KATALOG 72

DRÜNER

Turandot oder Siegfried?

Ein Katalog über Geschlechterrollen in der Musik

Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner
Ameisenbergstraße 65
D-70188 Stuttgart

Tel. 0(049)711-486165 oder 0(049)17649377411 - Fax 0(049)711-4800408
E-mail: antiquariat@musik-druener.de - Internet: www.musik-druener.de

Mitglied im Verband Deutscher Antiquare e. V. und in der
Antiquarian Booksellers' Association (als Associate von Otto Haas, London)
USt-IdNr. DE 147436166

Katalog 72

Turandot oder Siegfried?

Ein Katalog über Geschlechterrollen in der Musik

Von Annie-Laure Drüner

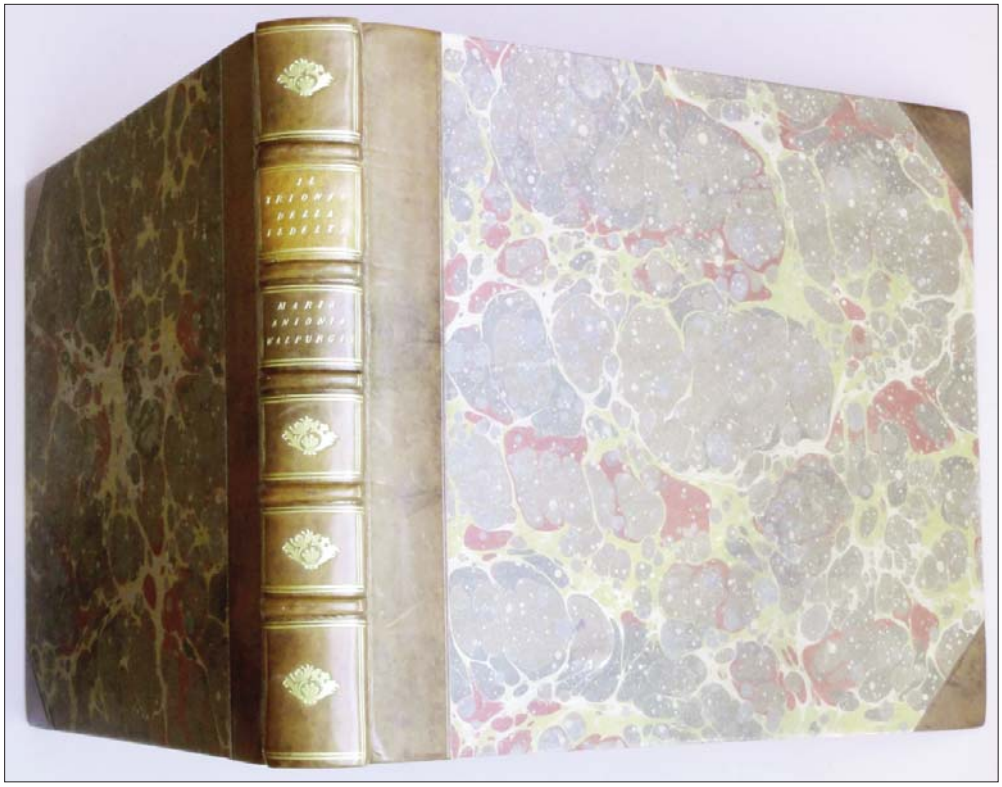
assistiert von Ulrich Drüner, Georg Günther und Sebastian Stauss

Inhalt:

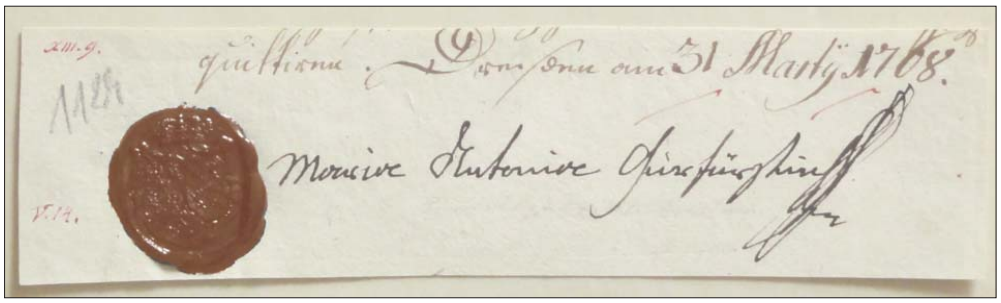
1. Frauendarstellungen aus Sicht der Männerwelt
2. Die Frau als Muse
3. Die Frau als Widmungsträgerin
4. Die soziale Stellung der Frau in der Musikwelt
5. Zusammenarbeit der Geschlechter
6. Pseudonym contra Präjudiz
7. Achtung! Komponistin am Werk!
8. Einige außergewöhnliche Lebensentwürfe und Frauenschicksale

