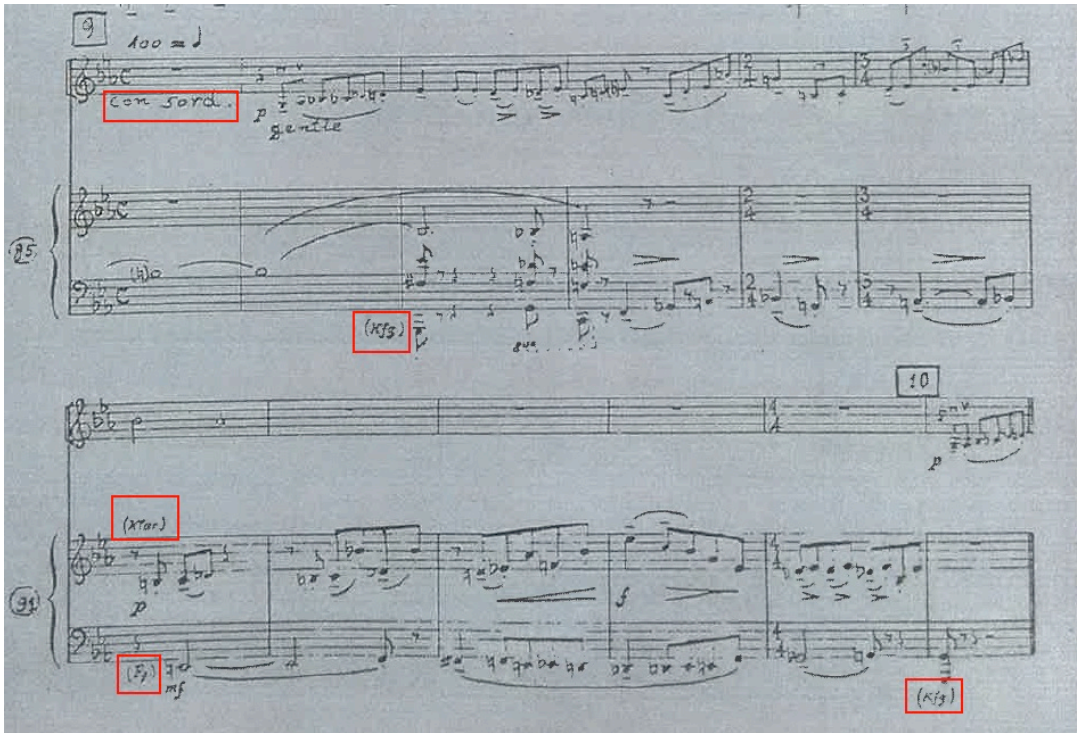


Figure 9 : Extrait de la partition du *Concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté[22]

Sur le plan stylistique, l'œuvre s'intègre au courant néoclassique. Le retour vers une conception tonale et l'instrumentation traditionnelle est un fort indice de cette orientation esthétique. Cet aspect est le plus visible dans la partie de violon soliste, qui est constituée d'un geste néoromantique avec de longues lignes mélodiques très expressives. Pendant la cadence, la compositrice soutient l'instrument soliste par une pédale de violoncelle et de contrebasse. Ce choix d'instrumenta-

22 Reproduction avec l'aimable autorisation de la Fondation Eckhardt-Gramatté.

tion représente un soutien timbrique du violon par les cordes graves du violoncelle et de la contrebasse.

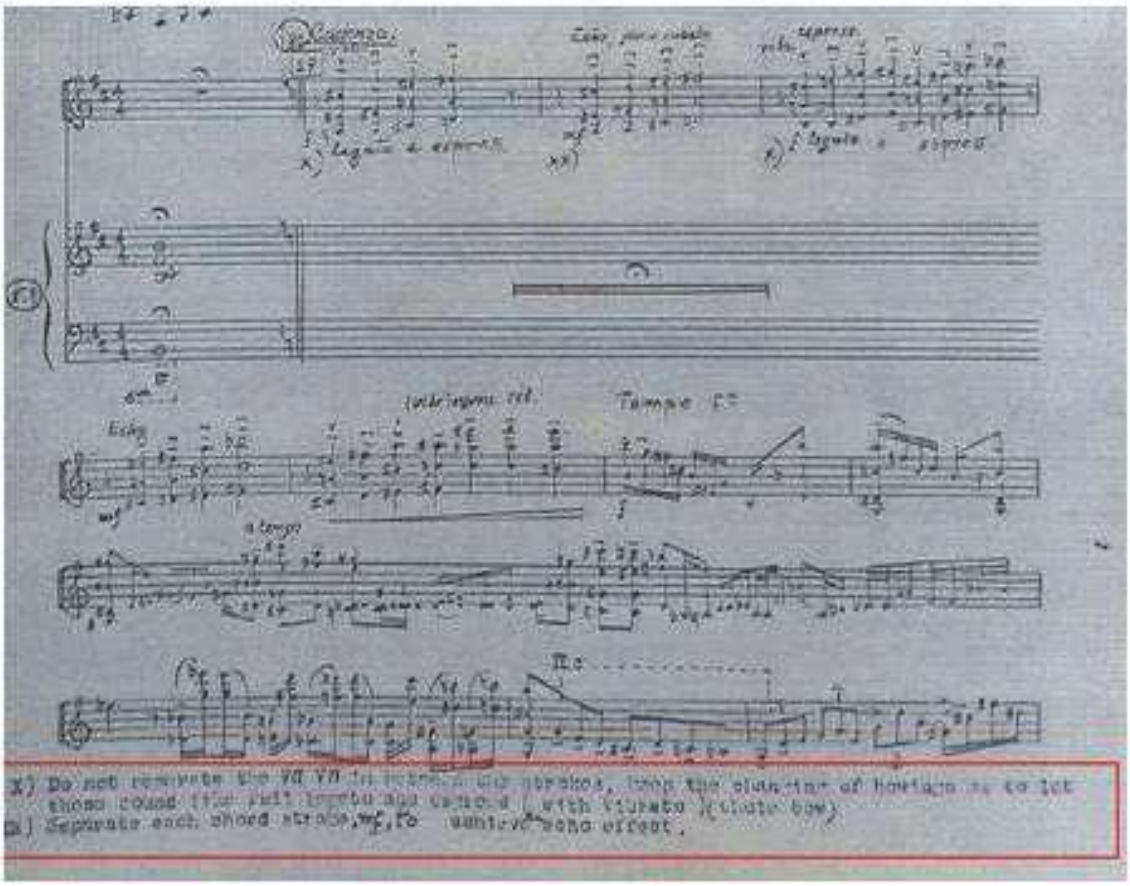


Figure 10 : Extrait de la partition du *Concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté[23]

Le concerto est formé de six parties (A à F dans le tableau ci-dessous), qui sont interrompues par des transitions, la cadence et suivies d'une coda. On peut souligner le maniement très habile des différentes transitions menant d'une partie formelle à une autre. Si on procède à une découpe formelle de l'œuvre par rapport au changement d'armure ou si on oriente la découpe par rapport à l'évolution du violon soliste les résultats sont complètement différents. Toutefois, la répartition en six parties principales reste cohérente pour les deux modèles de découpe.

23 Reproduction avec l'aimable autorisation de la Fondation Eckhardt-Gramatté.

PARTIE	MESURE	CARRURES	ÉLÉMENTS MÉTRIQUES et RYTHMIQUES	TEMPO
INTRODUCTION	1-8	4+4	2/4, 3/4	Noires = 160
A1	9-15	3+3+1	2/4, 5/4	Noires = 160
A2	16-22	3+3+1	2/4	Noires = 160
A3	23-32	3+7	2/4	Noires = 160
A3'	33-37	2+2+2	2/4, 6/4	Noires = 160
TRANSITION 1	38-49	2+4+3+2	2/4, 5/4	Noires = 160
TRANSITION 2	50-57	3+3+2	5/4, 4/4, 3/4, 2/4	Noires = 160
B1	58-72	2+13	2/4, 4/4, 6/4	Noires = 160
TRANSITION 3	73-76	2+2	4/4	Noires = 160
B2	77-84	4+4	4/4	Noires = 160
C1	85-95	4+1+2+3+1	4/4	Noires = 100
C2	96-100	4+1	4/4	Noires = 100
C3	101-116	4+1+3+2+3+2	3/4, 5/4, 4/4, 5/4, 4/4, 5/4,6/4, 4/4, 5/4, 3/4, 5/4	Noires = 100
C4	117-142	3+2+3+2+1 +2+4+4+5	5/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/4, 3/4	Noires = 160
D	143-149	2+1+1+2+1	3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 4/4	Noires = 160
E1	150-160	4+6+1	4/4	Noires = 160
E2	161-165	3+2	4/4	Noires = 160
E3	166-169	1+3	6/4, 5/4, 4/4	Noires = 160
TRANSITION	170-179	5+3	4/4, 5/4, 4/4	Noires = 160
CADENCE	180*		4/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/4	Rubato
F1	181-191	2+3+3+3	4/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4, 5/4, 4/4	Noires = 160
F2	192-206	3+5+4+3+4	4/4, 3/4, 4/4	Noires = 160
F3	207-213	2+2+3	4/2, 2/4, 3/4 ,2/4	Blanche = Blanche Noires = 160
CODA	223-243	2+5+4+5+2+3	2/4, 6/4, 2/4, 4/4, 3/4	Noires = 160

Figure 11 : Tableau formel du *concerto pour violon* de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

Le tableau récapitulatif ci-dessous permet de comparer *Suite de Mallorca* (1924), *Caprice X* (1934) et le *Concerto pour violon* (1950-1951) selon différents paramètres comme la description du style, la métrique, le rythme, l'harmonie et les évolutions compositionnelles.

Œuvre	Style	Métrique	Rythme	Harmonie	Évolutions compositionnelles
Suite de Mallorca **(1924)**	Classique / Baroque Imitation de Jean-Sébastien Bach notamment la *Partita n° III*. Il s'agit plutôt d'une imitation stylistique.	Très régulière.	Très traditionnel (à travers l'imitation de style).	Résultant de l'imitation de style.	Stade de début de l'évolution compositionnelle ; beaucoup de similitudes avec l'œuvre de Bach.
Caprice X **(1934)**	Monodique, dans le style et la tradition d'Eugène Ysaÿe.	De nombreux changements métriques qui rendent l'œuvre intéressante sur le plan rythmique.	Mouvementé et fluide : triolets, quintolets et arpèges réguliers.	Œuvre monodique.	Ligne mélodique originale, monodique. Le modèle sont les œuvres virtuoses violonistiques du début du XX^{e} siècle.
Concerto pour violon **(1950/1951)**	Néoclassique	De nombreux changements métriques qui rendent l'œuvre mouvementée.	Plutôt régulier mais mouvementé grâce aux changements métriques.	Bitonale.	Œuvre virtuose avec un style s'inscrivant dans le néoclassicisme.

Figure 12 : Tableau comparatif de style des œuvres de Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

Conclusion

La comparaison de ces trois œuvres pour violon montre d'une manière synthétique une évolution d'un style imitatif des ères baroque et classique vers une stylistique plus autonome dans la *Caprice X pour violon seul* et atteint une stylistique néoclassique affirmée au sein du concerto pour violon.

Eckhardt-Gramatté est une compositrice issue d'un milieu multiculturel et polyglotte ayant profité de l'immersion au sein de différentes cultures musicales. Cette situation lui a permis de développer des facultés d'instrumentiste au violon et au piano, ainsi que des compétences compositionnelles aux influences esthétiques multiples. Ces compétences ainsi que son talent lui ont permis de développer une écriture avec une stylistique néoclassique remarquable. Il sera intéressant d'étudier dans des études postérieures les symphonies et concer-

tos pour instruments solistes et de découvrir si le choix de l'instrument, la stylistique et les techniques de jeux de l'instrumentiste ont eu un impact sur l'évolution stylistique des autres œuvres de la compositrice.

Abstract

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté: a career as a Franco-German and Canadian composer and violinist and her influence on the style of her works for violin

The oeuvre of Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté (1899-1974) underwent a strong stylistic evolution in line with her personal life and multiple moves from France (Paris) to Germany (Berlin), Austria (Vienna), until her immigration to Canada (Winnipeg). A comparison of three works for violin provides a synthetic overview of the evolution from an imitative style of the Baroque and Classical eras to a more autonomous style, and the transition to a neoclassical aesthetic.

Über neue Musik und *How do I compose?* – Zwei theoretische Texte über Musik von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

VIVIANE WASCHBÜSCH

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté (1899–1974)[1] hat über ihre Musik für einen Vortrag einen theoretischen Text mit dem Titel *Über neue Musik* verfasst. Dieser Text wird in der Eckhardt-Gramatté Foundation verwahrt und ist leider nicht datiert. Es ist aber davon auszugehen, dass er nach der Immigration des Ehepaars Eckhardt nach Winnipeg in Kanada nach 1952 entstanden ist. Das Dokument ist ein dreiseitiges Typoskript, das nicht zur Veröffentlichung bestimmt war, was sich aus den Anmerkungen und Korrekturen erkennen lässt. Zudem hat die Komponistin handschriftliche Anmerkungen auf der Rückseite des Typoskripts auf Englisch verfasst.[2] Diese handschriftlichen Anmerkungen beziehen sich auf ihr *Bläserquartett* von 1963. Die Bleistift-Anmerkungen können also nicht vor 1963 entstanden sein. Das Typoskript jedoch kann deutlich älter als die Anmerkungen sein. Allerdings kann man davon ausgehen, dass die Komponistin noch generell mit ihrem ursprünglichen Text zufrieden war, da sie verschiedene Stellen mit Bleistift verändert bzw. korrigiert hat. Der Text *Über neue Musik* stammt aus Eckhardt-Gramattés dritter und letzter kompositorischer Phase, die 1952 beginnt. Der zweite Text *How do I compose?*[3] ist auf Englisch und im letzten Abschnitt auf Französisch verfasst und stammt sicherlich aus der dritten Phase, da die Komponistin den Text vermut-

1 Zu Eckhardt-Gramattés Lebensweg und zu ihrer beruflichen Laufbahn siehe den voranstehenden Beitrag der Autorin.

2 Das Dokument besteht aus einem dreiseitigen Typoskript auf Deutsch und zwei Seiten mit handschriftlichen Anmerkungen auf Englisch.

3 Das Typoskript hat keinen Titel, seine Überschrift *How do I compose?* wurde dem ersten Satz des Textes entnommen. Am Ort eines Titels steht im Original nur S.C. Eckhardt-Gramatté.

lich für ein kanadisches Publikum geschrieben hat, das sowohl englisch- als auch französischsprachig ist. Leider kann man den Text nicht genauer datieren, da es keinerlei Anhaltspunkte durch zitierte Werke zur zeitlichen Bestimmung gibt und auch dieser Text nicht handschriftlich datiert wurde. Zum besseren Verständnis werden hier die drei kompositorischen Phasen von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté grafisch dargestellt:

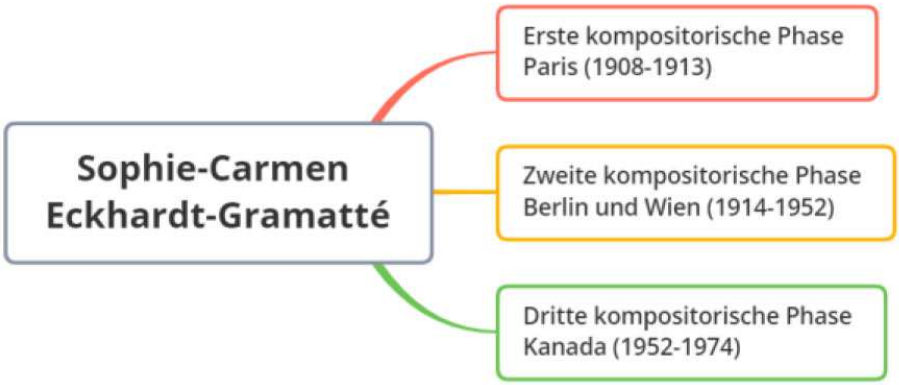


Abb. 1: Die drei kompositorischen Schaffensphasen von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté

I. *How do I compose?* – ein Text zur kompositorischen Selbstverortung

Der Text *How do I compose?* ist eine undatierte kompositorische Selbstverortung von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté, die man wegen der Zweisprachigkeit des Textes (Englisch und Französisch gemischt) der kanadischen Phase zuordnen kann. Es handelt sich um ein unvollendetes Typoskript, das wahrscheinlich eine Vorlage für einen mündlichen Vortrag war mir und freundlicherweise von der Eckhardt-Gramatté Foundation zur Verfügung gestellt wurde. Die Komponistin geht in ihrem Text auf die Frage ein, warum sie komponiert? Auf diese Frage antwortet sie einerseits an Laien und andererseits an ihre Kollegen gerichtet. Interessant ist, dass Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté das Komponieren mit der Schöpfung eines Lebewesens im Bauch, also der Mutterschaft vergleicht:

I am often asked by non-professional music lovers how do I compose? This is a dim question, *the growing of a work is*[4], as dark as the development of a creature in the belly of its mother-creator. Difficult to answer – to make it understandable.[5]

Einem Kollegen würde die Komponistin hingegen eine völlig andere Antwort auf die Frage nach dem „Warum komponieren?" anbieten. Sie selbst sieht sich als visuellen Typ, der alles, was er wahrnimmt, in etwas Visuelles in Form einer Partitur umsetzt. Hierfür nutzt sie einen Sinn, den sie als ihr „inneres Ohr beschreibt".[6] Die Komponistin unterscheidet zur Beschreibung ihrer Wahrnehmung des „inneren Ohres" zwei Arten des Hörens:

4 Der Einschub in kursiv wurde später mit Bleistift hinzugefügt.

5 Sophie-Carmen ECKHARDT-GRAMATTÉ, *How do I compose?,* Typoskript, S. 1: „Ich werde oft von nicht-professionellen Musikliebhabern gefragt, wie ich komponiere? Das ist eine düstere Frage, das Wachsen eines Werkes ist so dunkel wie die Entwicklung eines Lebewesens im Bauch seiner Schöpferin. Schwierig zu beantworten – um es verständlich zu machen." (Übersetzung Viviane Waschbüsch).

6 Ebd., S. 1: "To a collegue (sic), I could anser (sic) this way: The different dispositions of my intervals which I see, not only musically, but even lights in the streets at night, or birds sitting differently on telegraph wires, or else, architecture in beautiful buildings might inspire my imagination, so far that (all music) becomes visual to me, as music, whatever I see or hear. Then, if what I see or hear becomes visual (in music-notation) then I am to listen not with my ears, but with my inner ears – " (Original).

„Einem Kollegen könnte ich so antworten: Die verschiedenen Anordnungen meiner Intervalle, die ich sehe, nicht nur musikalisch, sondern auch Lichter in den nächtlichen Straßen oder Vögel, die unterschiedlich auf Telegrafendrähten sitzen, oder auch Architektur in schönen Gebäuden könnten meine Phantasie so weit anregen, dass mir (alle Musik) sichtbar wird – als Musik, was immer ich sehe oder höre. Wenn also das, was ich sehe oder höre, visuell wird (in der Musik-Notation), dann soll ich nicht mit meinen Ohren, sondern mit meinen inneren Ohren hören – " (Übersetzung Viviane Waschbüsch).