Geschäftsbedingungen und Widerrufsinformation S. 118

© 2014 by Dr. Ulrich Drüner, 70188 Stuttgart, Germany

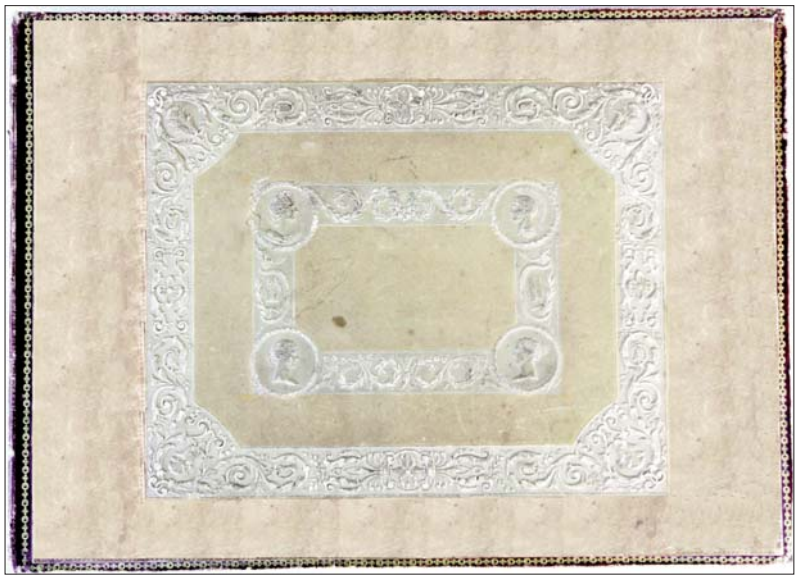


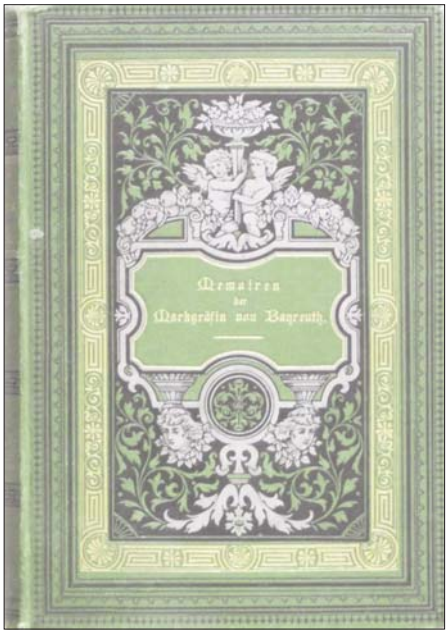
Nr. 156
Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen:
Il trionfo della fedeltà



Nr. 155
Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen:
Eigenh. signiertes Dokument
Ausschnitt

Links: Nr. 151 Hortense de Beauharnais: *Romances*
Rechts: Nr. 148 Wilhelmine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth: *Memoiren*





Als Vorwort: Ist von Frauen geprägte Musik anders?

In den letzten Jahrzehnten hat die Genderforschung auch im Bereich Musikwissenschaft Großes geleistet. Viele Komponistinnen wurden wieder entdeckt, ihre Werke neu aufgelegt und teilweise in den Konzertsälen auch aufgeführt. Doch der Weg ist noch lang, bis Komponistinnen die Wertschätzung in der Gesellschaft zuteil wird, die ihnen gebührt. In diesem Bereich kann ein Antiquariat klärend eingreifen, indem es Material präsentiert, das bisher nicht oder nur sehr schwer zugänglich war. Da durch unser Antiquariat sehr viel Material fließt, können wir einige Aussagen zu Rezeption und Verbreitung der Werke in ihrer Entstehungszeit und danach machen. In der langen Zusammenarbeit mit Instituten zur Genderforschung fiel uns beispielsweise auf, dass seit 1800 in England im Vergleich zum Kontinent ein Mehrfaches an Werken von Komponistinnen verlegt wurde. War das gesellschaftliche Klima der britischen Inseln für Frauen besonders inspirierend, oder stellte es kreative Künstlerinnen vor weniger Schwierigkeiten? In unserem 4. Kapitel (Sozialstellung der Frau) stammen die schockierendsten Dokumente jedenfalls ausschließlich vom Kontinent. - Auf dem Festland sorgte andererseits der höhere Rechtfertigungsdruck dafür, dass Frauen sich intensiver mit der Oper befasst haben - seltener als Komponistin, häufiger als Librettistin. Letztere fand in der musikwissenschaftlichen Genderforschung bisher kaum Beachtung, weil man sich in Deutschland nicht gerne in die Theaterwissenschaft einmischt. Das ist schade; im Ausland gibt es diese Trennung nicht. Wir konnten 34 Opern untersuchen und vermuten, dass die Dichterin stärkere Möglichkeiten hat, um weibliches Denken in Vokalmusik und Oper zu tragen, was oft, doch nicht immer gelingt. Hier ist Forschungsbedarf: Es fällt ja auch auf, dass Komponistinnen häufiger eigene Libretti verwenden als Komponisten.