- Das „reale Hören“, bestehend aus allen Klängen, Musikinstrumenten und Geräuschen auf der Erde samt Maschinen und Explosionen.[7]
- Das „innere Hören“, das im Unterbewusstsein stattfindet und das während des Schlafes und in der Einsamkeit (im Sinne von Einkehr) aktiv ist.[8]

Die Komponistin bezeichnet sich als „farbenreiche Musikmalerin“ und erklärt das Komponieren zu einer Lebensaufgabe mit vielen Kämpfen.[9] Zudem spricht sie von der Notwendigkeit, beim Komponieren eine gute Balance zwischen Selbstkritik und Selbstvertrauen zu haben. Dennoch sagt sie ebenfalls, dass das von ihr beschriebene „innere Ohr“ immer bessere und schönere Klänge wahrnimmt als die, die wirklich zu Papier zu bringen sind.[10] Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté macht

7 Ebd.: “‘real hearing’: of noise and sounds produced on earth by music instruments, by nature, by machines or even explosions.” (Original).

„‚Echtes Hören‘: von Geräuschen und Klängen, die auf der Erde von Musikinstrumenten, der Natur, von Maschinen oder sogar von Explosionen erzeugt werden.“ (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

8 Ebd.: “‘inner hearing’: happens sub-consciously, mostly in my sleep or in a quit surrounding, also in solitude.” (Original)

„‚Inneres Hören‘: geschieht unbewusst, meist im Schlaf oder in ruhiger Umgebung, auch in der Einsamkeit.“ (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

9 Ebd.: “[…] If I am able to write clearly enough what I hear within me, then I can call myself (to be) a real colourful music-painter. – Altogether: it is a painful process almost a life work and needs dedication with lots of fights for each realization.” (Original)

„[…] Wenn ich in der Lage bin, klar genug zu schreiben, was ich in mir höre, dann kann ich mich als einen wahrhaftig farbenreichen Musikmaler bezeichnen. – Alles in allem: Es ist ein mühsamer Prozess, fast ein Lebenswerk, und es braucht Hingabe mit vielen Kämpfen für jede Umsetzung.“ (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

10 Ebd., S. 1–2: “To compose, you need fantasy, technical knowledge and skill, and quietness for the inner development and lots of patience to retouch what you hear over and over again, first with your ‘inner-ear’ (if ever you do) then to transfer it to ‘real-hearing’, which means: starting to write it

in ihrem Text zwei Vorgaben, die sie für das Komponieren als notwendig erachtete:

1. Komponieren muss mehr sei als nur ein Beruf.[11]
2. Man soll nur komponieren, wenn man völlig von der Idee hingerissen ist.[12]

down, to work and not spoiling it. This is a process that requires lots of self-criticism and confidence in yourself. What you hear with your 'inner-ears' is always more beautiful than what you finally catch in real notations." (Original)

„Um zu komponieren, braucht man Fantasie, technisches Wissen und Können, und Ruhe zur inneren Entfaltung und viel Geduld, um das Gehörte immer und immer wieder zu überarbeiten, zunächst mit dem ‚inneren Ohr' (wenn man das überhaupt tut), um es dann auf das ‚wirkliche Hören' zu übertragen, das heißt: es aufzuschreiben, zu auszuarbeiten und nicht zu verderben. Dies ist ein Prozess, der viel Selbstkritik und Vertrauen in sich selbst erfordert. Was man mit den ‚inneren Ohren' hört, ist immer schöner als das, was man am Ende in den Noten festhält." (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

11 Ebd., S. 2: "A) Do not compose as if kk (sic) would only be a job… because then you will be qualified as a kind of 'music-maker' which might be important for certain purposes but which is a different thing altogether." (Original)

„A) Komponieren Sie nicht, als wäre es nur eine Aufgabe… denn dann werden Sie als eine Art ‚Musikmacher' eingestuft, was für bestimmte Zwecke wichtig sein mag, aber eine ganz andere Sache ist." (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

12 Ebd.: "B) but compose only if you are entirely carried away! - - so much carried away that even the most important events in life like eating, sleeping, professional and social duties become secondary… so much, that most of those things vanish around you. Such real creating is art, communication with other recipients who feel the same thing, but are unable to express themselves." (Original)

„B) aber komponieren Sie nur, wenn Sie völlig hingerissen sind! - - So sehr, dass sogar die wichtigsten Ereignisse im Leben wie Essen, Schlafen, berufliche und soziale Pflichten zweitrangig werden… so sehr, dass die meisten dieser Dinge um dich herum verschwinden. Solch ein wirkliches Schaffen ist die Kunst, die Kommunikation mit anderen Empfängern, die das Gleiche fühlen, sich aber nicht ausdrücken können." (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

Die Komponistin unterstreicht die Aussage, dass sie um jeden musikalischen Gedanken und jede Idee, die sie beflügelt, kämpfen muss, um diese so gut wie möglich umzusetzen.[13] Ab diesem Abschnitt des Textes wechselt die Sprache mitten im Satz von Englisch nach Französisch – ganz so, als hätte die Komponistin ihre Ideen in assoziativer Manier spontan zu Papier gebracht (obwohl es sich um ein Typoskript handelt und man somit von einer Reinschrift hätte ausgehen können). Für die Spontaneität der Gedanken im Text sprechen die vielen Flüchtigkeitsfehler und orthographischen Ungenauigkeiten sowie die Korrekturen mit Bleistift und Füller, die anscheinend erst einige Zeit später eingefügt wurden. Der Text endet eindrücklich mit der Idee, dass das Komponieren fast einer Zwangsarbeit auf Lebenszeit entspricht, die die Komponistin aber dennoch nicht missen möchte.[14]

13 Ebd.: "And so, am I as a music creator what I am born to be, I have to fight for every musical idea which captivates me, that I can express it in an understandable musical language, to be able to communicate in sounds our feelings, gay, sad, desperate and full of hope that ends in resignation. We bent on our knees, we try to accept that we are nothing but a replacable (sic) figure for the next ones to come. The most beautiful rose, orchids, and violets are all of short beauty, soon looking tired and thrown away in the trash-garbage – so are we […]" (Original).

„Und so bin ich als Musikschaffende das, wozu ich geboren bin, ich muss für jede musikalische Idee, die mich fesselt, kämpfen, damit ich sie in einer verständlichen musikalischen Sprache ausdrücken kann, um in Klängen die Gefühle mitteilen zu können, die fröhlich, traurig, verzweifelt und voller Hoffnung sind, die in Resignation endet. Wir knien nieder und versuchen zu akzeptieren, dass wir nichts weiter sind als eine ersetzbare Gestalt für die Nächsten, die kommen werden. Die schönsten Rosen, Orchideen und Veilchen sind alle von kurzer Schönheit, bald sehen sie matt aus und werden in den Müll geworfen – so sind auch wir […]" (Übersetzung Viviane Waschbüsch).

14 Ebd., S. 2–3: « […] mais… quand même, et après tout, nous devons appartenir à un Dieu miraculeux, le Dieu de la perpetuité (sic) et de la fertilité, qui nous encense dans l'éternité inconnue. Le créateur sur terre, les génies intellectuels et ceux doués de s'exprimer clairement, doivent ellipser chacune de leurs pensées afin d'être aussi claire que possible, envers ceux qui les écoutent ou regardent, sans quoi : Pas de communication. Et cela vous prend tout votre être, votre existense (sic), c'est presque comme un travail

II. Der erste Abschnitt von *Über neue Musik*

Die Komponistin bezieht in ihrem Artikel Stellung zur Frage der Modernität von Musik. Sie schlägt vor, dass man das Wort „Modernität" durch den Begriff „gegenwärtige Sprache" ersetzt:

> Ich werde oft gefragt, was ich unter modern verstehe. Wenn man an diesem Wort haften will, so ist es, fast möchte ich sagen, nicht schmeichelhaft modern zu sein, da es (von Mode kommend) etwas von vorneherein als vergänglich abstempelt. Alles ist vergänglich, richtig, jedoch nicht schon morgen, oder es soll wenigstens nicht so sein. Das Wort müßte erst einmal durch „gegenwärtige Sprache" oder so etwas ersetzt werden und zwar in dem Sinne, daß die Minute, in der man das Werk erlebt hat, anhält, ein Leben lang, und außerdem soviel Substanz in sich trägt, daß dieses Erleben auch noch über den Tod hinaus ein Weilchen weiter vibriert.[15]

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté gibt zu bedenken, dass es eher um die Substanz des Werkes gehen muss, die Bestand haben sollte, als um eine Ausrichtung in Richtung „Modernität". Deshalb hat die Komponistin auch der Form in ihren Werken eine große Bedeutung beigemessen und sich an traditionellen Formen orientiert. Der Begriff „Modernität" wird von ihr mit „Atonalität" und Zwölftontechnik

forcé à perpétuité, qu'on aime à faire malgré tout, on ne sait quoi. » (Original)

„[…] aber… trotzdem und gerade deshalb müssen wir einem wundersamen Gott zugehörig sein, dem Gott der Ewigkeit und der Fruchtbarkeit, der uns in der ungewissen Ewigkeit feiert. Der Schöpfer auf Erden, die intellektuellen Genies und diejenigen, die sich klar ausdrücken können, müssen jeden ihrer Gedanken elliptisch formulieren, um so klar wie möglich zu sein, für diejenigen, die ihnen zuhören oder zuschauen, denn ansonsten ist keine Verständigung möglich. Und das kostet einen alles, das ganze Wesen, die ganze Existenz, es ist fast wie eine ewige Zwangsarbeit, die man trotz allem gerne macht, und man weiß nicht warum." (Übersetzung Viviane Waschbüsch).

15 Sophie-Carmen ECKHARDT-GRAMATTÉ, *Über neue Musik,* Typoskript, S. 1.

gleichgesetzt.[16] Auch gegen die Verwendung von Dissonanzen im nicht tonalen Kontext spricht sie sich aus. Dennoch wird deutlich, dass sich die Komponistin mit der Zwölftontechnik auseinandergesetzt und mit dieser Technik auch eigene kompositorische Erfahrungen gesammelt hat.[17] Zudem stellt sie klar, dass sie für ihre Kompositionen keine ausgeklügelten Kompositionskonzepte vorbereitet und die Zwölftontechnik für ein sinnentleertes theoretisches Konzept hält. Wenn man diese Aussage mit den Skizzen zu ihrem Violinkonzert vergleicht, kann man nicht bestätigen, dass die Komponistin keine Struktur oder Planung ihrer Werke hat. Dennoch hält sie Musik nicht für ein komplett darstellbares Phänomen:

> Für sie ist die Musik ein auf dem Papier ausgerechnetes Notenbild. Hat man ein solches Werk gehört, so geht man unbefriedigt und leer nach Haus; man fühlt sich höheren Sphären nicht um einen Grad nähergerückt.[18]

Im ersten Abschnitt des Textes erklärt die Komponistin, welcher Art von Musik sie sich nicht verbunden fühlt. Sie hält die Zwölftontechnik und den Serialismus generell für zu kopflastig und stellt die Melodik als wichtigstes kompositorisches Element in den Vordergrund. Hier bezieht Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté eine klare ästhetische Position zu Gunsten des Neoklassizismus.

16 Ebd.: „Die Dissonanzen dieser ‚Modernen' kommen aber meist nur aus einem auf dem Papier errechneten Notenbild, durch billiges Umkehren, Erweitern, essayartiges Fugatieren oder Krebsieren eines Themas."

17 Ebd.: „Gerade der Krebs, das von rückwärts gelesene Thema, ist aber oft mit Vorsicht zu verwenden. Denn der Krebs kann oft sehr witzig klingen, wenn er glückt, d.h., wenn sich das Thema dazu eignet. Krebs ist aber ansonsten eine Böse Krankheit, an der (im Gegensatz zum Leben) meist die jüngeren erkranken, indem sie, unbekümmert darum, ob es auch wirklich gut klingt, jedes Thema willkürlich vergewaltigen, mit unorganischen Dissonanzen und leer klingenden, falschen Noten."

18 Ebd.

III. Was ist das Wesentliche an Musik?

Im nächsten Abschnitt des Artikels beschreibt Sophie-Carmen Eckardt-Gramatté die für sie wesentlichen Elemente von Musik. Am wichtigsten erscheint ihr die melodische Linie, auf der aus ihrer Sicht das ganze Musikstück aufgebaut ist. Zudem muss die Melodie bis ins Detail ausgestaltet sein.[19] Das musikalische Thema sollte für die Komponistin die Ausdruckskraft der gesamten Komposition tragen:

> Die Voraussetzung zum Komponieren ist also, meines Erachtens, die Fähigkeit zur Aussage eines Themas. Hat man das nicht, dann ist es bestenfalls musikalischer Journalismus, Eintagsmusik, leeres Geschwätz, was heute sehr oft unter dem Deckmantel der „Musizierfreudigkeit" versteckt wird.[20]

Neben der Themenfindung und -gestaltung setzt sich die Komponistin auch mit den kompositorisch-handwerklichen Kompetenzen als stilbildendem Element der Komposition auseinander, denen sie einen weiteren Abschnitt widmet.

IV. Die Wichtigkeit des Handwerks

Ein Abschnitt des Texts ist dem Handwerk gewidmet, das Mittel zum Zweck, aber zugleich auch unabdingbar für das Gelingen des kompositorischen Ergebnisses ist. Für die Komponistin ist das Wichtigste am Handwerk die Befähigung zum Schaffen eines melodischen Entwurfs, der die Komposition strukturiert und gestaltet. Besonderen Wert legt Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté auf möglichst minimalistische

19 Ebd.: „Auf die Wahl des Themas kommt es, meiner Ansicht nach, in erster Linie an, denn darauf baut sich das ganze Musikstück auf. […] Ein wertvolles Thema zeigt sich in der Konstellation der Noten, in ihrem Aufeinanderfolgen und Nebeneinander, ob auch jedes Glied, (jeder Teil des Themas), die Fantasie erregen kann, kein Ton zuviel ist und auch keiner zu wenig gesagt ist."

20 Ebd., S. 2.

Mittel bei der Themenbildung.[21] Die Komponistin geht dezidiert auf die Kürze des Themas und die Begrenzung des Ton- und Notenvorrats ein, die sie für einen wesentlichen Teil der Komposition hält:

> Jedes Glied, jede Figurine, (Bruchstück eines Themas,) am besten nur mit 2, 3, 4 Noten, also kurz und prägnant, damit es haften bleibt und der Zuhörer im weiteren Verlauf des Musikstückes, bewußt oder unbewußt, geistig mitarbeitet.[22]

Ein weiteres Element des musikalischen Handwerks ist für die Komponistin die Gestaltung eines sinnvollen melodischen Spannungsbogens, der das Werk zusammenhält und formt.[23] Zudem skizziert Eckhardt-Gramatté ein Konzept der „vitalen musikalischen Sprache". Hierbei geht es ihr vor allem darum, sich von der Neoromantik abzugrenzen und zugleich ein eigenes Klangideal zu erläutern.

V. Die vitale musikalische Sprache

Die genaue Definition einer vitalen musikalischen Sprache gibt die Komponistin im nächsten Abschnitt. Auch hier wendet sie sich wieder gegen die Komposition am Reißbrett und warnt vor eingefahrenen musikalischen Schemata. Diese musikalischen Schemata sind nach

21 Ebd.: „Dann kommt als zweites das Handwerk, die Handhabung der musikalischen Aussage. Sie ist Mittel zum Zweck, darf also nicht in den Vordergrund gestellt werden, darf aber auch nicht fehlen. […] Also zuerst muß die Fähigkeit zu einer bedeutungsvollen Aussage, dem Thema vorhanden sein, dann die Kraft der Fantasie, um diese ein Musikstück lang durchzuhalten, durchzuarbeiten, möglichst mit den geringsten Mitteln."

22 Ebd.

23 Ebd., S. 2: „Im Ablauf der einzelnen Teile muß aber doch die Spannung aufrecht erhalten bleiben, wie in einem großen Bogen, der sich über einen Raum, hier also den Zeitraum des Musikstückes, wölbt. Dazu gehört viel Fantasie, um mit so einfachen Mitteln auch wirklich die Spannung zu halten."

ihrem Dafürhalten zu weit von der eigentlichen Musik entfernt und ähneln bestenfalls noch Elementen des Jazz.[24]

Dennoch ist die Komponistin keine Gegnerin des Jazz, vielmehr findet sie diesen Stil deutlich interessanter als Unterhaltungsmusik, die sie als „billig" bezeichnet. Allerdings hält sie die Rhythmen aus dem Jazz für Tanzrhythmen, die für ihre ernste Musik gänzlich ungeeignet sind und diese sogar beschädigen könnten:

> Ich habe nichts gegen den Jazz, ganz im Gegenteil, ich liebe ihn und er ist mir hundertmal lieber, als alle jene billige Unterhaltungsmusik, die heute das ganze gesellschaftliche Leben überschwemmt und mit ihrer giftigen Süße verseucht, aber man soll den Jazzrhythmus dort lassen, woher er kommt, beim Tanz, usw. Sobald er sich in die ernste Musik einmischt, wird diese leicht zur Unterhaltungsmusik. Der Musiker wird Feuilletonist und ist schon wieder von gestern.[25]

Vom wesentlichen Element und Aspekten der „vitalen Sprache" gelangt die Komponistin im letzten Abschnitt ihres Artikels zu einer Definition von Substanz in der Musik.

VI. Die Definition von Substanz in der Musik

Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté beschreibt die Substanz in der Musik als ein gleichbleibendes Element, das alle Werke gemeinsam haben, die die Zeit überdauert haben. Die Form erscheint ihr hier als wesentliche Eigenschaft, die die dauerhafte ästhetische Haltbarkeit eines Werks ausmacht.[26] Die Komponistin orientiert ihr ästhetisches

24 Ebd.: „Die Grundlage einer vitalen Sprache wird immer sein, daß sie von Herzen kommt. Damit soll nicht dem großen und zumeist faschen und verlogenen Gefühlsüberschwang, dem Pathos, das Wort geredet sein, aber ich glaube nicht an die kühlen, ausrechnenden Notenkonstrukteure, die alles nach einem Schema verfertigen, die nichts ursprüngliches mehr in ihrer Musik haben, als bestenfalls etwas Rhythmus, der dann vom Jazz kommt."

25 Ebd., S. 2–3.

26 Ebd., S. 3: „[…] worauf es ankommt: Substanz zu haben, wie alle großen Musikvorfahren, die daher auch die Zeit bis heute überbrückt haben. […]

Ideal an den großen (männlichen) Beispielen der Musikgeschichte. Im Typoskript sind die Namen der Komponisten, die als Vorbilder dienen, vermerkt – wurden dann aber von der Komponistin herausgestrichen. Es handelt sich laut Eckhardt-Gramatté um folgende Komponisten: Bach, Mozart, Beethoven, Tschaikowsky, Debussy, Strawinsky, Reger und Franz Schmidt.[27] Zudem erklärt sie auch, warum eine härtere, abruptere und direktere Tonsprache prägend für das 20. Jahrhundert ist.[28] Trotzdem verwahrt sie sich gegen die Idee, dass Dissonanzen alleine Bedingung für die neue und moderne Musiksprache sein könnten. Denn für die Komponistin ist die Tonsprache nur das Gewand und nicht der musikalische Inhalt:

> Damit soll aber nicht gesagt sein, wenn einer mit Dissonanzen spricht, daß er dadurch auch schon modern wäre, denn diese sind schließlich nur das Gewand. Und bekanntlich kommt es nicht auf das Gewand an, sondern auf den Kerl, der dahintersteckt.[29]

Eckhardt-Gramatté sieht es als problematisch an, sich zeitgemäß zu verhalten. Sich nur an einer „Modernität" zu orientieren führt ihrer Meinung nach zu einer Musik und Ästhetik, die nicht die Zeit überdauern und somit nicht in die Musikgeschichte eingehen kann.[30]

Diese Substanz aber in einer Zeit oder noch besser für ihre Person charakteristischen Form auszusagen, das scheint mir das wesentliche zu sein."

27 Ebd.

28 Ebd.: „Daß wir uns dabei heute nicht mehr der Redewendungen und Floskeln eines Rokoko bedienen, daß wir uns von den ewigen und unser Ohr ermüdenden und erschlaffenden Dreiklängen und sich auflösenden Dominanten abgewendet haben, liegt im Zuge unserer Zeit, die eine härtere und abruptere ist, gegensatzreicher, aber dafür auch bunter und phantasievoller als in früheren Jahrhunderten."

29 Ebd.

30 Ebd.: „Nicht ‚zeitgemäß' werden wollen, wie man eine Zeit lang in vollkommener Verkennung der Tatsachen und (welche Ironie!) mit einer typischen ‚modernen' Wortkonstruktion zu sagen beliebte, sondern zeitlos und – echt. Das müßte das Streben jedes Komponisten sein."

Der Text der Komponistin wurde in einem zweiten Durchgang handschriftlich überarbeitet. Bei diesen Anmerkungen handelt es sich um etliche Jahre später geschriebene Hinzufügungen.

VII. Handschriftliche Anmerkungen und Ergänzungen

Die handschriftlichen Anmerkungen und Ergänzungen beziehen sich auf ihr Bläserquintett und wurden auf Englisch hinzugefügt. Es ist ihr wichtig, die Musiker direkt mit ihrer Musik zu erreichen. Deshalb gilt ihr besonderes Interesse der Phrasierung und der Umsetzung der melodischen Linien in der musikalischen Interpretation. Auch geht es darum, durch die Phrasierung ihrer Musik einen tieferen Sinn zu verleihen:

> Since my woodwind quartet I found to compose on the principle of the interpretation of a page of music, which reaches the musician how to read its out-line:
> not only on the themes that the work is written on but: to care how the notes belong together, in – one – two or three intervals, up to harmony and to bring SENS into phrasing. I call this: to read the odd beats.[31]

Das Thema Phrasierung hatte bis dahin noch keine Rolle für Eckhardt-Gramatté gespielt, jetzt wurde es zu einer wichtigen Ergänzung der Themenbildung. Ohne die Phrasierung könnte das Thema an Gewicht und Kraft verlieren:

31 Ebd., S. 4: „Seit meinem Holzbläserquartett bin ich dazu übergegangen, nach dem Prinzip der Interpretation eines Notenblattes zu komponieren, das den Musiker dazu bringt, seine Konturen zu lesen: nicht nur die Themen, über die das Werk geschrieben ist, sondern: darauf zu achten, wie die Noten zusammengehören, in – einem – zwei oder drei Intervallen, bis hin zur Harmonie und SINN in die Phrasierung zu bringen. Ich nenne das: die ungeraden Takte lesen." (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

Right Phrasing constitutes not only in bringing the themes out and to watch the dynamic suggest on those pages, but also to consider all "patterns" (intervals) of notes to better guess (or better know) where they belong to.[32]

Der Text *Über neue Musik* ist ein wichtiges Dokument für die kompositorische Selbstverortung der Komponistin. Sie bespricht hier unterschiedliche Facetten ihrer Anschauungen:

1. Welche Elemente sie wesentlich an Musik fand.
2. Warum das kompositorische Handwerk ihr so wichtig erschien.
3. Warum dieses Element ein wesentliches Fundament ihrer Sprache war.

Zudem führt sie den Begriff der „vitalen musikalischen Sprache" für ihre Musik ein und schreibt über ihr Verständnis von „Substanz in der Musik". Durch die handschriftlichen Anmerkungen kann man ihre Haltung während ihrer dritten Schaffensphase (der kanadischen Phase) mit der Haltung während der zweiten kompositorischen Phase abgleichen (siehe dazu die nebenstehende Tabelle).

32 Ebd., S. 5: „Richtiges Phrasieren besteht nicht nur darin, die Themen herauszuarbeiten und die Dynamik auf diesen Seiten zu beobachten, sondern auch alle ‚Formeln' (Intervalle) der Noten zu berücksichtigen, um besser zu erraten (oder besser zu wissen), wo sie hingehören." (Übersetzung Viviane Waschbüsch)

Begriffe und Themen	**Anmerkungen im Text *Über neue Musik* von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté**	***Zweite kompositorische Phase* Berlin und Wien (1914–1952)**	***Dritte kompositorische Phase* Kanada (1952–1974)**
Modernität und „Gegenwärtige Sprache“	- Modern darf für die Komponistin nicht von „Mode“ kommen. - Vorschlag das Wort Modernität durch „gegenwärtige Sprache“ zu ersetzen. - Modernität ist nicht gleichbedeutend mit „Atonalität“.	- Monodische Werke für Soloinstrumente	- Häufig bitonale Werke
Themenbildung	- Jedes melodische Fragment soll aus 2, 3, 4 Noten bestehen und kurz und prägnant sein.	- Originelle, monodische Melodielinien.	- Melodielinien, die auf der Harmonik basieren
„Vitale Sprache“	- Kein übermäßiges Pathos in der Musik - Reine „Konstruktion“ reicht für die „vitale Sprache“ nicht aus. - Jazzrhythmen können für die Komponistin keine „vitale Sprache“ ersetzen.	- Rhythmus: bewegt und fließend - Metrum: rhythmische Vielfalt (metrische Veränderungen)	- Harmonie: häufig bitonal - Rhythmus: bewegt und fließend - Metrum: rhythmische Vielfalt (metrische Veränderungen)
Vorbilder	Bach, Mozart, Beethoven, Tschaikowsky, Debussy, Strawinsky, Reger, Franz Schmidt	Vorbild sind die virtuosen Violinwerke des frühen 20. Jahrhunderts und Bach.	Entwicklung eines Personalstils
Zeitlos statt „Zeitgemäß“ - ***Entwicklung zum Neoklassizismus***	Zeitlose statt „Zeitgemäße“ Musik Phrasierung ist sehr wichtig und ist ein Hauptbestandteil, um alle „patterns“ zu verbinden Musikalischer Sinn entsteht durch die Mischung von Themenbildung und Phrasierung (Verbindung aller „patterns“ und Intervalle).	Stil auf dem Weg zum Neoklassizismus	Stil, der dem Neoklassizismus zuzuordnen ist.

Abb. 2: Anmerkungen im Text *Über neue Musik*
und Entwicklungen in der zweiten und dritten kompositorischen Phase

Conclusio

Beide Typoskripte geben einen Einblick in die kompositorische Selbstverortung von Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté. Zudem wird ihre Positionierung in Bezug auf den Serialismus deutlich. Sie definiert Modernität als „gegenwärtige Sprache“ im Kontext ihres Komponierens und grenzt es in dieser Hinsicht von ästhetischen Modeerscheinungen ab. Es ist spannend zu beobachten, auf welche Weise der Begriff der „gegenwärtigen Sprache“ in Resonanz mit der Ästhetik der Komponistin steht. Sie formuliert auch mit ihrer Ablehnung des Serialismus deutlich ihre Selbstzuschreibung zum Neoklassizismus, vor allem durch die kompositorischen Ideale und die Referenzkomponisten Bach, Mozart, Beethoven, Tschaikowsky, Debussy und Strawinsky. Natürlich bezeichnet Eckhardt-Gramatté ihre Ästhetik selbst als „gegenwärtige Sprache“. Die Werke ihrer dritten kompositorischen Phase kann man ganz klar dem Neoklassizismus zuordnen. Zudem bestätigt der Text *Über neue Musik* musiktheoretisch, was man in den Partituren der dritten kompositorischen Phase sofort erkennt. Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté hat sich ab der Mitte der 1950er Jahre zu einer Komponistin des Neoklassizismus entwickelt.

Abstract

Über neue Musik and _How do I compose?_ Two theoretical texts on Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté's music

Both typoscripts provide an insight into Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté's self-positioning as a composer. She defines modernity as a "contemporary language" in the context of her composing and in this respect differentiates it from aesthetic fashions. Gramatté's concept of "contemporary language" also resonates with her aesthetic. With her rejection of serialism, she clearly describes her self-attribution to neoclassicism, above all through her compositional ideals and the reference composers Bach, Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Debussy, and Stravinsky.

Zum Verhältnis von Satzlehre und Volksliedkomposition in den 1950er und 1970er Jahren in der DDR am Beispiel der Musiktheoretikerin Elisabeth von der Osten und der Musikpädagogin Magdalene Kemlein

ARNE LÜTHKE

Mit diesem Beitrag wird der Versuch unternommen, einige satztechnische Prinzipien von Elisabeth von der Osten und Magdalene Kemlein miteinander in Beziehung zu setzen, und zwar anhand ihrer im Druck erschienenen Liedbearbeitungen und kleineren Kompositionen. Elisabeth von der Osten (1903–1976) unterrichtete an der Weimarer Musikhochschule Musiktheorie (vorrangig Schulmusiker); Magdalene Kemlein[1], geboren 1930, studierte ab 1949 an selbiger Hochschule Schulmusik und besuchte den Unterricht im Nebenfach Musiktheorie bei von der Osten. Mit einem Abstand von rund 70 Jahren kann sich Kemlein an „gute Stunden" bei von der Osten erinnern: „Uns wurde alles tüchtig beigebracht."[2] In der von Edda Hübenthal erstellten Weimarer Hochschulchronik liest man, dass Studierende der fünfziger Jahre sagten: „Sie war eine Institution".[3] Weiterhin wird sie in einer fachlichen Beurteilung innerhalb der Personalakte (Jahr unbekannt) als „eine der besten Pädagoginnen für die musiktheoreti-

1 Weitere biographische Daten, siehe: <https://www.edition-chorismundi.de/frauenchor/komponisten/kemlein-magdalene-deutschland/?language=de> (Abruf am 12. September 2020); siehe auch: Magdalene Kemlein, *Die musikalische Improvisation in ihren gegenwärtigen Erscheinungsformen und als Mittel der Schulmusikerziehung*, unveröffentlichte Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 1956, S. V–VI.

2 Die Information erhielt der Verfasser des Beitrags persönlich von Frau Kemlein während zweier freundlicher Telefongespräche am 17. und 20. Oktober 2018.

3 Edda Hübenthal, *Die Hochschule für Musik „Franz Liszt" Weimar. Eine Chronik*, unveröffentlichtes Manuskript, S. 41.

schen [sic] Fächer“ bezeichnet. Sie sei eine „sehr gute ausübende Künstlerin, vor allem auf dem Cembalo“, die „gute Erfolge bei ihren Studierenden“ erziele.[4] Von der Osten publizierte ein umfangreiches Lehrwerk für das Nebenfachstudium in Musiktheorie (*Der musikalische Satz. Harmonie und Melodielehre*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1955) und einen dazugehörigen Beispielband (*Singende Völker. Volkslieder aus Vergangenheit und Gegenwart*, Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1957). Magdalene Kemlein schrieb eine Vielzahl an Volksliedsätzen, u. a. abgedruckt in: *Deutsche Volkslieder für Singstimme und Klavier*, hrsg. von Bernd Pachnicke, Leipzig: VEB Edition Peters 1976.[5] Untenstehend kommen satztechnische Spezialitäten der beiden (gewisse klangliche Grenzgänge, unerwartet kühne Harmonien etc.) zur Diskussion – Harmonisierungen, die über eine, für die jeweilige Melodievorlage naheliegende, schlichte Aussetzung hinausgehen.

Biographie Elisabeth von der Ostens

Da von der Osten heutzutage in Vergessenheit geraten ist und biographische Informationen bisher nicht publiziert wurden (auch nicht im Internet), bietet sich die Auflistung grundlegender biographischer Daten zu ihr an:[6] Die Vielzahl der Familiennamen, die sie in ihrem Leben trug – insgesamt vier –, führte zu einigen Falschangaben in verschiedenen Dokumenten (u. a. der Personalakte und im Melde-

4 Hochschularchiv / Thüringisches Landesmusikarchiv, Personalakte PA-715.

5 Kemlein promovierte 1956 an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Fritz Reuter (*Die musikalische Improvisation in ihren gegenwärtigen Erscheinungsformen und als Mittel der Schulmusikerziehung*). In der vorrangig in den östlichen Bundesländern weit verbreiteten, sogenannten „Holzweißig-Klavierschule“ (Erika und Christa Holzweißig, *Klavierunterricht für den Elementarunterricht; mit Beiheft: Kleiner Lehrgang für Liedspiel und Improvisation*, Leipzig: VEB Edition Peters 1977 und später) sind einige Klavierstückchen von Kemlein abgedruckt.

6 Handschriftlicher Lebenslauf im Anhang (Hochschularchiv, PA-715.)

register der Stadt Rosenheim).[7] Zur Klärung sei der Biographie eine diesbezügliche Auflistung vorangestellt.

1. Name: Elisabeth Francisca Neswadba durch Geburt am 15.6.1903[8]
2. Name: Elisabeth Müller durch Adoption[9]
3. Name: Elisabeth Hänsgen durch 1. Heirat mit Karl Hänsgen am 11.7.1927
4. Name: Elisabeth von der Osten (gelegentlich *von der Osten-Hänsgen*) durch 2. Heirat mit Gerd Dietrich Ernst von der Osten am 15.6.1946

Nach der Geburt am 15. Juni 1903 in Wien wurde sie von der Familie des Direktors der Berliner Omnibusgesellschaft Friedrich Müller und dessen Frau Gertrud adoptiert (genauer Zeitpunkt unbekannt). Als Elisabeth Müller wuchs sie fortan in Berlin auf. 1909 erfolgte die Einschulung in das Lyzeum *Dr. Lorenz* in Berlin-Friedenau; später der Umzug mit ihrer Adoptivmutter – der Vater verstarb 1912 – nach Blankenhain bei Weimar. Nach zweijährigem Schulbesuch und anschließendem Privatunterricht ging sie ab 1917 auf das Oberlyzeum *Frl. Dr. Willichmann* in Berlin. „Aus wirtschaftlichen Gründen" verlor sie ihren Schulplatz und kehrte zurück nach Blankenhain.[10] Informationen über einen Schulabschluss sind nicht überliefert. Im Jahr 1919 begann sie mit dem Studium an der Musikschule Weimar (ab 1930 Staatliche Hochschule für Musik Weimar) in den Fächern Klavier und Theorie bei Karl Hänsgen, ihrem späteren Ehemann, sowie Kontrapunkt bei Richard Wetz. 1924 legte sie das Staatsexamen für Musik ab. 1925 wurde sie Klavierschülerin bei Bruno Hinze-Reinhold (Enkel-

7 Der auf Internetseiten zur Ahnenforschung aufgestellte Stammbaum des Adelsgeschlechts von der Osten ist diesbezüglich ebenso fehlerhaft.

8 Hochschularchiv, PA-715

9 Ebd.

10 Ein Dokument der Personalakte zwecks „Charakteristik" und „Beurteilung" weist bezüglich der Schulbildung andere Daten auf. Dort werden der Schulanfang auf 1906 (zu diesem Zeitpunkt war sie drei) und der Eintritt in das Lyzeum auf 1918 datiert (Hochschularchiv, PA-715).

schüler von Franz Liszt und Direktor der Hochschule von 1916 bis 1933)[11], ab 1930 Schülerin bei Werner Danckert (Cembalo)[12], ab 1933 bei Alfred Höhn (Klavier)[13], ab 1934 bei Felix Overborbeck (Generalbass).[14] 1934 folgte das zweite Staatsexamen, diesmal für Cembalo und Theorie. Ab 1939 arbeitete sie (höchstwahrscheinlich) als nebenamtliche Lehrkraft zunächst für Handharmonika.[15] Nach eigenen Angaben übernahm sie nach dem Tod ihres Mannes Karl Hänsgen 1940 dessen Theorie-Schüler sowie nach dem Tod der Cembalistin Erika von Binzer deren Cembalostunden. 1946 wurde sie hauptamtliche Lehrkraft für Theorie und Cembalo. Ein Briefwechsel zwischen von der Osten und der Direktion der Hochschule vom 8. Oktober 1950 bezeugt, dass sie ab 1945 sämtliche Schulmusiker*innen vom ersten bis zum achten Semester in Musiktheorie unterrichtete, ab 1950 weiterhin die Schulmusiker*innen in Musiktheorie und Gehörbildung sowie spätestens ab 1950 auch Musikwissenschaftler*innen in Musiktheorie.[16] Im Alter von 60 Jahren endete ihre hauptamtliche Tätigkeit,

11 Laut von der Osten erhielt sie auch bei dessen Frau Anna Hinze-Reinhold Unterricht; vermutlich privat (vgl. Elisabeth von der Osten-Hänsgen, „Bruno Hinze-Reinhold, der Pädagoge, der Künstler, der Mensch“, in: *75 Jahre Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar*, Weimar: Thüringer Verlagsanstalt 1948, S. 31–43, hier S. 32).

12 Hochschularchiv, StA-AR538.

13 Ebd. Möglicherweise nahm von der Osten bei Höhn nur gelegentlich Unterricht. Hinze-Reinhold schreibt über ihn: „Er wohnte nicht in Weimar, sondern kam alle paar Wochen angereist. Das erhöhte noch etwas den Nimbus seiner Künstlerschaft […].“ (Bruno Hinze-Reinhold, *Lebenserinnerungen*, ausgewählt und hrsg. von Michael Berg, Weimar: Universitätsverlag 1997, S. 92.)

14 Hochschularchiv, StA-AR538.

15 Hochschularchiv, PA-715. Laut Wolfram Huschke unterrichtete sie ab September 1939 Musiktheorie. Ihr Deputat umfasste 1944 35 Wochenstunden (vgl. Wolfram Huschke, *Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar*, Köln u. a.: Böhlau 2006, S. 308).