Kulturgeschichtlich scheint es ein anderes, ein weibliches Denken zu geben, das Kunst zu verändern vermag. Johannes Brahms spürte das und glaubte, dass Künstlerinnen anders als Künstler fühlen. Nach dem Erhalt von Dichtungen von Mathilde Wesendonck schrieb er ihr: „Wäre ich nun vom andern Geschlecht, so setzte ich Ihre neuen Gedichte vermuthlich gleich in Musik.“ Die Frau als intellektuell schöpferisches Wesen konnte ihn nicht motivieren. Andererseits wusste er, dass er einer ihm emotional verbundenen Frau viel schuldete. An Clara Schumann schrieb er, man müsse zu seinen besten Melodien anfügen: „Eigentlich von Kl. Schumann! […] Denn wenn ich an mich denke, kann mir doch nichts Gescheites oder gar Schönes einfallen! Dir verdanke ich mehr Melodien, als Du mir Passagen und derlei nehmen kannst“ (Briefwechsel Schumann-Brahms II, S. 463). So misogyn wie z.B. der Frauenheld Puccini ist Brahms nie gewesen, doch gesellschaftlich einseitig war auch er geprägt: In seinem Schaffen gibt es keine einzige Vertonung zum Text einer Frau, und um ihn herum sieht es kaum besser aus. Doch einige Kollegen waren kulturell vielfältiger geartet als Brahms und die Mehrheit seiner deutschen, französischen und italienischen Zeitgenossen. Britten, Dvořák, Henze, Humperdinck, Janáček, Kienzl, Ravel, Smetana, Weber, Wolf und andere vertonten gerne und erfolgreich Texte und Libretti von Frauen. Dadurch wurden in subtilen Details überkommene Klischees des Frauenbildes modifiziert oder gar aufgebrochen, was die Gesamtdramaturgie auch von Männern komponierter Werke veränderte. Auch in wichtigen Opern des Repertoires entstanden somit Lösungen, zu denen sich rein männliche Teams (für Text und Musik) nie aufraffen konnten. Dazu gibt es auch erstaunlich frühe Beispiele, wie z. B. Martinis *Sapho* (1794/1805; s. Kat.-Nr. 153). Noch früher wirkten hier zwei Frauen, die Dramaturgie *und* Musik ihrer Opern selbst bestimmten: Wilhelmine, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth (Kat.-Nr. 148), und am deutlichsten die wohl berühmteste Komponistin des 18. Jahrhunderts, Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. Der Letzteren Werke zeigen sich als beabsichtigte dramaturgische Gegenentwürfe zu den herrschenden Männer-Regeln Metastasios, mit dem sie sich darüber zerstritt. Ihre Werke bilden am Ende dieses Kataloges einen Schwerpunkt (s. Nr. 155-165). - Am Anfang unseres Katalogs stehen jedoch männlich geprägte Frauenbilder, die sich gemäß der sozio-kulturellen Entwicklungsgeschichte nicht linear gestalten, sondern zeigen, dass Unterschiede nicht nur zeitlich, sondern auch geographisch zu betrachten sind.

Register der Musiker und Musikerinnen nach Katalognummern:

Abt, Franz	40	Litvinne, Félia	136
Arkwright, Frances	115	Lowthian, Caroline	137
Arrieu, Claude	116	Lucas, Anette	138
Badarzewska-Baranowska, T.	117	Malibran, Maria	87-88
Beauharnais, Hortense de	151	Marchesi, Mathilde	139f.
Beethoven, Ludwig van	27	Maria Antonia Walpurgis v. Sachsen	155-160
Berg, Alban	1	Martini, Giambatista (Padre)	164
Bertin, Louise	51-52	Martini, Jean Paul Egide	153A-B
Boughton, Rutland	105	Mennechet de Barival, H.-C.	141
Boulanger-Kunzé, F.	118	Mozart, Wolfgang Amadeus	6-9, 29
Brahms, Johannes	28, 41-43, 53	Müller-Hermann, Johanna	89
Britten, Benjamin	76f.	Pander, Oscar von	74
Chaminade, Cécile	54, 83f., 106, 119f.	Patti, Adelina	59
Cornelius, Peter	2	Pfitzner, Hans	81, 109
Dedieu-Peters, Madeleine	121	Proch, Heinrich	45
Desportes, Yvonne	85 A-B	Puccini, Giacomo	10
Dickenson-Auner, M. F.	107	Puget, Loïsa	60, 90f., 142
Duchambge, Pauline	55	Rameau, Félicie	143
Dussek, Sophia	122	Ravel, Maurice	68
Dvořák, Antonín	3, 64f.	Reimann, Aribert	57
E. C. C. P. (Miss)	123	Ries, Ferdinand	46
Elliston, Elizabeth	124	Romberg, Andreas	11
Eximeno, Antonio	163	Rossi, Camilla de	166
Farrenc, Louise	125	Schäffer, Therese	47
Foerster, Josef Bohuslav	78	Schillings, Max	69f.
Gadal, Céline	86	Schönberg, Arnold	75, 114
Gade, Niels Wilhelm	4	Schubert, Franz	48, 66
Gail, Sophie	126	Schumann, Clara	92-94, 144
Gesualdo, Carlo	152	Schumann, Robert	12, 93f.
Gluck, Chr. W.	43	Shlonsky, Verdina	145
Grandval, Clémence de	127	Silcher, Friedrich	13
Graun, Carl Heinrich	165	Smetana, Bedřich	110
Greith, Carl	113	Strauss, Richard	14-19,30-35,53
Grieg, Edvard	44	Taubert, Wilhelm	49f.
Henze, Hans Werner	62	Toskana, Luise von	154
Herbert, Victor	82	Verdi, Giuseppe	20-22
Hoesslin, Franz von	108	Viardot-Garcia, Pauline	146
Holmès, Augusta	128-132	Wagner, Cosima	61
Humperdinck, Engelbert	96-103	Wagner, Richard	23f., 36
Jaëll, Marie	133	Weber, Carl Maria von	67
Janáček, Leoš	79f.	Webern, Anton	71-73
Joachim, Amalie	58	Weill, Kurt	56
Kienzl, Wilhelm	63	Wilhelmine Markgräfin v. Bayreuth	147f.
Kinkel, Johanna	134	Wolf, Hugo	25, 104, 111f.
Lehár, Franz	5	Wolzogen, Elsa Laura von.	149f.
Lindsay, Maria	135	Zumsteeg, J. R. & E.	26, 95