16 Hochschularchiv, Personalakte PA-715.

der Aufhebungsvertrag vom 31. August 1963 liegt vor.[17] Anschließend unterrichtete sie noch bis 1967 im Lehrauftrag Theorie und Cembalo.[18] 1971 verließ sie vermutlich zeitgleich mit ihrem Ehemann Weimar und ließ sich in Oberaudorf im Kreis Rosenheim / BRD nieder.[19] 1976 verstarb sie an den Folgen einer Operation im Krankenhaus Rosenheim.[20] Ihr Mann lebte zuletzt (nicht gesichert) im Altersheim in Neustadt an der Weinstraße.[21]

Zur Satztechnik bei Elisabeth von der Osten

Zunächst werden die beiden Lehrwerke von der Ostens kurz vorgestellt. Ihre Satzlehre beinhaltet reine Tonsatzaufgaben anhand von gegebenen Bässen und Volksliedmelodien, harmonische Analysen und Textvorlagen als Anregung zum Komponieren. Die zahlreichen, auch internationalen Volkslieder im Beispielband sind nach satztechnischen Gesichtspunkten sortiert. Die Kapitel des Hauptbandes werden stets durch musikwissenschaftliche Einführungen, häufig mit Bezügen zur Musik des Mittelalters und der Renaissance, begleitet; ein umfangreiches Kapitel zur Akustik ist vorangestellt. Die Publikationen fügen sich in zweierlei Hinsicht in die Zeit ein. Zum einen ist eine systematische Anordnung der zu erlernenden Satztechnik, welche dann auf gegebene Melodien angewendet wird, als Normalfall der Zeit anzusehen – Satzlehren, die sich an historischen Stilen orientieren, gehören späteren Generationen an. Zum anderen passt die Orientierung am Volkslied zum propagierten Schaffen für das Volk

17 Ebd.

18 Ebd.

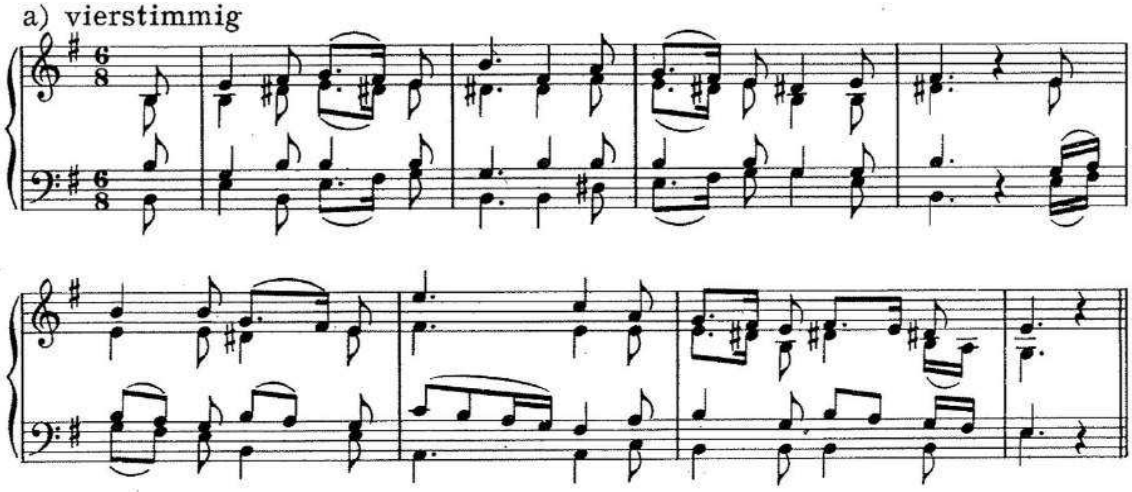
19 Information laut übereinstimmenden Melderegisterauskünften der Stadt- bzw. Gemeindearchive Weimar und Oberaudorf.

20 Information laut Melderegisterauskunft der Stadt Rosenheim.

21 Private Information, übermittelt durch Mia von der Osten (Berlin) laut Stammbucheintrag der Familie von der Osten.

im Zuge des staatlich gewollten sozialistischen Realismus in der Musik. Von der Ostens Bände heben sich bezüglich des letzten Punktes gelegentlich wohltuend von zeitgleichen Publikationen aus der DDR ab. Mehrere Zwecke schreibt von der Osten ihren Bänden zu. So sollen Studierende „neben der schriftlichen Satztechnik auch die Technik des Generalbaßspiels und der Improvisation“[22] erlernen. Der Laie möge es indes als Liederbuch benutzen, die Ziffern und Erklärungen ignorieren und sich ausschließlich daran „erfreuen“.[23] Nachstehende Beispiele zeigen Sätze, die über eine gediegene Aussetzung hinausgehen.

Der von der III. Stufe im harmonischen Moll abgeleitete übermäßige Dreiklang findet im achttaktigen Satz zu *Ich hab die Nacht geträumet*[24] (Notenbeispiel 1) gleich vier Mal Verwendung, sowohl über *h* als auch über *g* (Takte 2, 3, 5 und 7).

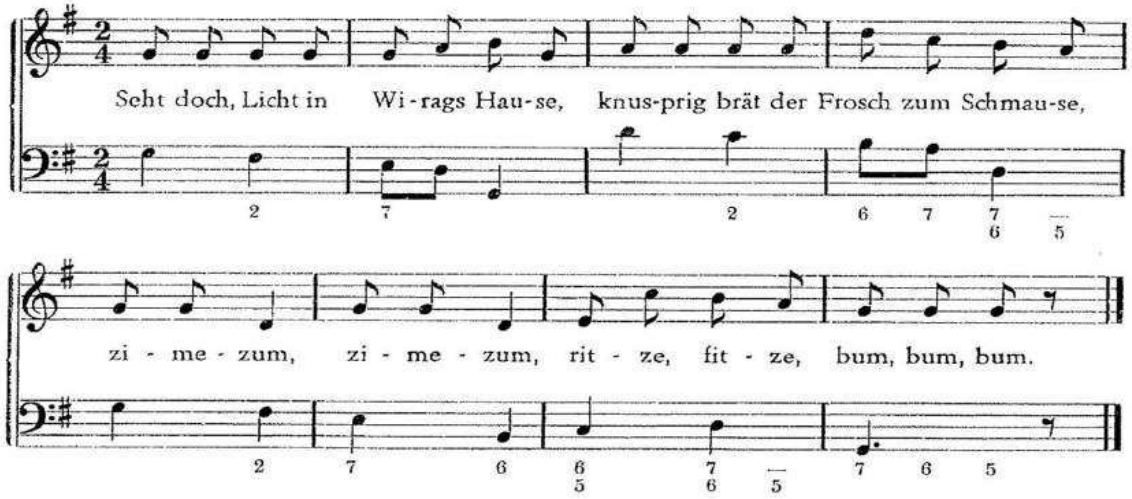


Notenbeispiel 1: Elisabeth von der Osten, Satz zu *Ich hab die Nacht geträumet*, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von © Breitkopf & Härtel

22 Von der Osten, *Singende Völker*, S. 5.

23 Ebd., S. 6.

24 Von der Osten, *Der musikalische Satz*, S. 146.

Der reichliche Gebrauch von Septakkorden, einschließlich ihrer Umkehrungen, zeigt sich u. a. in *Seht doch, Licht in Wirags Hause* (Notenbeispiel 2).[25] Aufgrund des Terzzuges im Bass bei gleichzeitig liegenden Oberstimmen entstehen hier ein Sekundakkord (beziehungsweise Septdurchgang im Bass) auf schwerer Zählzeit und der Septakkord der VI. Stufe. Im Schlusstakt wird das simple „bum, bum, bum" mit einer aus dem großen Dur-Septakkord hervorgehenden 7-6-5-Konsekutive gestaltet.

Notenbeispiel 2: Elisabeth von der Osten, Satz zu *Seht doch, Licht in Wirags Hause*, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von © Breitkopf & Härtel

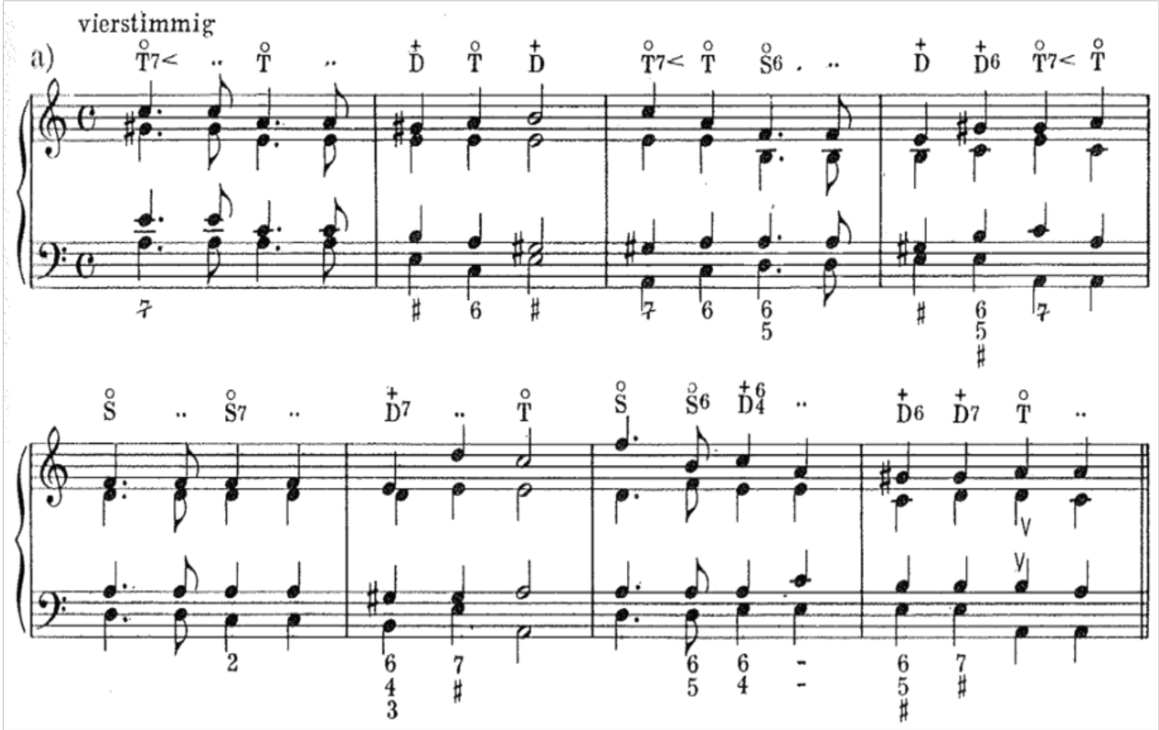
Um ambitioniertere Harmonien in ihre Satzlehre zu integrieren, verwendet von der Osten keine Volksliedmelodien, sondern erfindet die Melodien selbst. In diesen Fällen stellen die Sätze kleine Kompositionen von ihr dar. Von der Osten führt folgende Funktionen in Dur und Moll ein: T^6, T^7, S^7, D^6. Sie empfiehlt „bei der Harmonisierung deutscher Volkslieder […] mit den […] besprochenen Vierklängen sehr sparsam umzugehen".[26] „Bei den später auszuarbeitenden ausländischen Volksliedern [werde man] ihnen öfter begegnen."[27] Im Satz zu einem Gedicht von Eduard Mörike (Notenbeispiel 3)[28] verwendet sie

25 Von der Osten, *Singende Völker*, S. 62.

26 Von der Osten, *Der musikalische Satz*, S. 140.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 141.

den Moll-Septakkord mit großer Septime zu Beginn tonikal; die große Septime ist auch hier anscheinend nicht als Dissonanz, sondern als leitereigene Farbe aufzufassen.

Notenbeispiel 3: Elisabeth von der Osten, Satz zu einem Gedicht von Mörike, Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von © Breitkopf & Härtel

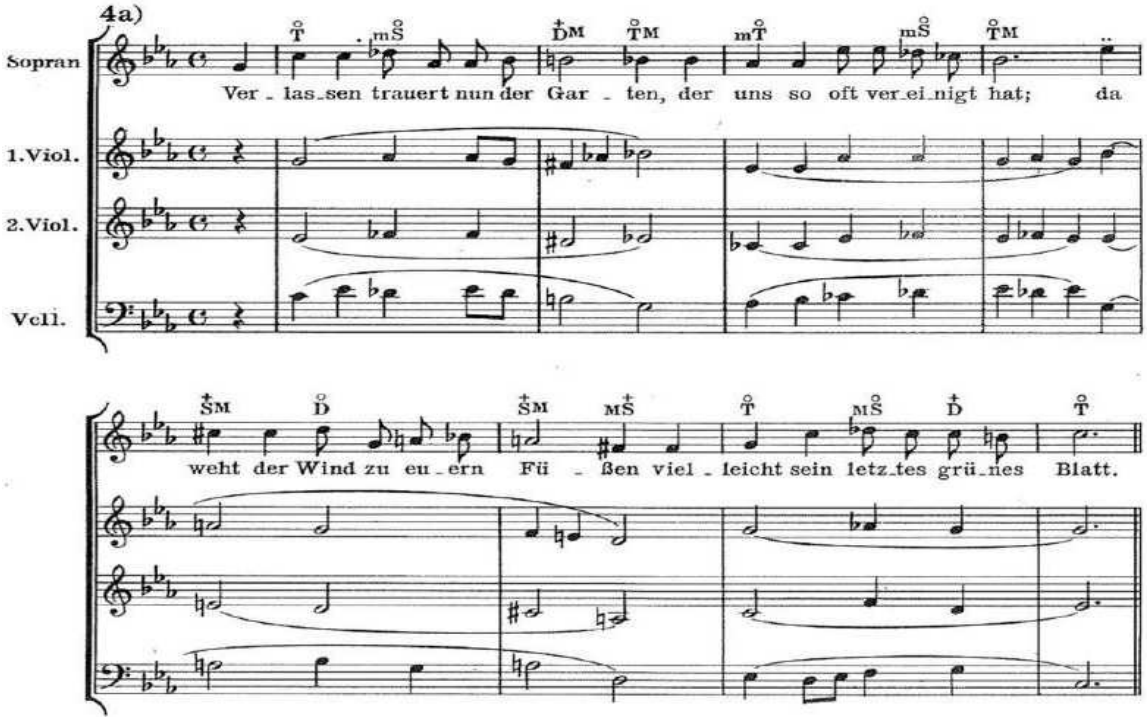
Interessanterweise stellt für von der Osten die Verwendung von atonalen Medianten[29] eine Grenze dar, die bei Volksliedvertonungen wiederum sehr sparsam betreten werden sollte.[30] Als Beispiel führt sie die nachstehende Komposition über einen Text von Theodor Storm für Singstimme und Streichtrio[31] an (Notenbeispiel 4). Die Abfolge der Harmonien überrascht: c-Moll, des-Moll, H-Dur, Es-Dur (Terzbass), as-Moll, des-Moll, Es-Dur, A-Dur, g-Moll (Terzbass), A-Dur, D-Dur, c-Moll (Terzbass), Des-Dur (Terzbass), G-Dur, c-Moll. Sie eröffnet und schließt den Ausschnitt mit jeweils vier Harmonien, die – wie

29 Laut von der Osten terzentfernte Dreiklänge, die mit dem Ableitungsklang ausschließlich dessen Terz gemeinsam haben.

30 Ebd., S. 222.

31 Ebd., S. 223.

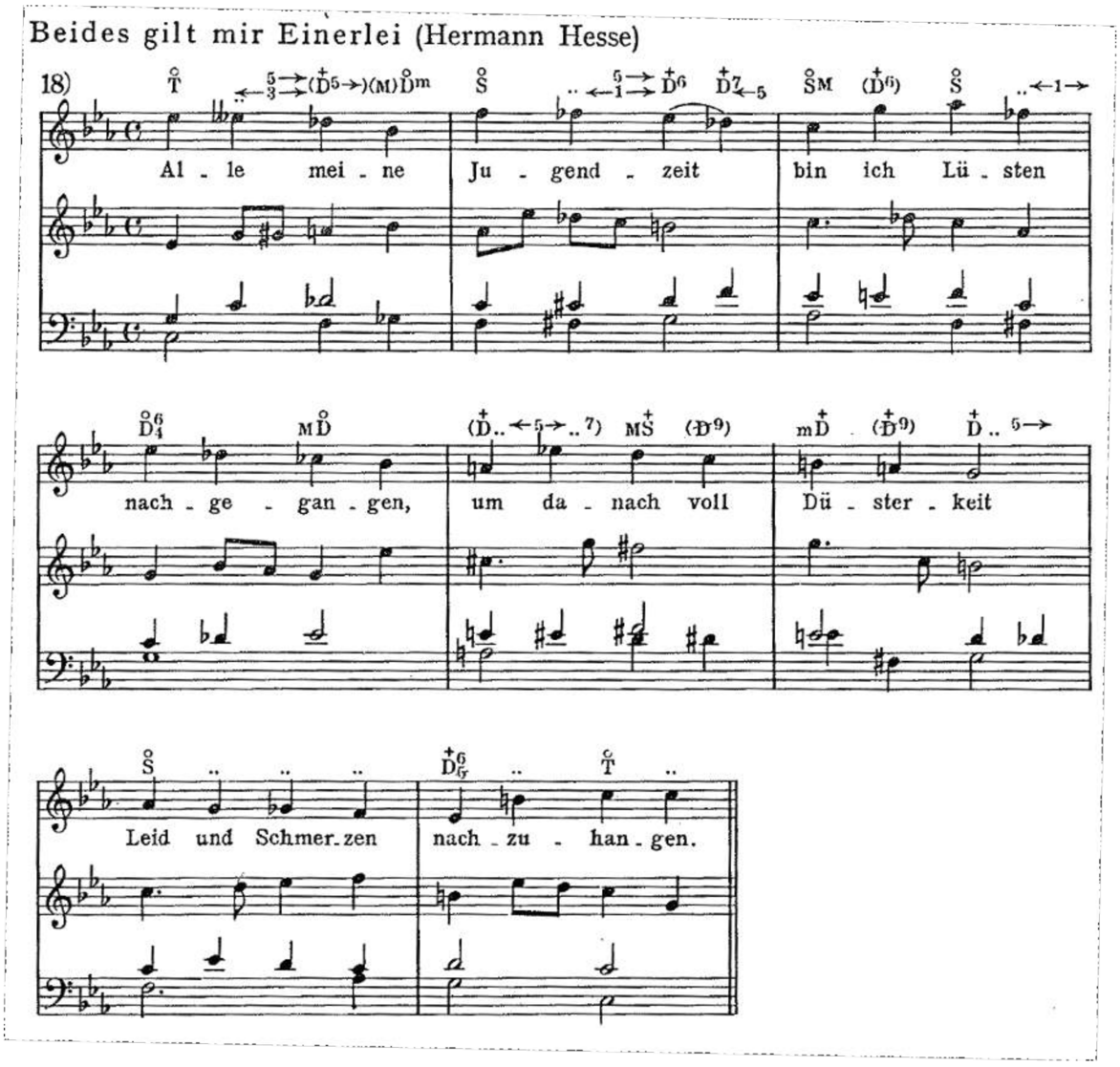
die funktionelle Chiffrierung zeigt – auf die Grundkadenz T, S, D, T verweisen.