Abb. auf S. 4: Nr. 151 Beauharnais. Ausschnitt einer Illustration

Register der Textdichter u. Textdichterinnen:

Adami, G., und Simoni, R.	10	Lamothe, Mr.	86
Arnim, Achim von	34	Le Fort, Gertrud von	74
Bachmann, Ingeborg	62	Lemoine, Gustave	90-91
Bauer, Helene	63	Loraux de Rousière, M.	88
Belvianes, Marcel	85A	Maria Antonia Walpurgis v. Sachsen	156-160
Bernstein, Elsa	96	Matthison, Friedrich von	46
Blot, Sylvain	87	Mayreder, Rosa	111-112
Boito, Arrigo	22	Myriel, Robert	84
Bürger, Gottfried August	26	Pamphili, Benedetto	166
Červinková-Riegerová, Marie	64-65	Pappenheim, Marie	75
Chamisso, Adalbert von	12	Peterich, Eckart	108
Chezy, Wilhelmine von	66-67	Piave, Francesco Maria	21
Colette	68	Piper, Mary Mafanwy	76-77
Cornelius, Peter	2	Preissová, Gabriela	78-80
Da Ponte, Lorenzo	6-8	Rameau, Félicie1	43
De la Garde, Auguste	151	Robiquet, Paul	83
Dovsky, Beatrice	69-70	Rückert, Friedrich	92
Ebeling, Elisabeth	97	Salm-Dyck, Constance-Marie	153
Frank, Hermann	10	Saphir, Moritz Gottlieb	45
Galletti, Giovanni Andrea	148	Schikaneder, Emanuel	9
Geibel, Emmanuel	92	Schiller, Friedrich	11, 46
Goethe, J. W. v.	4	Schönberg, Gertrud	114
Hauptmann, Elisabeth	56	Sharp, William	105
Heine, Heinrich	34, 92	Solera, Temistocle	20
Hemans, Felicia	115	St. Marie, Elise de	113
Henius, Carla	57	Stach, Ilse von	81
Heyse, Paul	25, 41	Strauss, Richard	14, 30
Hoffmann von Fallersleben	49	Strindberg, August	57
Hoffmannsthal, Hugo v.	16-19	Toskana, Luise von	154
Holmès, Augusta	129-130	Wagner, Richard	23-24
Huch, Ricarda	109	Wedekind, Frank	1
Humperdinck, Hedwig	98-99	Wesendonck, Mathilde	36-39
Jone, Hildegard	71-73	Wette, Adelheid und Hermann	100-104
Karl, J. E.	3	Whitman, Walt	89
Krásnohorská, Eliška	110	Wilde, Oscar	15

I. Frauendarstellungen aus Sicht der Männerwelt

In diesem ersten Abschnitt stellen männliche Komponisten und Textdichter ihre Sicht auf das andere Geschlecht dar. Die ausgewählten Beispiele reichen zeitlich von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ (1786) bis zu „Arabella“ (1933) von Richard Strauss. Die Frauenfrage durchläuft in dieser Zeit ein tiefes Tal, ausgehend von Hoch-Zeiten umfassender Frauen-Rechte während und unmittelbar nach der Französischen Revolution und endend mit der schrittweisen Einführung des Frauenwahlrechts in Europa. Dazwischen liegt ein düsteres Tief entmenschlichender Polarisierung: einerseits auf die 'Schwachheit' des Weibes (in der Oper: die „femme fragile"), und andererseits auf die Verderben bringende „femme fatale". Im Gegensatz dazu zeigen wir in späteren Kapiteln Selbstdarstellungen von Frauen, welche die Klischees der männlichen Sichten Lügen strafen.

Neben zeitlichen sind die erwähnten geographischen Faktoren relevant. Im fortschrittlicheren Habsburger-Reich sind Mozarts Prime donne und sogar Beethovens Damen weitaus aktiver und individueller gestaltet als in reaktionären nördlicheren Regionen, wo biedermeierliche Kleinmeister wie Zumsteeg und Romberg den Ton angeben. Unter Peter Cornelius und Robert Schumann wird der Mann zum ausschließlichen Maß aller Dinge; dem Weiblichen wird die Luft knapp. Bei den beiden Richards, Wagner und Strauss, werden Frauen zwar rettend, müssen persönlich dafür aber allzu oft scheitern (Guntram, Parsifal). Die Komödie verträgt die weitaus aktivere Frau, welche die Schwäche des Mannes zu ihren Gunsten ausnützt (so in „Figaro“, „Liebesverbot“, „Lustige Witwe“). In Strauss' späteren Werken beginnt dann die allmähliche - auch sexuelle - Selbstbestimmung der Frau.

1. BERG, Alban (1885–1935). *Lulu Oper in drei Akten* [...] *nach den Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora von Frank Wedekind*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 10745, © 1936. 317 S. *Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein*, in Großfolio; gebundenes Exemplar mit fester Buchdecke (Umschlag u. Rücken des OUmschl. aufgezogen). Außen Gebrauchsspuren, innen gutes Exemplar mit zahlreichen Bleistifteintragungen. – ***Beiliegend***: *Lulu Oper in drei Akten* […] *III. Akt* […] *revidiert von Friedrich Cerha.* [Wien,] Universal-Edition, Verl.-Nr. 10745a, © 1977/1978. IV, S. 319-528, Verlagsbroschur „nur für Bühnenzwecke“. Mit vielen Einzeichnungen. **€ 450,00**

Seltene Vereinigung der Originalausgaben, die 1936 (Akte 1-2) **und 1977** (Akt III) **erschienen sind.** Das Exemplar der Akte I und II wurde 1961 von der Regie der Staatsoper Hamburg benützt; ihm liegt der Brief eines Herrn Zajonic an Dr. Knorr (Hamburgische Staatsoper) vom 15. September 1961 bei, in dem zum Monolog der Geschwitz Stellung genommen wird. – Das Exemplar des Aktes III gehörte Maurits Sillem, Kapellmeister an Covent Garden, London; es wurde dort zu einer Produktion des Jahres 1981 benützt, wie eingelegte Probenzettel belegen.

Berg konnte die Komposition nicht abschließen; die Instrumentierung reichte nur knapp über den zweiten Akt hinaus. Vom letzten Akt lagen nur 268 Takte sowie die zwei vorab für die *Symphonischen Stücke aus der Oper „Lulu“* fertig gestellten Teile vor. In dieser frag-

mentarischen Fassung ist das Werk am 2. Juni 1937 in Zürich uraufgeführt und lange Zeit gespielt worden. Friedrich Cerha vervollständigte rund vierzig Jahre später den dritten Akt; in dieser Fassung wurde das Werk am 24. Februar 1979 in Paris erstmals gespielt. Unsere beiden bereits 1961 bzw. 1981 an zwei besonders wichtigen Opernhäusern eingesetzten Bände gehören in die Frühphase der Werkrezeption insbesondere des 3. Aktes. Dieser erschien damals nicht im Handel, weshalb unserem Exemplar besonderes Interesse zukommt.

Die Figur der Lulu kann man eventuell als weibliches Gegenstück der längst mythischen Gestalt des Don Giovanni betrachten. Die sexuelle Freizügigkeit, die „der Mann" stets für sich reklamierte, ist für die Figur der Lulu ebenso selbstverständlich. Im Prolog wird sie als Schlange eingeführt, als „Urgestalt des Weibes", „geschaffen, Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften und zu morden – ohne daß es einer spürt". Was Lulus Opfer nicht rechtzeitig bemerken, wird jedoch von der Gesellschaft registriert und bekämpft. Lulu wird letztlich zur Gehetzten, lebt nach Luxus und Reichtum zuletzt in bitterer Armut und wird von einem Prostitutionskunden ermordet. Auch bei Wedekind und Berg ist weibliche Freiheit mit gesellschaftlicher Normalität nicht vereinbar.

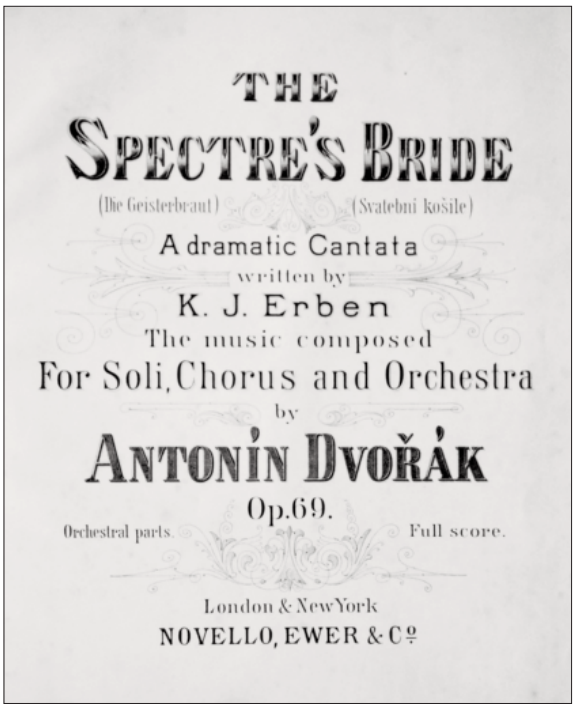
Frauenliebe und Hochzeit

2. CORNELIUS, Peter (1824-1874). *Brautlieder, gedichtet und componirt von Peter Cornelius (Englische Uebersetzung von Margaret E. Bache.) Nachgelassenens Werk. Für Altstimme.* Leipzig, Fritzsch, Pl.-Nr. 531 [ca. 1900]. 25 S. folio, dt./engl. Etwas gebräunt. Inhalt: 1. *Ein Myrthenreis*. – 2. *Der Liebe Lohn*. – 3. *Vorabend*. – 4. *Erwachen*. – 5. *Aus dem hohen Lied*. – 6. *Erfüllung*. **€ 120,00**

Die *Brautlieder* gehören zu Cornelius' erfolgreichsten Werken – sie schienen den Nerv der Zeit zu treffen und erschienen seit der Erstausgabe 1878 bis nach 1914 in vielen Einzel- und Gesamtausgaben. Besonders interessant ist die Paraphrasierung des *Hohen Liedes* (Nr. 5), die Karl Goldmark in seiner Oper *Die Königin von Saba* ebenfalls verwendet hat.