Um die mediantischen Verhältnisse zu verdeutlichen, bezieht sich von der Osten in diesem Beispiel grundsätzlich auf die Tonika und vermeidet bei der Chiffrierung Zwischendominanten, die Quintfälle aufzeigen würden. In Folge erscheinen quintentfernte Dreiklänge als funktionsgleich (wie Es-Dur und as-Moll beim Übergang von erster zu zweiter sowie A-Dur und D-Dur in der dritten Liedphrase).

Notenbeispiel 4: Elisabeth von der Osten, *Ein grünes Blatt*,
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von © Breitkopf & Härtel

Am Schluss des Kapitels zum chromatischen Schritt, welchen sie durch Pfeile am Funktionssymbol chiffriert, stellt von der Osten eine Komposition (*Beides gilt mir einerlei*)[32] über einen Text von Hermann Hesse vor (Notenbeispiel 5), die sie selbst als chromatisch „überladen“[33] bezeichnet. Die halbtönig verschobenen Parallelen reiner

32 Ebd., S. 274.

33 Ebd.

Quinten sind als Klangverstärkung und sicher nicht als Versehen aufzufassen.

Notenbeispiel 5: Elisabeth von der Osten, *Beides gilt mir einerlei*,
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung von © Breitkopf & Härtel

Dem Orgelpunkt widmet von der Osten im Beispielband ein eigenes Unterkapitel mit sieben Liedern einschließlich Harmonisierungsvorgaben. Er galt wohl als eine wesentliche, am Volkslied zu erprobende Technik. Die Kombination aus Orgelpunkt – häufig eine Bordunquinte – und den zu verwendenden Harmonien ergibt komplizierte, für spontanes Spiel ungeeignete Generalbassbezifferungen.

Zur Satztechnik bei Magdalene Kemlein

In einem in der DDR weit verbreiteten Volksliederbuch für Singstimme und Klavier[34] ist eine Vielzahl von Klaviersätzen Kemleins abgedruckt (insgesamt 49). Die anderen Sätze schrieben Komponisten wie Wilhelm Weismann, Fred Lohse und Komponisten der (damals) jüngeren Generation wie Lorenz Stolzenbach, Siegfried Thiele (alle Leipzig) und Joachim Thurm (Weimar). Laut Herausgeber ist das Buch „für das Singen und Musizieren im kleineren Kreis, insbesondere dem der Familie gedacht."[35] Der Schwierigkeitsgrad einiger Begleitungen und die gelegentlich unerwartete, dem Prima-Vista-Spiel nicht zuträgliche Harmonisierung, insbesondere bei Kemlein, lässt allerdings daran zweifeln, dass Laien die Sätze ohne größeren Übeaufwand spielen konnten.

Am Satz *Der Jäger aus Kurpfalz*[36] (Notenbeispiel 6, Anhang) lässt sich Kemleins Vorliebe für vertauschte Stimmen erkennen. Die linke Hand spielt in Einleitung und Schluss über der Hauptstimme ein durch chromatischen Wechsel und Oktavsprung ausgeschmücktes h^2. Liegende Töne (die Töne werden allerdings häufig neu angeschlagen) kennzeichnen den Satz, so das liegende e^1 von Takt 5–8 und das nachschlagende *H* von Takt 13–18 im Bass. Hinzu treten chromatische Linien, beispielsweise vom *gis* der zweiten Zählzeit in Takt 15 bis zum e^1 in Takt 20. Dadurch entstehen folgende Klänge: großer Dur-Septakkord (Takt 16, erste Zählzeit) und Dominante zu H-Dur (Takt 16, zweite Zählzeit). Durch Weiterführung dieser Chromatik in der Zweistimmigkeit klingen u. a. verminderte Quinte (Takt 17, zweite Zählzeit), reine Quarte (Takt 18, erste Zählzeit, und Takt 19, zweite Zählzeit) sowie dreistimmig die Terz e^1-gis^1 mit kleiner Sekunde dis^1

34 Bernd Pachnicke, *Deutsche Volkslieder für Singstimme und Klavier*, Leipzig: VEB Edition Peters 1976 und später.

35 Ebd., S. 343.

36 Ebd., S. 12–13.

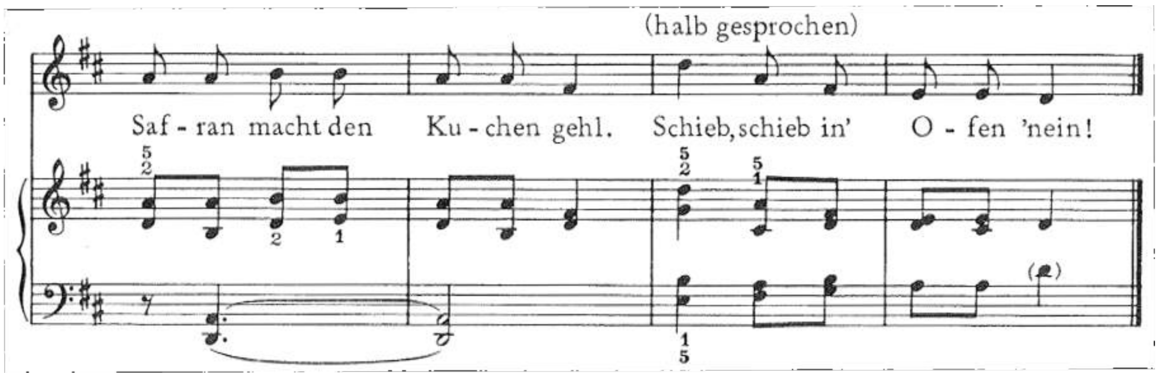
darunter (Takt 19, erste Zählzeit; vielleicht als großer Dur-Septakkord in Sekundstellung interpretierbar). Die chromatische Linie führt somit über fünf Takte vom E-Dur-Sextakkord (Takt 15, zweite Zählzeit) bis zum grundständigen E-Dur (Takt 20) am Liedende (Nachspiel ausgenommen). Zusammengefasst: Kemlein kombiniert ab Takt 15 einen Orgelpunkt im Bass mit Chromatik der Mittelstimme und einer durchweg diatonischen Melodie, die wiederum im Fall von Zweistimmigkeit in der rechten Hand klanglich mit einer reinen Quinte oder reinen Quarte unterfüttert wird (Takt 15/16, jeweils beide Zählzeiten).

Ähnliches lässt sich zum Satz *Der Butzemann*[37] bemerken (Notenbeispiel 7, Anhang). Die Melodie der ersten vier Takte wird mit dem Orgelpunkt *f* begleitet. Dazu erhält die linke Hand eine zweite Funktion: Ausgehend vom f^1 (Takt 1, zweites Achtel) führt die Linie, jeweils unterbrochen vom Orgelpunkt, chromatisch bis zum *a* im vierten Takt und anschließend diatonisch abwärts, bis die Unteroktave erreicht ist. Nach gleichem Prinzip sind die Takte 5–8 gestaltet. Obwohl sich die Oberstimme der Takte 1–4 in den Takten 5–8 wiederholt, versetzt Kemlein die Chromatik in der Begleitung. Die beiden Achtel nach dem Orgelpunkt-*F* in der linken Hand erklingen jeweils einen Halbton tiefer als in den Anfangstakten. In den Takten 13–16 werden die Takte 5–8 kopiert, dabei erscheint die linke Hand hochoktaviert und die Chromatik wird im Schlusstakt deutlich herausgestellt. In diesem Lied konstituiert die Kombination von Orgelpunkt und Chromatik einen versteckten Dreiachteltakt im Bass, welcher der Melodie im Zweivierteltakt reizvoll gegenübergestellt wird.

Die Melodie des Liedes *Der Bergwalzer*[38] (Notenbeispiel 8, Anhang) präsentiert sich offensiv in D-Dur. Kemlein verschleiert die Tonart, indem sie zu Beginn des ersten Volltaktes das d^1 mit der Unterterz *h* begleitet, was (trotz der Zweistimmigkeit) schon auf die

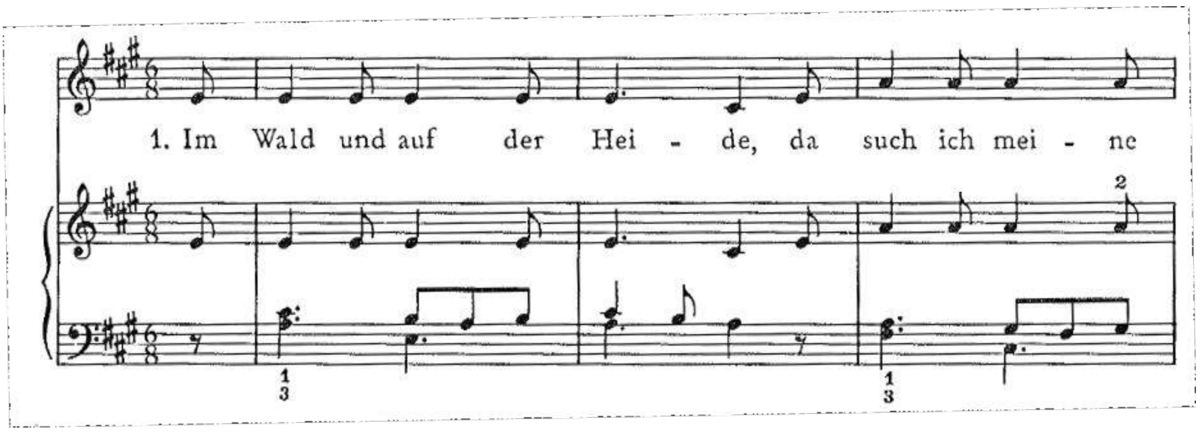
37 Ebd., S. 166.

38 Ebd., S. 10.

Paralleltonart h-Moll hinweist, in der die Kadenz nach vier Takten trugschlüssig landet. Die dabei auftretende Quintparallele in der linken Hand wirkt klangverstärkend. Zum einen schafft Kemlein einen Kontrast zwischen einem Vorsänger (Takte 1–4 tendieren zu natürlichem h-Moll) und dem antwortenden Chor (Takte 7–10 in D-Dur), zum anderen erzielt sie eine gewisse nüchterne Distanz zum Lied; Hörer- und Spieler*innen können sich hier keiner gefälligen Volkstümelei hingeben. Ähnliches lässt sich über *Mit dem Pfeil, dem Bogen*[39] (Notenbeispiel 9) befinden. Die durch die Melodie genährte Erwartung einer Harmonisierung in E-Dur wird nicht eingelöst. Nach einstimmigem e^1 zu Beginn folgt cis-Moll auf der zweiten Takthälfte. Statt der V. (eventuell auch IV.) Stufe lässt Kemlein in der ersten Takthälfte von Takt 3 dem cis-Moll im Quintfall fis-Moll folgen, sodass sich ein von der Stilistik der Melodie her überraschender Stufenreichtum ergibt. Getrübt wirkt auch die Vermeidung des Halbschlusses in Takt 4. Das eher banale „La-la-la“ ab Takt 9 schärft Kemlein in der linken Hand durch die Chromatik dis^1-d^1-cis^1 auf den Hauptzählzeiten an. Der in Takt 11 einsetzende Orgelpunkt (mit zwei simultanen reinen Quarten *e-a* und cis^1-fis^1 zu Beginn in beiden Händen) sorgt wiederum für Distanz.

Notenbeispiel 10: Magdalene Kemlein, Satz zu *Kuchenbacken*, T. 12–15.
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

39 Ebd., S. 29.

Verwiesen sei diesbezüglich auch auf das Lied *Kuchenbacken*[40] (Notenbeispiel 10; D-Dur), dessen zweitaktige Schlusskadenz durch den Moll-Septakkord der II. Stufe (Em^7) eingeleitet wird. Diesen setzt Kemlein in weiter Lage mittels zwei reiner Quinten in beiden Händen (*e-h* und g^1-d^2).

Einen Stachel verpasst Kemlein dem Lied *Im Wald und auf der Heide*[41] (Notenbeispiel 11; A-Dur) in Takt 3: Nach fis-Moll wird das a^1 in der Melodie durch die leere Quinte *cis-gis* im Bass begleitet. Der Klang ist entweder als fis-Moll-Quartsextakkord mit Nonvorhalt *gis-fis* in der Mittelstimme oder als Dominante Cis-Dur (zur Tonika fis-Moll) mit fehlender Terz und liegenbleibendem a^1 in der Melodie interpretierbar.

Notenbeispiel 11: Magdalene Kemlein, Satz zu *Im Wald und auf der Heide*, T. 1–3. Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

Der häufige Einsatz von Orgelpunkten lässt den Eindruck entstehen, eine solide Technik zeigen zu wollen, die wiederum selbst zu einem programmatischen Mittel wird, wenn gerade bei Liedbearbeitungen, die das Arbeitsleben betreffen, ausführlich von ihnen Gebrauch gemacht wird, so in den Liedern: *Ach, lieber Schuster du*, *Die fleißigen*

40 Ebd., S. 26.

41 Ebd., S. 22–23.

Waschfrauen, *Musikantenspiel*, *Was macht der Fuhrmann*, *Wer will fleißige Handwerker sehn*.[42]

Musiktheoretische Sätze?

Eine bestimmte Satztechnik anhand eines Liedes zu erproben, ist in einer systematischen Satzlehre der Zeit wie von der Ostens erwartbar, in einem Volksliederbuch nicht unbedingt. Kemleins Sätze sind von der Absicht geprägt, eine Satztechnik dergestalt anzubringen, dass auf die Melodie nicht vorrangig Rücksicht genommen wird, und so für die Begleitung eines Volksliedes unerwartet dissonante Klänge entstehen. Dies scheint ein Merkmal tonsetzerischen Arbeitens für eine gewisse Anzahl an DDR-Komponisten zu sein.[43] Kemlein setzt Zuhörer*innen und Interpret*innen keinem Volksliedkitsch aus. Vielfach wahrt sie, auch durch Handwerk erzeugte, nüchterne Sachlichkeit. Es handelt sich eben nicht um bloße, stilkopieartige Klavierbegleitungen, sondern um Kompositionen für Singstimme und Klavier mit gegebener Melodie, an denen sich ein gewisser widerborstiger Stil von Kemlein identifizieren lässt. Ihre Sätze können natürlich nicht als alleiniges Resultat des musiktheoretischen Unterrichts bei von der Osten angesehen werden. Womöglich ließe sich aber die Art der Erprobung eines theoretischen Phänomens am Volkslied (Chro-

42 Ebd., S. 2–3, 18, 30–31, 33 und 34.

43 Verwiesen sei auf Kurt Schwaens Bericht über ein Seminar zum Arbeiterlied: Am Beispiel eines „[einfachen] Vokalsatz[es]“ erprobten die Teilnehmer verschiedene Lösungen: „kanonische Führung einer zweiten Stimme“; „Baßostinato, während über der Melodie als Mittelstimme, scharf kontrastierend ein freier Kontrapunkt schwebte“ etc. Nach Schwaens Ansicht dürfe das „Arbeiterlied [aber] nicht zu kontrapunktischen Künsteleien mißbraucht werden. Wenn ein Lied eindeutig durch eine harmonische Bezogenheit bestimmt ist, so sollte der Satz sich danach richten.“ (Kurt Schwaen, „Das Arbeiterlied im neuen Satz“, in: *Musik in der Schule. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Musikunterrichts* 9/10 (1958), S. 434–436, hier S. 435)

matik, Orgelpunkt, Septakkorde etc.) auf ihn zurückführen. Für dissonantere Klänge wählt von der Osten den Weg, Melodien neu zu komponieren (im Gegensatz zu Kemlein, der die Melodien natürlich vorgegeben waren). Die große Zahl an Texten, die sie in ihrer Satzlehre zur Verfügung stellt, lässt eine Vorliebe von der Ostens für freiere Arbeiten vermuten. So finden sich am Schluss der Beispielsammlung 17 neuere Lieder im Volkston, Melodien von zeitgenössischen, teils auch Weimarer Komponisten, für die sie keine Harmonisierungsvorschläge unterbreitet. Das Liedspiel gehörte, auch aus ideologischen Gründen, bereits vor der DDR-Zeit zum Kanon des musiktheoretischen Unterrichts. Von der Ostens Liedsammlung ist sicher ein Ergebnis langjähriger Unterrichtserfahrung. Die anhand der Lieder erworbenen klavierpraktischen Fähigkeiten sollten, wie bereits erwähnt, auch der Entwicklung improvisatorischen Könnens dienen. Unter Improvisation scheint (nicht nur) von der Osten die Prima-Vista-Begleitung der Volkslieder einschließlich verschiedener Begleittechniken zu verstehen, die später – und bis heute anhaltend – Bestandteil des eigenständigen Hochschulfaches Schulpraktisches Klavierspiel wurde. Ein Schreiben vom Februar 1945, von dem damaligen Leiter der Schulmusikabteilung Richard Münnich an von der Osten (damals noch Hänsgen) gerichtet, bezeugt den Stellenwert der Improvisation:

> Hiermit bitte ich Sie um die Freundlichkeit, in Ihrem Theorieunterrichte mit den Schulmusikstudierenden das Volksliedspiel, vorzugsweise als Improvisation und unter Mitberücksichtigung des älteren Volksliedes, durchnehmen zu wollen. Haben Sie im voraus herzlichsten Dank![44]

Möglicherweise lässt sich aus dem Schreiben ableiten, von der Osten habe schriftlich-kompositorische Arbeiten der Improvisation vorgezogen. Sie bespricht zwar einen Großteil der Satztechnik am Volkslied, trotzdem hebt sich ihre Satzlehre von anderen, dem bloßen

44 Hochschularchiv, PA-715.

Praktizismus verpflichteten Tonsatzlehrbüchern ab. Ob Kemlein und von der Osten die Erwartungen der Herausgeber und Lektoren erfüllten, lässt sich nicht beantworten – den Rezipient*innen haben sie durchaus anspruchsvolle Aufgaben gestellt. Schade, dass von der Osten keine weiteren Kompositionen hinterlassen hat![45]