Cornelius gehört zu den ganz wenigen Komponisten, die ihre Liedertexte selbst geschrieben haben. Er erzählt in diesen Liedern seine Vorstellung von Mädchenträumen (zu Robert Schumanns Vision zum selben Thema, siehe Katalog-Nr. 12): Im ersten Lied züchtet die Ich-Erzählerin die Myrthen für die Hochzeit. Im zweiten beschreibt sie das Schönste aller Worte: dass ein Mann sie liebt. Am Vorabend der Hochzeit schickt sie ihren Verlobten weg und bewahrt ihre Tugend. Das vierte Lied preist das Verlangen des Mannes nach einer Frau. War diese als Individuum bis dahin gar nicht in Erscheinung getreten und hatte nur als Projektionsfläche männlicher Wünsche herhalten müssen, wird der Sängerin im „Hohen Lied" dann allerdings zugesprochen, aktiv den Mann bezirzt zu haben. Doch diese „Selbständigkeit" wird im letzten Lied sofort wieder relativiert: Schließlich sei es ja der Mann der sie dazu erweckt habe.

Das Grauen der verlassenen Braut



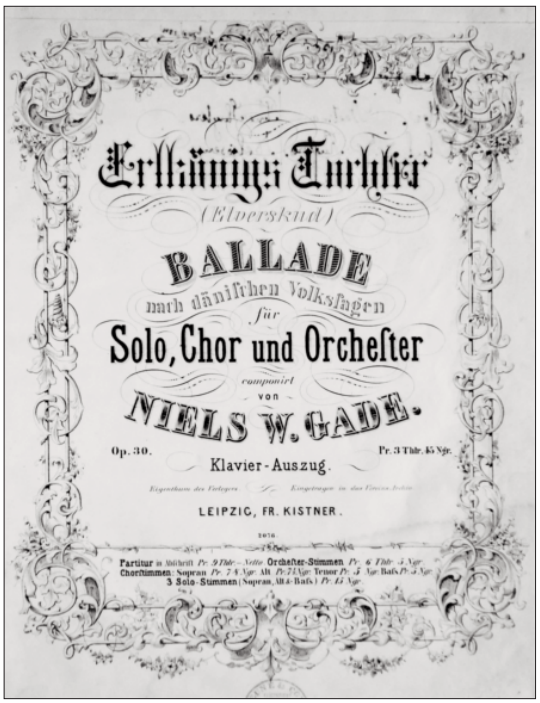
3. DVOŘÁK, Antonín (1841-1904). *The Spectre's Bride (Die Geisterbraut). A dramatic Cantata written by K. J. Erben, The music composed For Soli, Chorus and Orchestra.... Op. 69.* London & New York, Novello, Ewer & Co. [1885]. 1 Bl., 339 S. gestochene Partitur in folio (gelegentlich ganz leicht stockfleckig), OHlnbd. **€ 650,00**

Burghauser Nr. 135, S. 249. Schönes Exemplar der **Partitur-Erstausgabe** zu einem der Hauptwerke der Vokalmusik Dvořáks; wie fast alle Dirigierpartituren dieses Umfanges ist sie von außergewöhnlicher Seltenheit. Die *Geisterbraut* schrieb Dvořák 1884 für das Musikfest in Birmingham, wo das Werk im Jahre darauf uraufgeführt wurde. Diese Kantate setzte die seit Händel bestehende große Oratorientradition Englands fort und bildete dort einen der Höhepunkte im späten 19. Jahrhundert, denn „as one would expect in an important work... from this period, it is melodious, colourful and rich in invention" (New Grove). – Diese romantische Schauer-Kantate, die auf die *Lenore* Bürgers aus dem späten 18. Jahrhundert zurückgeht, erzählt von einer jungen Frau, welche von Wahn und Suizidgedanken heimgesucht wird, nachdem sie von ihrem Bräutigam verlassen worden war. Dieser erscheint ihr als verführender Geist, der sie in ihr 'Brautgemach' führen will, welches sich als die Familiengruft erweist. Nur durch inbrünstiges Beten kann sie dem Spuk entkommen. Ob damit der untreue Bräutigam verteufelt, oder vielmehr die Sinneszerrüttung der Frau durch den Verlust eines leitenden Mannes gezeigt wird, bleibt der interpretatorischen Freiheit überlassen.

Goethe in dänischer Variante, oder Erlenkönig im Original?

4. GADE, Niels Wilhelm (1817-1890). *Erlkönigs Tochter (Elverskud). Ballade nach dänischen Volkssagen für Solo, Chor und Orchester... Op. 30.* Leipzig, Kistner, Pl.Nr. 2076 [1855]. 1 Bl., 79 S. deutsch-/dänischsprachiger Klavierauszug, Stich, folio, leicht fleckig. HLdrbd. mit aufgezogenem OUmschlag; etwas berieben und bestoßen. **€ 165,00**

Nachdem die berühmte Goethe-Ballade auch nach Schubert noch mehrfach vertont worden war, stellt Gades Vertonung eine interessante Version des dänischen Stoffes dar in Form einer teils eigenständigen Dichtung (deutsche Übersetzung von Edmund Lobetanz). Die einzelnen Motive in beiden Versionen sind ähnlich. Bei Goethe steht der Aspekt des Kindheitsabschieds und der erwachenden Sexualität im Vordergrund, während Gade vor der zerstörerischen *femme fatale* warnt. Die Hauptfigur, Oluf, ist hier selbst das Opfer und wird von seiner Mutter ermahnt, von *der Erlenhöh'* fern zu bleiben. Die Rolle der Dialogpartner ist vertauscht (hier mahnt die zuhause bleibende Mutter zur Vorsicht, und der Sohn beschwichtigt), doch Erlkönigs Tochter umgarnt ihn mit durchaus ähnlichen Worten bei