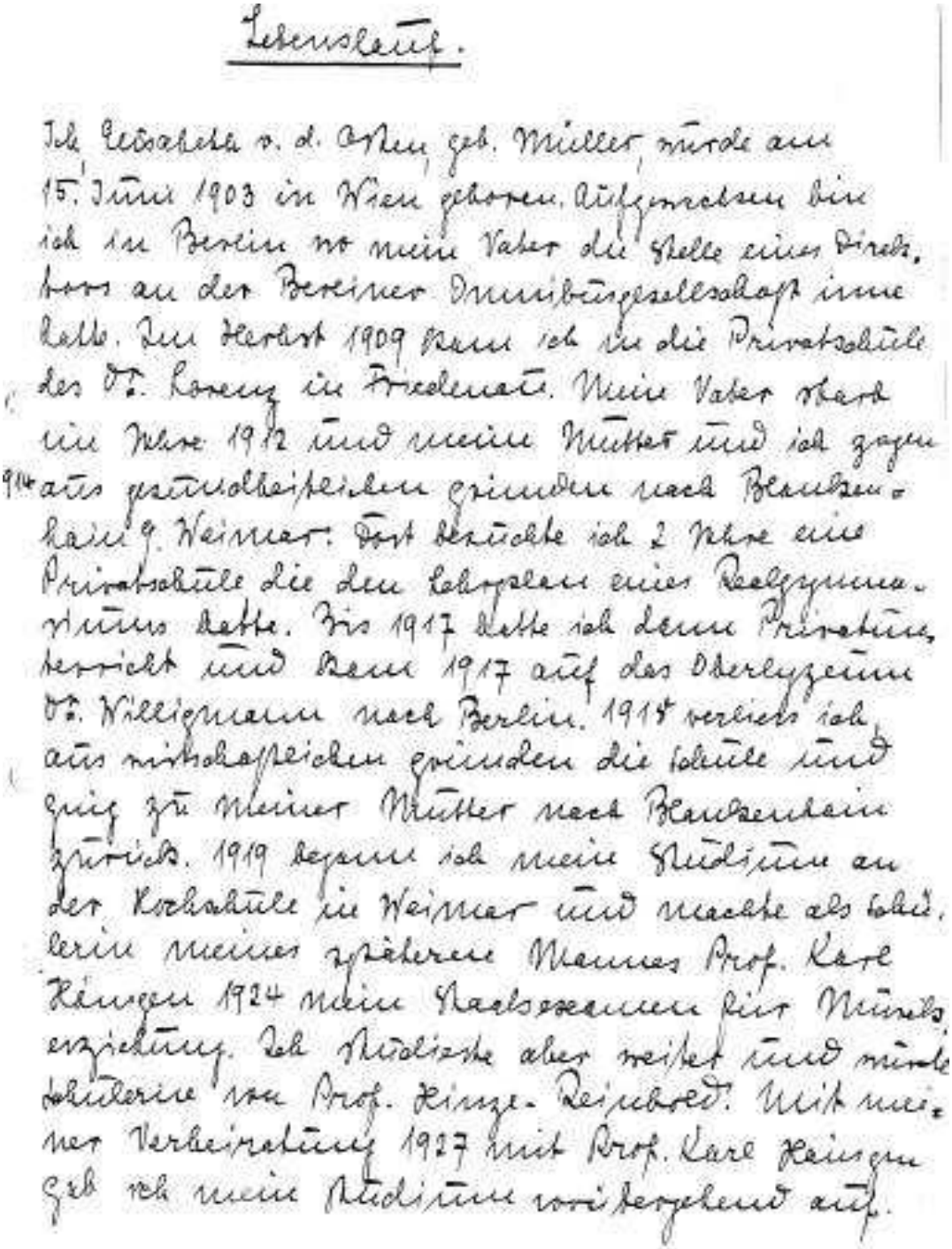
Quellen

Hochschularchiv der *Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar* / Thüringisches Landesmusikarchiv, Studentenakte StA-AR538 von Elisabeth Müller und Personalakte PA-715 von Elisabeth Franziska von der Osten (geb. Müller).
Sächsisches Staatsarchiv / Staatsarchiv Leipzig, Archivbestand 21106 VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, Nummern 110, 111, 4782.

Anhänge

Handschriftlicher Lebenslauf Elisabeth von der Ostens
Notenbeispiele 6–9 (Magdalene Kemlein, Sätze zu *Der Jäger aus Kurpfalz*, *Der Butzemann*, *Der Bergwalzer*, *Mit dem Pfeil, dem Bogen*)

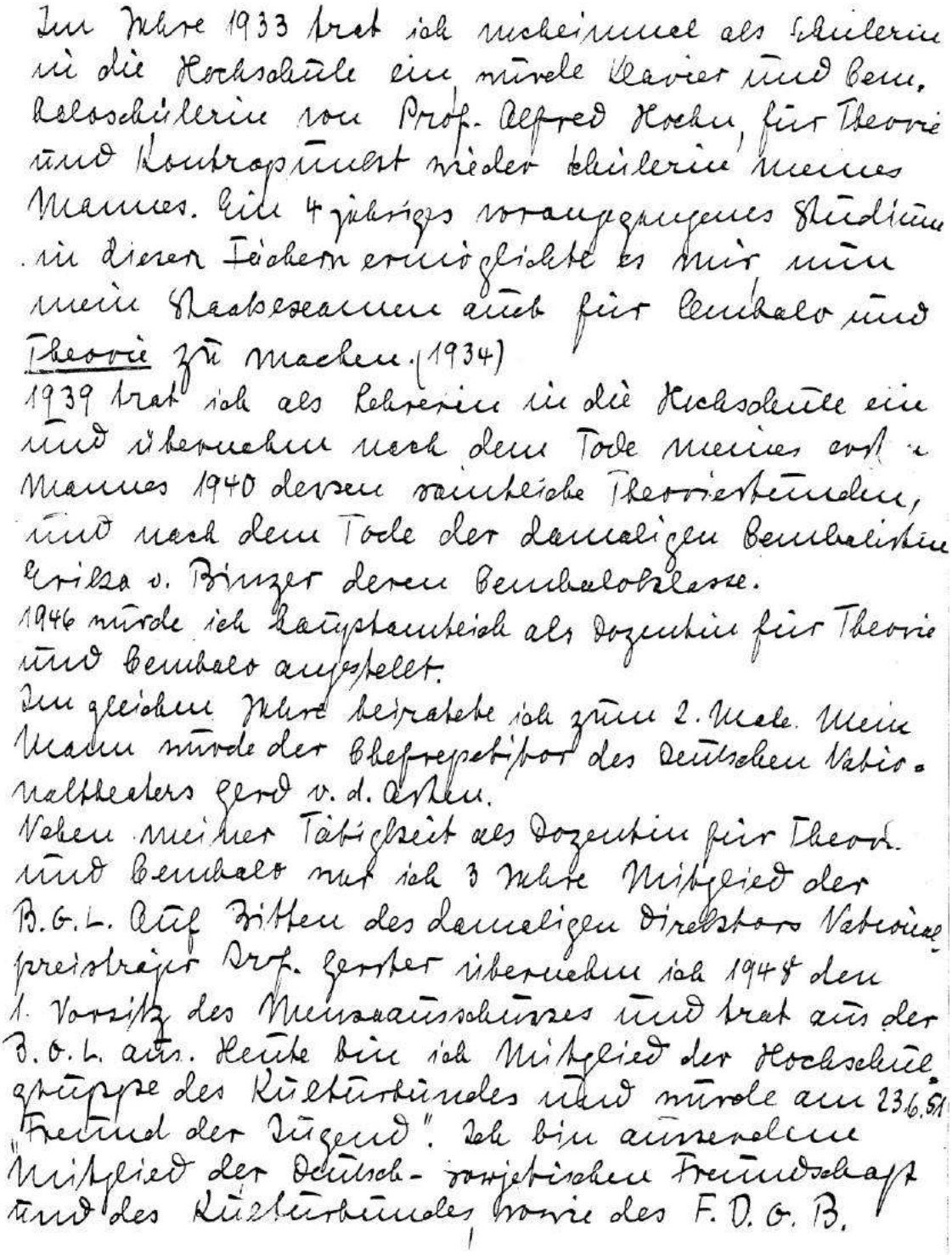
45 Dem Verfasser sind keine weiteren Kompositionen bekannt.



Lebenslauf.

Ich Elisabeth v. d. Osten, geb. Müller, wurde am 15. Juni 1903 in Wien geboren. Aufgewachsen bin ich in Berlin wo mein Vater die Stelle eines Direktors an der Berliner Druckbüro-Gesellschaft inne hatte. Im Herbst 1909 kam ich in die Privatschule des Dr. Lorenz in Friedenau. Mein Vater starb im Jahre 1912 und meine Mutter und ich zogen 1914 aus gesundheitlichen Gründen nach Bansin-Heringsdorf. Dort besuchte ich 2 Jahre eine Privatschule die den Lehrplan eines Realgymnasiums hatte. Bis 1917 hatte ich dann Privatunterricht und kam 1917 auf das Oberlyzeum Dr. Willigmann nach Berlin. 1918 verließ ich aus wirtschaftlichen Gründen die Schule und ging zu meiner Mutter nach Bansin zurück. 1919 begann ich mein Studium an der Kunstschule in Weimar und machte als Schülerin meines späteren Mannes Prof. Karl Hänsgen 1924 mein Staatsexamen für Mädchenerziehung. Ich studierte aber weiter und machte Schülerin von Prof. Hinze-Reinhold. Mit meiner Verheiratung 1927 mit Prof. Karl Hänsgen gab ich mein Studium vorübergehend auf.

Abb. Handschriftlicher Lebenslauf Elisabeth von der Ostens, 1. Seite



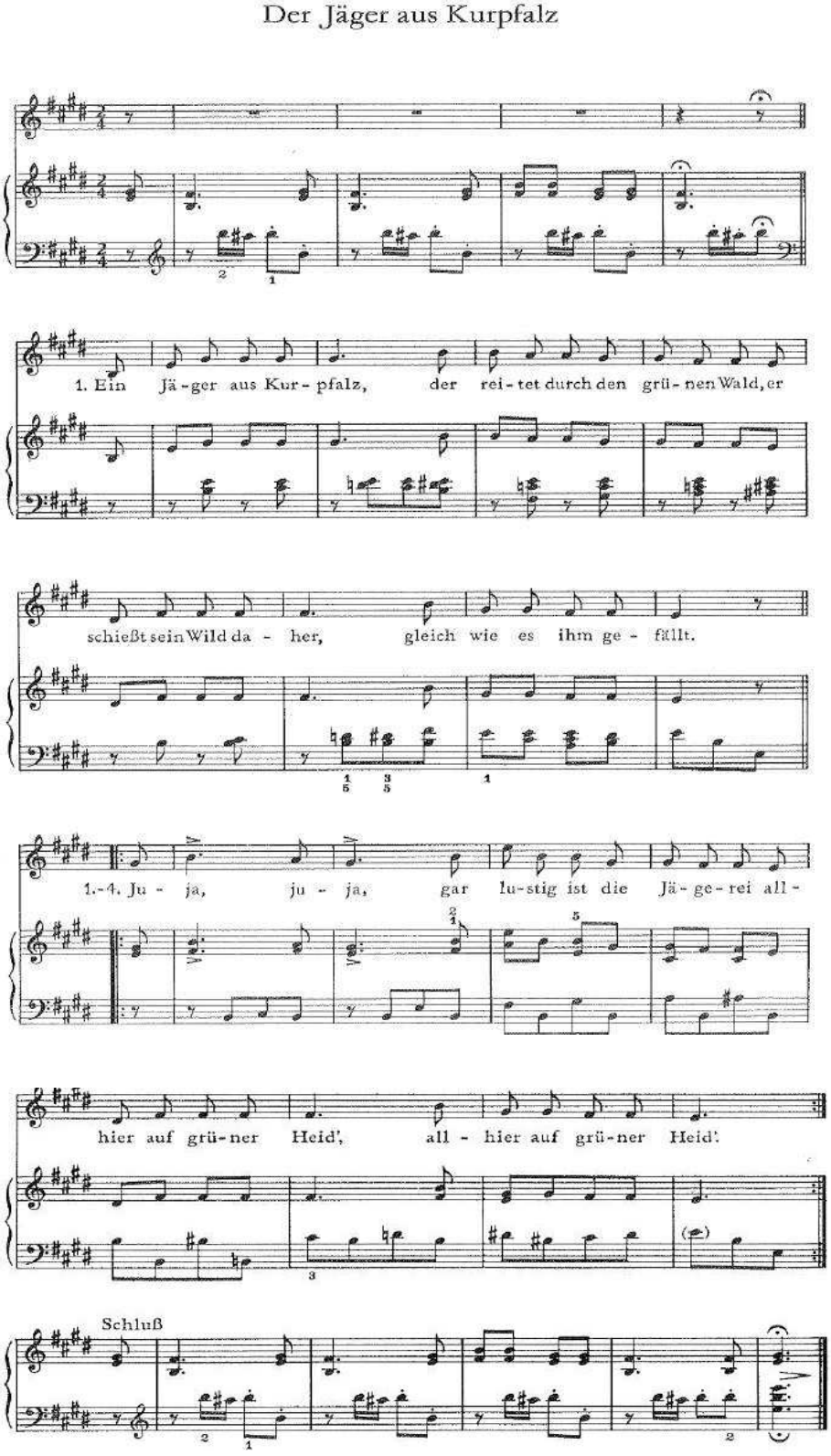
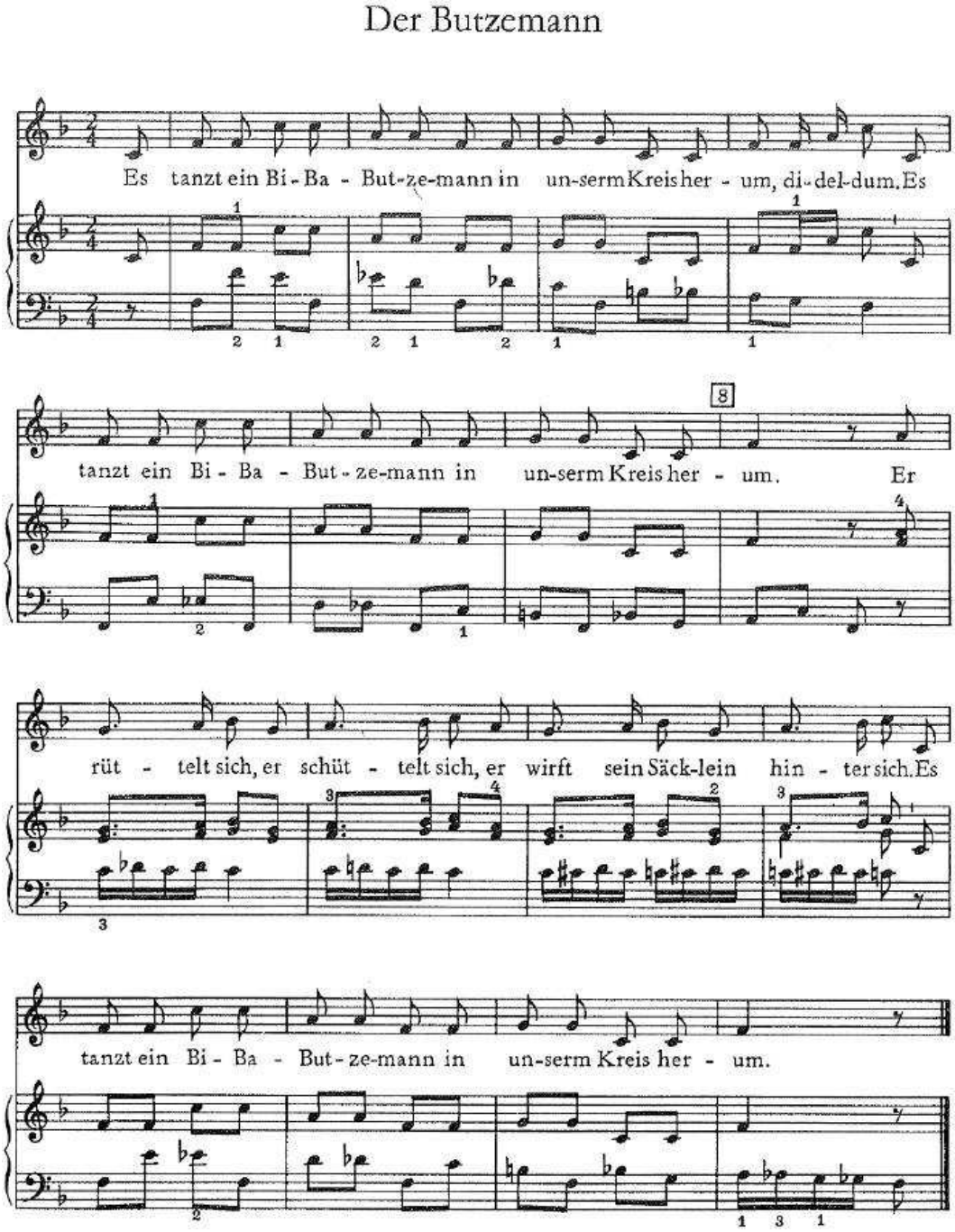
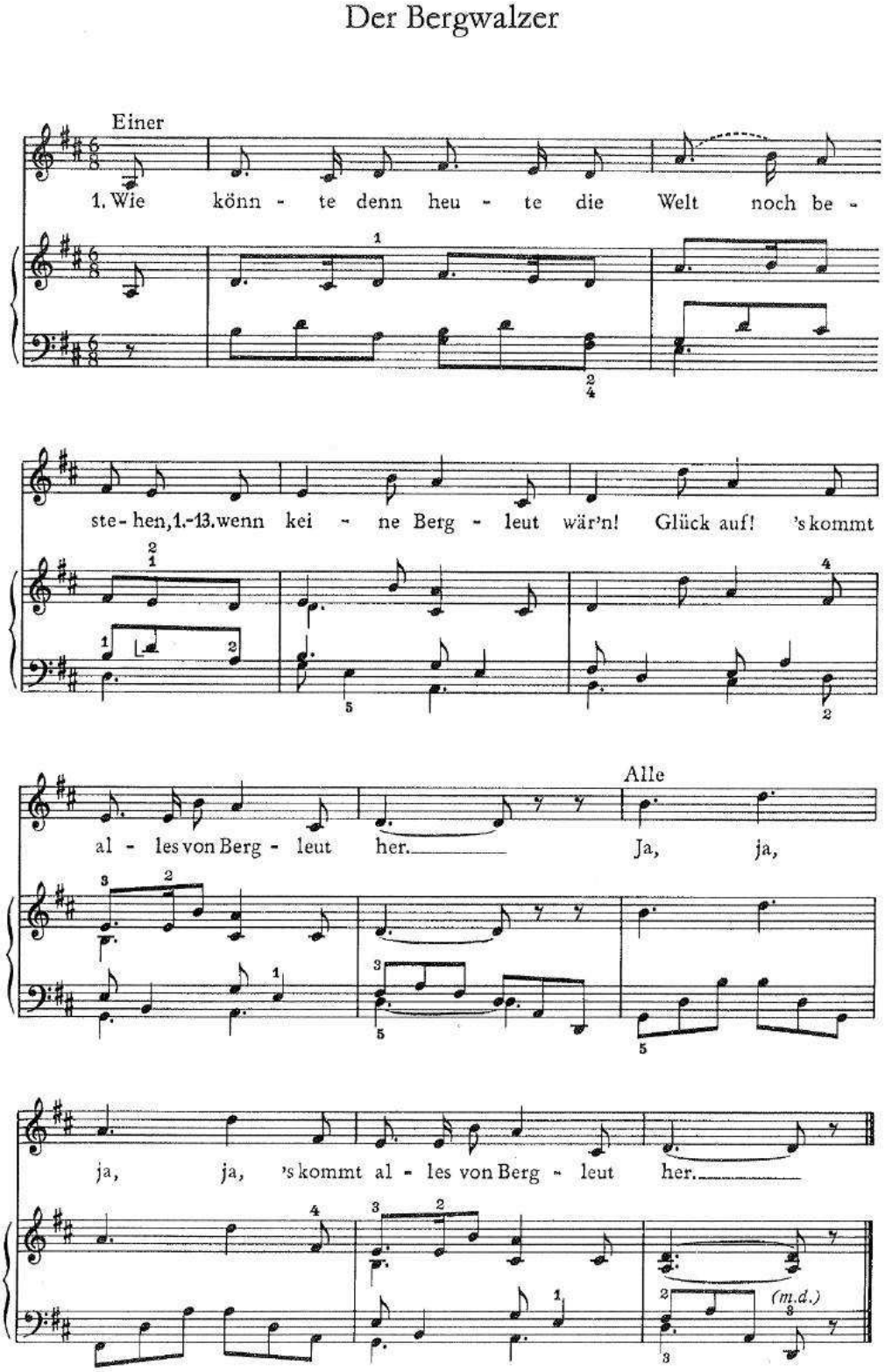
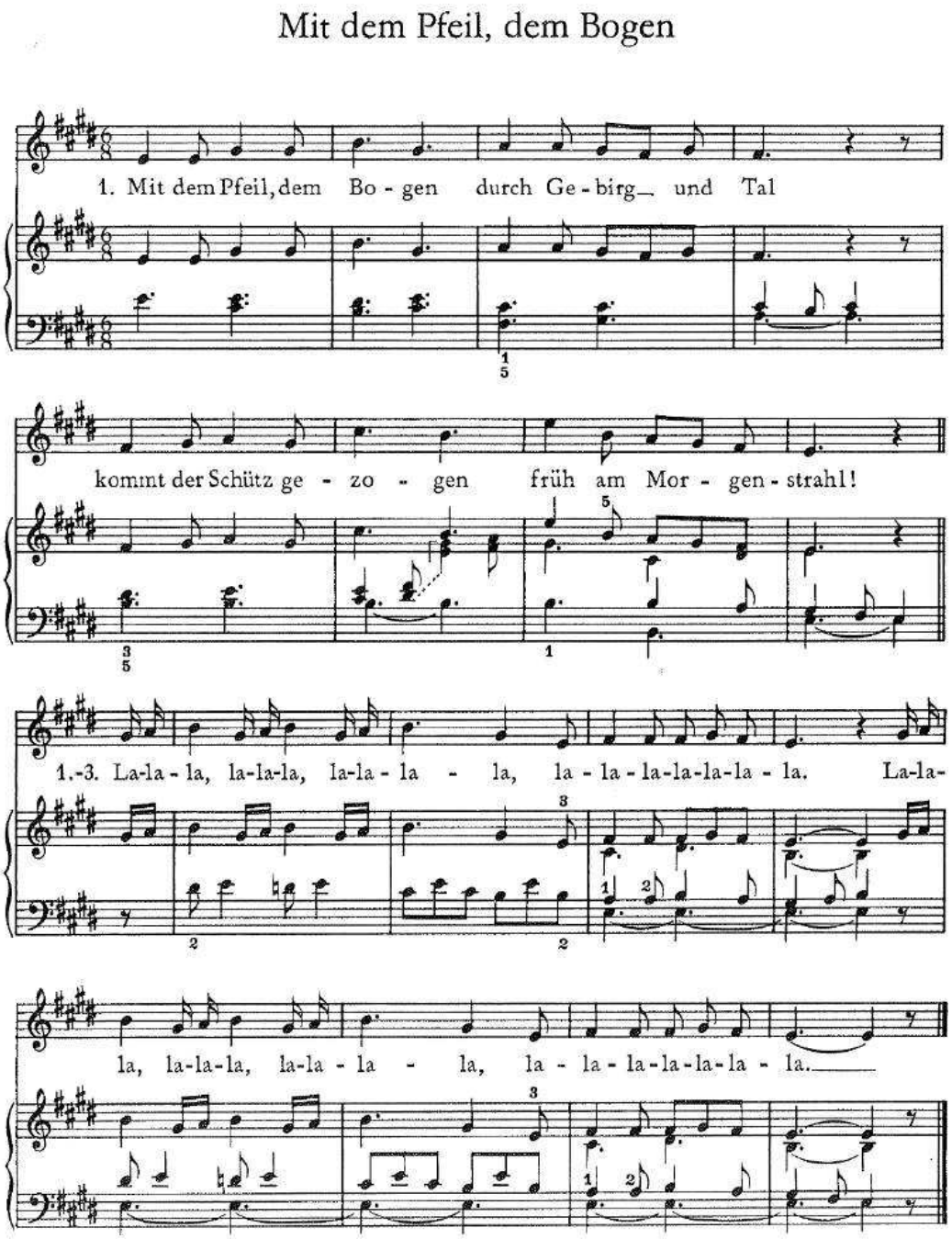
Im Jahre 1933 trat ich nacheinander als Schülerin in die Hochschule ein mündete Klavier und Berufsschülerin von Prof. Alfred Hoehn, für Theorie und Kontrapunkt wieder Schülerin meines Mannes. Ein 4jähriges vorangegangenes Studium in diesen Fächern ermöglichte es mir nun mein Staatsexamen auch für Gehalo und Theorie zu machen. (1934)
1939 trat ich als Lehrerin in die Hochschule ein und übernahm nach dem Tode meines ersten Mannes 1940 dessen sämtliche Theorieklassen, und nach dem Tode der damaligen Gehaltlehrerin Erika v. Binzer deren Gehaltlehrklasse.
1946 wurde ich Ratsplanmäßig als Dozentin für Theorie und Gehalo angestellt.
Im gleichen Jahre heiratete ich zum 2. Male. Mein Gatte wurde der Chefregisseur des Deutschen Nationaltheaters Gerd v. d. Osten.
Neben meiner Tätigkeit als Dozentin für Theor. und Gehalo war ich 3 Jahre Mitglied der B.G.L. Auf Bitten des damaligen Direktors Nationalpreisträger Prof. Gerster übernahm ich 1948 den 1. Vorsitz des Musikausschusses und trat aus der B.G.L. aus. Heute bin ich Mitglied der Hochschulgruppe des Kulturbundes und wurde am 23.6.51 „Freund der Jugend". Ich bin außerdem Mitglied der Deutsch-sowjetischen Freundschaft und des Kulturbundes sowie des F.D.G.B.

Abb. Handschriftlicher Lebenslauf Elisabeth von der Ostens, 2. Seite

Die Zeit die mir neben meiner Unterrichts-
tätigkeit blieb habe ich zum Arbeiten für
meine Cembalokonzerte verwendet, deren ich
sehr viele in Weimar im Konzertsaal und im
Rundfunk durchgespielt habe. Aber auch aus-
serhalb Weimars bin ich konzertierend sehr
viel tätig gewesen.
Seit 2 Jahren schreibe ich ausserdem an einem
Theorielehrbuch das noch im Frühjahr abgeschlos-
sen sein wird.

Elisabeth v. d. Osten
Dozentin an der Hochschule für
Musik
Weimar
Rotherstr. 59 II.

Weimar, d. 21. I. 53

Abb. Handschriftlicher Lebenslauf Elisabeth von der Ostens, 3. Seite

Notenbeispiel 6: Magdalene Kemlein, Satz zu *Der Jäger aus Kurpfalz*
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

Notenbeispiel 7: Magdalene Kemlein, Satz zu *Der Butzemann.*
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

Notenbeispiel 8: Magdalene Kemlein, Satz zu *Der Bergwalzer*.
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

Notenbeispiel 9: Magdalene Kemlein, Satz zu *Mit dem Pfeil, dem Bogen*.
Wiedergabe mit freundlicher Genehmigung der © Edition Peters.

Abstract

Arrangements of folk songs in relation to music theory in the 1950s and 1970s GDR using the example of the music theory teacher Elisabeth von der Osten and the music pedagogue Magdalene Kemlein

In this contribution an attempt is made to connect some of Elisabeth von der Osten's and Magdalene Kemlein's compositional principles which are identifiable in arrangements of folk songs and smaller compositions. Kemlein took von der Osten's music theory class as a subsidiary subject during her studies at the *Hochschule für Musik Weimar* in the 1950s. Beginning with biographical information about von der Osten, the article goes on to discuss harmonisations which do not appear to fit the unpretentious settings suggested by the simplicity of the melodies. The harmonisations presented are based on examples from a music theory textbook (including an additional volume with folk songs) by von der Osten and arrangements of folk songs for voice and piano intended for amateur musicians. Kemlein in particular avoids clichéd settings through the use of dissonant harmonies which result from occasionally disregarding the melody while applying techniques which include pedal points and chromaticism.

Mathematische Proportionen und ihre Bedeutung für Sofia Gubaidulinas *Offertorium*

HRISTINA ŠUŠAK

Sofia Gubaidulina hat ihr Werk in drei Hauptphasen unterteilt: die frühe Phase (1950–1970), in der sie sich auf instrumentale Klangfarben konzentrierte; die mittlere Phase (1970–1995), die durch einen experimentellen Zugriff auf rhythmische Strukturen und durch den kompositorischen Einsatz von Zahlensymbolik gekennzeichnet ist; und die gegenwärtige Phase (1995–heute), in der ihre Werke meistens mikrotonal geprägt sind. Das Gidon Kremer gewidmete und von ihm 1981 in Wien uraufgeführte Violinkonzert *Offertorium* stellt eine Herausforderung für Analytiker*innen dar, insofern es Elemente der ersten zwei Phasen beinhaltet und zugleich auf die Charakteristika der dritten Phase vorausweist. Das soll in der folgenden Analyse gezeigt werden.

Gubaidulinas Werke sind fast immer programmatisch. Neben den auf mathematischen Proportionen basierenden konstruktiven Prinzipien spielt in ihren Kompositionen auch die Symbolik eine wichtige Rolle. Diese dient der Inkorporation von Gubaidulinas religiös-philosophischen Weltansichten. Die Schönheit von Zahlenverhältnissen bzw. von der Natur gegebener Proportionen nutzt die Komponistin indes, um die intuitive Ebene in eine perfekte Form zu bringen. Gubaidulina bezeichnet die Zeitorganisation als Rhythmus der Form.[1] Bezüglich der Makrostruktur benutzt sie meistens die Fibonacci-Reihe; es gibt aber auch Werke, in denen Proportionen der Lucas-Folge zu finden sind wie z.B. in ihren zweiten Violinkonzert *In tempus praesens* (2007). Die einzelnen Formteile stellt sie hier oft durch die Anzahl der Takte, die Anzahl der Viertelnoten oder durch

1 Siehe Valeria Zenowa, „Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina", in: Muzikologija, Vol. 2002, SANU Belgrad, S. 253–256, hier S. 255.

die absolute Zeitdauer der Teile in Rechnung, die dann zusammengenommen eine Fibonacci- oder Lucas-Proportion ergeben. Für solche Proportionen bringt Gubaidulina manchmal auch die Anzahl der Instrumente ins Spiel. Valeria Zenowa folgend verleiht die Anwendung solcher Prinzipien Gubaidulinas Werken noch kein individuelles Leben.[2] Sollte dieses nicht bereits spontan und intuitiv erreicht worden sein, so dienen die Prinzipien vielmehr als Hilfsmittel. Gubaidulina meint, sie gäben dem Stück eine Befähigung zu ‚atmen'.[3]

Zahlen übernehmen in Gubaidulinas Musik nicht nur eine strukturelle Rolle, sie haben auch eine symbolische Bedeutung. In ihren Werken benutzt sie oft die Zahl Sieben. Diese äußert sich über verschiedene Parameter, beispielsweise über die Zahl der Ausführenden wie in *Im Anfang war der Rhythmus* (1984) für sieben Schlagzeuger. Es kommen auch siebensätzige Zyklen vor. Für *In tempus prasens* spielen die Zahlen Eins und Drei eine wichtige Rolle. Auf der Dreifaltigkeit bezogen, stehen sie für die Wesenseinheit Gottes. Die Ziffer Eins lässt sich mit den Unisono-Passagen des Stücks in Zusammenhang bringen, die in analytischen Arbeiten als Orte des Innehaltens oder der Gegenwart („in present time") charakterisiert wurden.[4] Die Eins ist für Gubaidulina wie die Zeitform Präsens eine Einheit – eine Eins – und gleichzeitig die Unendlichkeit. Im *Offertorium* sind besonders drei symbolische religiöse Bedeutungen zu finden: Leiden, Kreuzigung und Erlösung, zu diesen symbolischen Aspekten später im Detail.

Wenn ich entscheide, womit ich die Analyse eines zeitgenössischen oder relativ zeitgenössischen Stücks anfange, wähle ich ge-

2 Vgl. Valeria Zenowa, *Zahlenmystik in der Musik von Sofia Gubaidulina*, aus dem Russischen übersetzt von Hans-Joachim Grimm und E. Kuhn, mit einem Geleitwort von Hans W. Sikorski. Berlin: Kuhn, Hamburg: Sikorski 2001, S. 9.

3 Vgl. z. B. Valeria Zenowa, „Magic numbers", S. 255.

4 Ebd.

wöhnlich diesen Zugang: Zuallererst registriere ich, was mir beim Hören einer Aufführung oder beim inneren Hören der Partitur, also bei der Konzentration auf das Hörbare, am meisten auffällt. Die wichtigsten Elemente und Parameter eines Stückes sind jene, bei denen im Verlauf eines Werks die größten Kontraste auftreten. Solche Kontraste müssen nicht unbedingt im Notentext (auf dem Papier) identifizierbar sein, weshalb das musikalische Ohr die primäre Referenz sein sollte. Die Bedeutung der Elemente und Parameter erzeugende Kontraste bestehen beim *Offertorium* in dem klaren Unterschied zwischen Diatonik und Chromatik oder zwischen homogener und heterogener Struktur.[5] Aber allein von der Besetzung her lassen sich drei Hauptteile des *Offertoriums* unterscheiden: Die Solo-Kadenz in der Mitte (Takt 457–521) erzeugt hier eigenen Teil. Sie trennt den ersten Teil (Takt 1–456) vom dritten ab (Takt 521–1050). In einem weiteren analytischen Schritt trete ich näher heran und betrachte das Hauptthema und dessen Erscheinungsweisen. Eine besondere Herausforderung ist der nächste, bereits nicht mehr allein auf die Wahrnehmung gestützte, sondern von Vorwissen genährte Schritt der Analyse: die Entzifferung der mathematischen Proportionen.

Zunächst zum zweiten analytischen Schritt: Das Ausgangsmaterial von Gubaidulinas *Offertorium* ist das Thema des preußischen Königs Friedrich II, welches Johann Sebastian Bach dem *Musikalischen Opfer* zugrunde gelegt hatte und das daher auch dem von Anton Webern instrumentierten *Ricercar a 6*, der *Fuga (ricercata)*, zugrunde liegt. Webern hat das Thema bekanntlich mehr oder weniger punktuell orchestriert, wobei sich der melodische Fluss jeweils nach zwei bis fünf Tönen in einer anderen Stimme fortsetzt.

5 Vgl. dazu den Beitrag der Verfasserin mit dem Titel „Kontrapunkt in Sofia Gubaidulinas *Offertorium*. Eine Analyse aus ausgetauschtem Blickwinkel“, Publikation in Vorbereitung, erscheint in den Proceedings der Jahreskongresse der Gesellschaft für Musiktheorie (gmth), hier dem Band zum Bremer Kongress von 2018.

Vergleicht man Gubaidulinas Version des Themas mit Weberns, so lässt sich feststellen, dass auch sie es punktuell orchestriert, und zwar weit extremer. Sie lässt es anfangs nach nur einem oder zwei Tönen und ohne klangfarbliche Überlappung in ein anderes Instrument wandern (Abb. 1). Dadurch zieht der Aspekt der Klangfarbe die Aufmerksamkeit an und wird zu einer entscheidenden Komponente, melodische Gestalten beginnen sich aufzulösen.

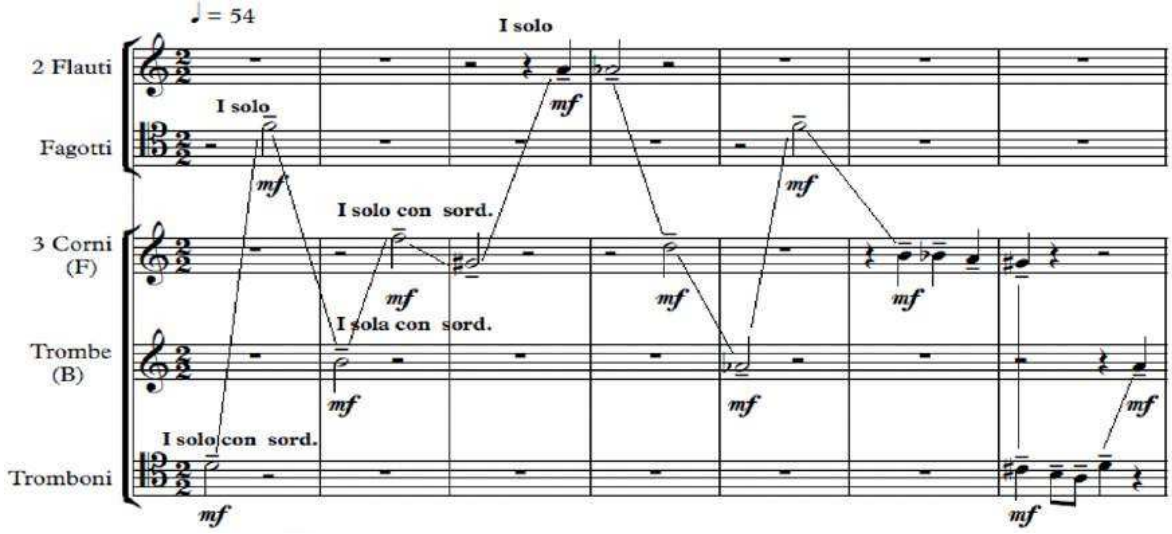


Abb. 1: Sofia Gubaidulina, *Offertorium*, die ersten sieben Takte des Themas

Bei Bach (und Webern) wird das Thema bei seinen nächsten Auftritten durch ein bis drei kontrapunktierende Stimmen und mit Notenwerten begleitet, die pauschal gesehen kürzer sind als die im Thema selbst. So wird das Thema von kontrastierenden Rhythmen verdeckt; diese ergänzen einander außerdem, sodass der Eindruck größerer Dichte entsteht. Gubaidulina behandelt die Auftritte des Themas anders. Sie kürzt es bei jedem neuen Auftritt um einen Ton am Anfang und einen Ton am Ende, wodurch es zusehends schwerer hörend als solches wahrzunehmen ist.

Der erste Teil des *Offertoriums* beinhaltet insgesamt elf Auftritte des kürzer werdenden Themas. Der Prozess kann als Opfern des Themas aufgefasst werden. Mitgeteilt werden soll eine Beobachtung

zur Anzahl der Instrumente, die die Töne des Themas bei seinen jeweiligen Auftritten gleichzeitig spielen. Um Bläser und Streicher angemessen zu gewichten, wird entweder die Gruppe gleicher Instrumente als Eins gewertet (so sind z. B. zwei Hörner, zwei Trompeten oder alle Violinen I gleich Eins). Oder es wird in anderen Fällen jedes einzelne Instrument als Eins gezählt, wie z. B. in beim sechsten, nur von Bläsern gespielten Auftritt des Themas. Die Zählweise rechtfertigt sich durch das Resultat: Die Ergebnisse sind immer entweder Fibonacci- oder Lucas-Zahlen (siehe Tabelle 1).

Auftritte des Themas	Takte	Anzahl der Instrumente	
		Fibonacci-Zahlen	Lucas-Zahlen
1.	1–8	1, 2	2, 1
2.	60–67	1, 2	2, 1
3.	136–141	3, 5, 8	4, 7, 11
4.	210–220	1, 2, 3, 5, 8	2, 1, 3, 4
5.	300–314	1, 2, 3, 5, 8	2, 1, 3, 4, 7
6.	316–332	1, 2, 3	2, 1, 3, 4, 18
7., 8., 9., 10.	406–433	1 (2, 3)	1 (2, 3)
(11.)	434–444	1, 2, 3	2, 1, 3

Tabelle 1: Fibonacci- und Lucas-Zahlen bezüglich der Instrumentation

Die einzelnen Auftritte des Themas werden durch Zwischenspiele getrennt. Diese sind durch diverse Sorten von Chromatik und Diatonik sowie durch homogene oder heterogene Texturen geprägt. Chromatik und Diatonik können hier als thematisches Material betrachtet werden, das aus den zwei Teilen gewonnen wurde, in die sich das Thema gliedern lässt, einen ersten, diatonisch gebauten Teil und einen zweiten, der einen chromatischen Niedergang und die Kadenz beinhaltet.

Wie erwähnt, wird das Thema im ersten Teil des Stückes ‚geopfert', und daraus könnte der ganze erste Teil symbolisch für ‚Leiden' stehen.[6] Die folgende Solo-Kadenz (Takt 457–521) bedient sich des Materials aus dem gesamten ersten Teil und kann analog symbolisch als Kreuzigung betrachtet werden. Die Kadenz wird mit einem Choral (Takt 521–536) abgeschlossen, der zu dem dritten Teil des Stücks (Takt (521)537–1050) führt. Dieser enthält zunächst eine Art Durchführung (Takt 537–901). Hier wird das Material des ersten Teils bearbeitet, aber nicht klar zwischen dem Choral (Takt 902–1017) und der Umkehrung des Themas am Schluss differenziert (Takt 1018–1030(1050)). Am Ende der Durchführung taucht als Erinnerung die letzte Version des geopferten Themas mit einem Orgelpunkt auf *E* auf (Takt 843–864). Das umgekehrte Thema kann im Sinne von Auferstehung gedeutet werden: Nach der Opferung des Themas und der Kreuzigung kehrt das Thema zurück, seine Auferstehung ist aber so gestaltet, dass es nicht direkt erkennbar bzw. hörbar wird, obwohl es von der Solo-Geige ohne begleitende Instrumente zum Klingen gebracht wird (Abb. 2).

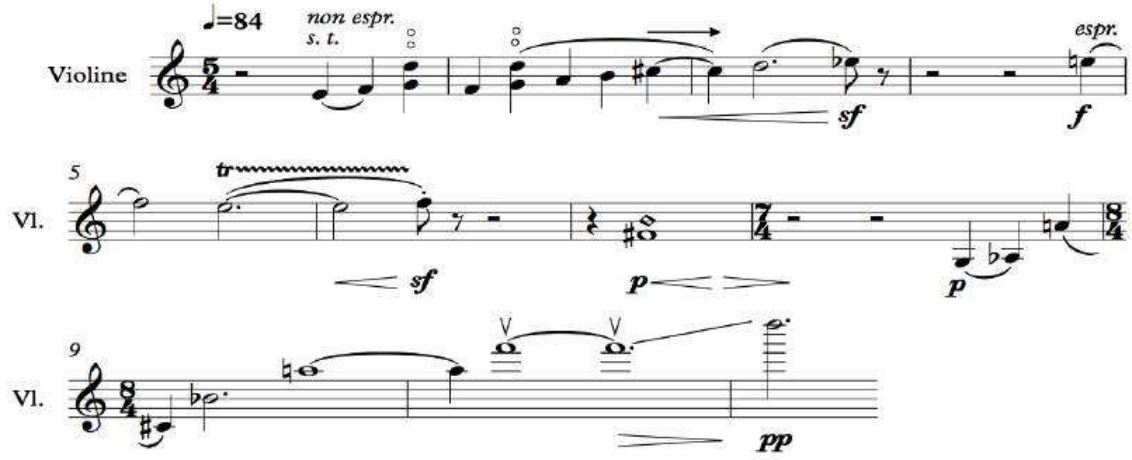


Abb. 2: Sofia Gubaidulina, *Offertorium*, Umkehrung des Themas, T. 1020–1030

6 Vgl. Michael Kurtz, „Offertorium – A Musical Offering", in: ders., *Sofia Gubaidulina: A Biography*, übersetzt von Christoph K. Lohmann, hrsg. von Malcolm Hamrick Brown, Bloomington, Ind.: Indiana UP, 2007.

Tabellarisch kann die Form des Stücks so dargestellt werden (Tabelle 2). Es werden dabei auch die Zeitdauern von der Gidon Kremers Aufführung angeführt.

	Thema 1	ZS 1	Thema 2	ZS 2	Thema 3	ZS 3	Thema 4	ZS 4	Thema 5
Takte	1–8	9–59	60–67	8–135	136–141	142–209	210–220	221–299	300–315
Dauer	21´´	147´´	18´´	124´´	12´´	122´´	18´´	164´´	28´´

Thema 6	ZS 5	Thema 7		Thema 8		Thema 9	Thema 10	Thema 11
316–332	332–405	406–413	414–416	417–422	423–424	425–430	431–433	434–444
21´´	92´´	7´´	3´´	5´´	3´´	5´´	3´´	11´´

ZS 6	Kadenz	Choral	Durchführung	(Erinnerung an das Thema)	Choral	Thema (Umkehrung)	
445–456	457–521	521–536	537–901	(843–846)	902–1017	1018–1030	1031–1050
11´´	234´´	43´´	578´´	19´´	348´´	64´´	44´´

Tabelle 2: Form des gesamten Stücks

Wie erwähnt, werden die mathematischen Proportionen bei Gubaidulina oft auf die Anzahl der Takte, die Viertelnoten oder die Dauer bezogen. Anhand der Partitur kann gefolgert werden, dass es nicht richtig wäre, die Viertelnoten oder Takte zu zählen, denn im Verlauf des Stückes werden oft das Tempo und die Taktart gewechselt. Übrig bliebe als einzige Möglichkeit, die Dauern zu betrachten, um die potenziellen mathematischen Proportionen zu ermitteln. Die folgende

Tabelle (Tabelle 3) zeigt eine mögliche Lösung, um entsprechende Fibonacci-Proportionen zu finden.

Form-teil	Thema	Zwi-schen-spiele	Kadenz	Durch-führung	Choral	Thema (U)	Ende
Dauer	21´´ 18´´ 12´´ 18´´ 28´´ 21´´ 7´´ 3´´ 5´´ 3´´ 5´´ 3´´ 11´´	147´´ 124´´ 122´´ 164´´ 92´´ 11´´		43´´ 578´´	317´´ 31´´	64´´	44´´
insge-samt	155´´	660´´	234´´	621´´	348´´	108´´	

Tabelle 3: Formteile und ihre Dauern für die vorstehende Analyse der mathematischen Verhältnisse

Vergleicht man die letzte Zeile in Tabelle 3 bzw. die Dauern miteinander, so ergibt sich annähernd eine Fibonacci-Proportion:

$$155 : 660 : 234 : 621 : 348 : 108 \approx 3 : 13 : 5 : 13 : 8 : 2.$$

Ebenso kann die ganze Dauer des Stückes mit die Gesamtdauer aller Themenauftritte in Relation gesetzt werden, wobei sich wieder Fibonacci-Zahlen ergeben:

$$(155+660+234+621+348+108) : (155+108) = 2126 : 263 \approx 8 : 1.$$

Ein weiterer Versuch wäre, ein Verhältnis zu finden, das der Proportion des Goldenen Schnitts entspricht. Multipliziert man die ganze Dauer des Stücks mit dem Wert des Goldenen Schnitts, bekommt man eine Dauer, die ungefähr gleich viel wie die Dauer der Kadenz und des zweiten Teils zusammen beträgt:

$$2126'' * 0{,}61 \approx 1311''$$

Das heißt, der erste Teil des Stückes (Takt 1–456) steht mit der Kadenz und dem zweiten Teil (Takt 457–1050) im umgekehrten Verhältnis zum Goldenen Schnitt. Zu beachten ist, dass diese Berechnungen der Proportionen anhand einer verfügbaren Aufführung durchgeführt wurden. Immerhin handelt es sich um die Aufnahme, die vom Widmungsträger des Konzerts als Solist gespielt wird. Eine nur annähernde Proportion kann aber wohl deshalb als relevant bewertet werden, da die Dauer nicht als absolut zu betrachten ist, sondern von der aufgenommenen Aufführung abhing. Gubaidulina sagte einmal:

> I'm inspired by this working method: "the dance of the numbers" and pure intuition. Music is developing in two opposite directions: according to the numerical plot and by intuition. And when these two approaches intersect the unanticipated outcome is beautiful.[7]

Von diesem Zitat ausgehend kann gefolgert werden, dass die Musik von Gubaidulina für eine Analyse geeignet ist, welche die Ausgewogenheit zwischen den musikalischen Elementen bzw. dem musikalischen Material und dem mathematischen Aspekt nachzuweisen versucht. Die Schwierigkeit bei einem solchen Zugriff ist letztlich das Finden der entscheidenden musikalischen Elemente und die Identifi-

7 Zitiert nach Valeria Zenowa, „Magic numbers", S. 260.

kation der von ihnen geprägten Formteile, denen solche mathematischen Proportionen entsprechen.

Abstract

Mathematical proportions and their significance in Sofia Gubaidulina's *Offertorium*

The subject of my research is the work of the Sofia Gubaidulina, particularly her *Offertorium* (1980) and its mathematical proportions and symbolic meaning. The basis for this analysis is Gubaidulina's statement that her work is based on both intuition and structural thinking, mostly using the Fibonacci and Lucas numerical series and religious symbolism. The starting-point for this composition was Bach's theme which Gubaidulina uses and offers up in her own way. It is the guiding principle in further analytical processes. This article attempts to find the associated mathematical proportions which emerge from formal analysis. There are multiple ways of identifying them and the key focus of this approach is to find the main elements which are decisive for a successful result.

Les autrices et auteurs du volume 2
Die Autoren und Autorinnen des 2. Bandes

MMag. art. CLARA MARIA BAUER, MA, geboren 1993 in Wien, ist Dirigentin, Musiktheoretikerin, Musikwissenschaftlerin und Komponistin. Sie lehrte Musikalische Analyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Universität Wien und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wissenschaftszentrum Gustav Mahler. Ihre Dissertation zu Mahler-Interpretationen der ‚Wiener Schule' wird von Markus Grassl betreut. Ein Musiktheoriestudium (bei Gesine Schröder) schloss sie 2021 und ein Studium in Orchesterdirigieren (bei Mark Stringer) 2020 ab (jeweils mit Auszeichnung). Sie gründete in Wien das Kammerorchester Alma Mahler Philharmonie, dessen Chefdirigentin sie ist. Dirigate u. a.: ORF Radio-Symphonieorchester, Manchester Camerata und die Bergischen Symphoniker.

Diplômée du CNSM de Paris en écriture, AUDREY CABARROU s'est intéressée dès son master à l'histoire des musiciennes, en réalisant un mémoire sur les compositrices françaises en 1880. En 2022, elle a soutenu en tant que doctorante contractuelle une thèse en musicologie sur les femmes et l'orgue à Paris au XIX^{e} siècle, sous la direction de Raphaëlle Legrand.

RAFFAELE D'EREDITÀ est né à Palerme (Italie). Il a collaboré avec le département d'études musicales Aglaia de l'Université de Palerme, où il obtient la Laurea (Master 2) en Disciplines Musicologiques. En Italie, il a entrepris une activité de ténor lyrique et d'écrivain. En 2016, il soutient une thèse de Doctorat en Musicologie à l'Université Paris-Sorbonne, sous la direction de Jean-Pierre Bartoli et Jean-Christophe Branger, avec une analyse des dernières œuvres de Massenet. Il collabore aux activités de l'UMR IReMus (Institut de Recherche en Musicologie), et d'autres institutions européennes telles que le Théâtre de

l'Opéra National de Paris. Il a publié une série d'articles dans différentes revues et collections scientifiques telles que : Temps-Perfectum (Symétrie), ou les Publications de l'Université de Saint-Étienne (PUSE), et autres. Aujourd'hui, ses recherches visent à étudier plus spécifiquement les notions de „reconnaissance", de „valeur", et de „perception" dans l'instance musicologique, confrontées à l'analyse des processus de composition entre XIX^{e} et XX^{e} siècles.

ABIGAIL GOWER, M.M., is a PhD student in Musicology at the Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien. Gower's research has been presented in international conferences at Sorbonne Université, the Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, the Carl von Ossietzky Universität Oldenburg's Institut für Musik, and University of Zagreb Academy of Music (MUZA). Gower is the recipient of scholarships for her dissertation from the Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover's Forschungszentrum Musik und Gender through the Mariann Steegmann Foundation. Her co-written article *Shifting Identities of Feminism to Challenge Classical Music Canon Practices: A Beginners Guide to Guerrilla Gender Musicology* was recently published with MDPI Books.

SEBASTIAN HENSEL, M. A., geboren 1990, studierte von 2010 bis 2016 Schulmusik und Französisch (Berlin und Leipzig), ein parallel dazu an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig geführtes künstlerisches Violastudium bei Guy Ben-Ziony und Dorothea Hemken schloss er 2019 ab (BA und MA). Abschluss eines Masterstudiums Tonsatz bei Gesine Schröder im Februar 2022. Hauptberuflich ist er Bratschist im Sinfonieorchester des Mitteldeutschen Rundfunks und zudem als Arrangeur und Komponist tätig. Nach einer vorübergehenden Lehrtätigkeit im Fach Instrumentenkunde an der HMT Leipzig promoviert er ebenda seit September 2023.

ARNE LÜTHKE, M. E., M. Mus., studierte Schulmusik und die Erweiterungsrichtung Instrumentalpädagogik (Klarinette) sowie Tonsatz/ Musiktheorie an den Musikhochschulen in Weimar und Leipzig. Nach dem Studium arbeitete er zunächst als stellvertretender Musikschulleiter in Hennigsdorf bei Berlin und leitete ein Jugendorchester. Er ist in Sachsen im Schuldienst und im Lehrauftrag für Tonsatz an der Leipziger Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" tätig. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt ist das Verhältnis von Tonsatz, Musiktheorie und Komposition in der DDR.

MMag. art. MARKO MARKUŠ (* 1990 in Karlovac, Kroatien) schloss Diplomstudien in den Fächern Komposition (bei Michael Obst und Michael Jarrell) und Medienkomposition (bei Reinhard Karger) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien ab. Seit 2017 ist er ebenda Lehrbeauftragter für das Fach Instrumentation. Mehrfach erhielt er Auszeichnungen für seine Kompositionen, die u. a. bei Wien Modern, beim Grafenegg Festival und bei der Biennale Zagreb aufgeführt wurden. Markuš ist außerdem als künstlerischer Leiter verschiedener Konzerte mit Uraufführungen vorwiegend jüngerer Wiener Komponist*innen tätig.

Prof. Dr. BIRGER PETERSEN (* 1972) studierte Musiktheorie, Komposition, Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Lübeck und Kiel; 2001 Promotion. Verschiedene Lehrtätigkeiten in Norddeutschland; 2008 Ernennung zum Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Rostock, 2011 Berufung auf eine Universitätsprofessur für Musiktheorie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. 2017 Habilitation. Zahlreiche Kompositionspreise. Birger Petersen war 2014 Prorektor, 2015 bis 2017 Rektor der Hochschule für Musik Mainz.

Prof. Dr. FRANÇOIS PICARD, ethnomusicologue spécialiste de la Chine, professeur en Musicologie à Sorbonne Université, collabore avec le

Baroque nomade sur les circulations, échanges et rencontres musicales entre mondes européen et chinois ; après avoir mené un travail intensif sur le XVIII[e] siècle et les traditions vivantes, il a abordé le XIX[e] depuis plus de dix ans.

IMKE MECHTHILD REDECKER, geboren und aufgewachsen in Windhoek (Namibia), absolvierte an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig ein Bachelorstudium mit den Hauptfächern Komposition und Tonsatz. Seit 2023 studiert sie im Master Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg im Breisgau.

Après avoir été formé en musicologie et en sciences sociales, ALEXANDRE ROBERT a été doctorant contractuel puis ATER entre 2012 et 2017 à l'université Paris-Sorbonne. En 2016, il a soutenu une thèse sur la pratique de la composition de Déodat de Séverac sous la direction d'Hyacinthe Ravet. Achevant actuellement une enquête auprès de jeunes compositeurs en formation à l'Ircam, ses travaux portent plus généralement sur la pratique de la composition musicale entre les XIX[e] et XXI[e] siècles. Depuis 2021, il est PAST à l'UFR de Musique et Musicologie de Sorbonne Université.

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 publique, 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 chansonnières 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.

Mag. art. Mag. phil. ANGELIKA SILBERBAUER, PhD (* 1985 in Wien), studierte Musikwissenschaften an der Universität Wien sowie Komposition und Musiktheorie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Derzeit arbeitet sie ebenda als Senior Scientist am Institut für Kompositionsstudien, Ton- und Musikproduktion. In ihrer Dissertation (Promotion 2022) zeigt sie die diskursiven Strategien zur nationalen Verortung von Ethel Smyth (1858–1944) im Europa des 19. Jahrhunderts anhand von Opern auf. Seit 2011 ist sie Vorsitzende des Arbeitskreises für Gleichbehandlungsfragen an der mdw, seit 2013 unterrichtet sie an der mdw sowie an der Universität Wien. Als Musikwissenschaftlerin arbeitete sie an mehreren Projekten mit, darunter „Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869–1955", finanziert vom österreichischen Wissenschaftsfonds FWF.

Mag. art. HRISTINA ŠUŠAK, geboren 1996, studierte Musiktheorie bei Gesine Schröder und Medienkomposition bei Iris ter Schiphorst an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Abschlüsse 2019 und 2022). Derzeit studiert sie in der Meisterklasse Komposition bei Mark Andre an der Hochschule für Musik Dresden. Ihre Werke wurden vom Ensemble Intercontemporain in der Philharmonie de Paris aufgeführt, vom Arditti Quartet bei Wien Modern, beim ECLAT Festival Stuttgart, vom Bruckner Orchester Linz u. a. Sie ist auch als Konzept- und Performancekünstlerin tätig. 2019 lud Marina Abramović sie zu ihrer Masterclass ein, ihre dortige Performance wurde von der BBC aufgenommen. 2021–23 war Šušak Lehrbeauftragte für das Fach Tonsatz an der HMT Leipzig, seit 2023 lehrt sie Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

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.