Nr. 4 Gade

Nr. 5 Lehár

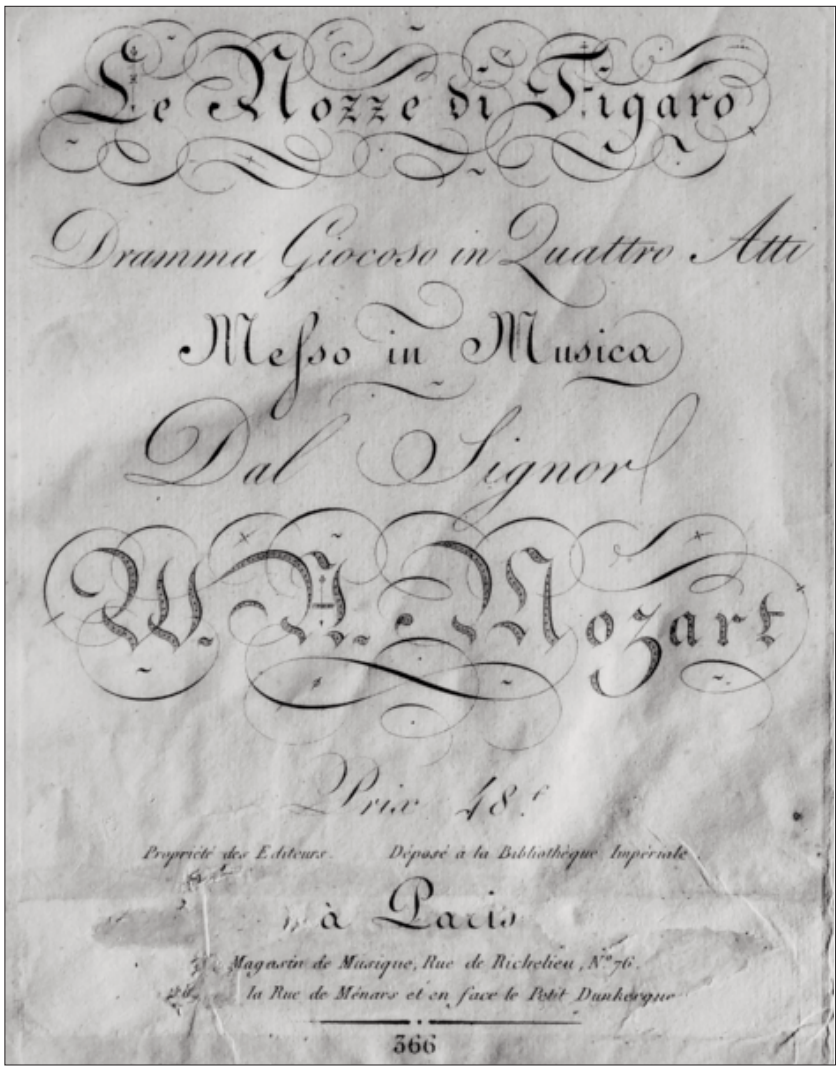
Goethes gleichfalls nächtlichen Ritt. Oluf kehrt dann doch noch nach Hause zurück, stirbt aber am folgenden Morgen, der sein Hochzeitstag werden sollte. – Neben dem Orchester sind als Solisten Oluf (Tenor-Bariton), Erlkönigs Tochter (Sopran) und die Mutter (Alt) mit Solisten zu besetzen; hinzu kommt ein vierstimmiger gemischter Chor, bei dem die Frauenstimmen als *Erlenmädchen* zusätzliche Aufgaben übernehmen. Das Werk ist in Prolog, drei Teile und Epilog gegliedert, der vollständige Text ist auf den Seiten 3 und 4 abgedruckt.

5. LEHÁR, Franz (1870-1948). *Die lustige Witwe. Operette in drei Akten (mit unterl. Text).* [Klavierauszug]. Wien, Doblinger, Verl.-Nr. 3367, [1905]. 68 S. folio. Umschlag ausgebessert, im Bund gelockert. **€ 60,00**

Erstausgabe. – Wie bei Operetten üblich, erschien dieser Klavierauszug lediglich mit dem unterlegten Text. Das Werk stellt auf satirische Weise das an sich ach so ernste Geschlechterverhältnis auf karnevaleske, bitter böse Weise dar. Die Gleichberechtigung, die in der *Lustigen Witwe* auf musikalisch unüberbietbare Art zelebriert wird, drückt sich folgender Maßen aus: Niemand kommt besser weg als der andere!!!

La Contessa, Idealbild der Frau oder der Männerphantasie?

6. MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791). *Le Nozze di Figaro. Dramma Giocoso in Quattro Atti. Messo in Musica Dal Signor W. A. Mozart. Prix 48f. Propriété des Editeurs. Déposé à la Bibliothèque Impériale*. Paris, Magasin de Musique, Pl.-Nr. 566 [1807/08]. Partitur in Stich (mit italienischem und französischem Text, aber in den Rezitativen und bei den szenischen Anweisungen nur Italienisch); Nach S. 114 handschriftl. Einlage zu einer Transposition. Zeitgenöss. Pergamentband mit braunrotem Rückenschild aus Leder mit goldgeprägtem Titel. Etwas berieben und an den Kanten bestoßen. **€ 6.500,00**



Die äußerst seltene Erstausgabe der Partitur – ein besonders wertvolles Dokument der frühen Mozart-Überlieferung. RISM M 4339 kennt nur 8 Exemplare (alle in Europa, davon 3 in D). Diese Erstausgabe ist so rar, dass sie sogar Haberkamp entgangen ist (sie zitiert nur die Titelauflage von Frey). - Mozarts *Figaro* wurde am 1. Mai 1786 uraufgeführt und in ganz Mitteleuropa rasch nachgespielt. In Paris fand die Premiere (in französischer Übersetzung) am 20. März 1793 statt; am 23. Dezember 1807 folgte dort eine italienisch-sprachige Produktion, mit der die Herstellung der vorliegenden Partitur-Erstausgabe zusammenhängt.

Nach einer bereits beachtlichen Stellungnahme zur Rolle der Frau in der Partie der Constanze in *Die Entführung aus dem Serail* emanzipiert Mozart sich musikalisch vom Libretto erstmals in der Rolle der Contessa Almaviva. Obwohl der Text in der kongenialen Fassung Lorenzo da Pontes keine Komponisten-Wünsche offen lässt, gibt Mozart der Contessa eine menschliche Größe und Würde, die literarisch nicht in den Griff zu bekommen ist, die jedes Wort übersteigt. Die absolute Schönheit des zweiten Finalschlusses überhöht das Weibliche in einer Weise, die später nur ganz selten erreicht worden ist – man denke an Isoldes Liebestod, Brünnhildes Schlussgesang der *Götterdämmerung* und das vierte der *Vier letzten Lieder* von Richard Strauss. Aber vielleicht sehen Frauen das ganz anders – vielleicht sind diese Bemerkungen nur die Fantasien eines alternden Musikantiquars...

Die Faszination des Schurken

7. MOZART, Wolfgang Amadeus. *Il Dissoluto Punito osia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due Atti*. *Ridotto per il Pianoforto*. Hamburg, Böhme, ohne Pl.-Nr. [ca. 1810]. 1 Bl., 212 S. ital./dt. Klavierauszug in Stich, querfolio; Titelblatt mit großem ovalen Stich mit szenischer Darstellung (Don Giovanni mit dem steinernen Gast), etwas fleckig; Ausbesserungen. – Sehr schöner, marmorierter HLdrbd (an den Kanten unbedeutend bestoßen) mit rotem Titelschild in Rautenform (Goldprägung). **€ 280,00**

RISM M 4509. Früher Nachdruck, der noch heute wegen der Schönheit und Gediegenheit der Ausführung gesucht ist. – Don Giovanni, der Libertin par excellence, spielt mit allen Frauen, er liebt alle und keine einzige, sondern nur sich selbst. Er ist ein Monstrum, ganz besonders in der Darstellung Da Pontes. Doch Mozarts Musik macht ihn zum Genie der Verführung, und erst dadurch verändert sich das Verhältnis zwischen der Titelfigur und den ihn umgebenden Frauen: sie alle sind zwar Opfer, aber zumeist liebende, teils auch willige Beute. Indem Da Ponte und Mozart mit *Don Giovanni* den vielleicht bedeutendsten Beitrag zu der im späten 18. Jahrhundert populär werdenden Ästhetisierung des Bösen liefern, verändern sie auch den Blick auf die Frau: die Würde einer Contessa Almaviva, die Beherrschtheit einer Susanna sind dahin – in *Don Giovanni* gibt es nur Beschädigte, ob sie Donna Anna, Elvira oder Zerlina heißen: sie werden nie mehr unbefangen lieben können! Es ist eine Oper aus der Sicht des Mannes, der aber immerhin zugibt, wie zerstörerisch sein Wesen ist. Dafür wird er zwar mit der Hölle bestraft, bleibt aber dennoch als Heldenfigur im Andenken der Hinterbliebenen.

Da Pontes und Mozarts „donne sono mobile“:
textlich so verkommen, doch musikalisch so himmlisch

8. MOZART, Wolfgang Amadeus. *Così fan tutte, Weibertreue. Eine comische Oper in Zwey Aufzügen* ... [Titelillustration: an eine Säule angelehntes Porträtmedaillon Mozarts, daneben eine Leier; bez.: *I. Wolf sc.*]. Hamburg, Böhme, o. Pl.-Nr. [um 1800]. 2 Bll., 216 S.

ital./dt. Klavierauszug in Stich, querfolio, frisches Druckbild. Sehr schöner zeitgenössischer HLdrbd. mit grünem, ovalem Titelschild, umgeben von einer hübschen Bordüre; außerdem Rückenverzierung und grünes Titelschild (alles in Goldprägung). **€ 350,00**

RISM M 4701 (2 Expl. in D). Hirsch IV, Nr. 165. Hoboken Nr. 419. – Alle Vokalpartien sind, ungeachtet des tatsächlichen Stimmfaches, im Violinschlüssel notiert. Die Titelillustration weist darauf hin, dass Mozart zum Zeitpunkt des Drucks bereits verstorben war.

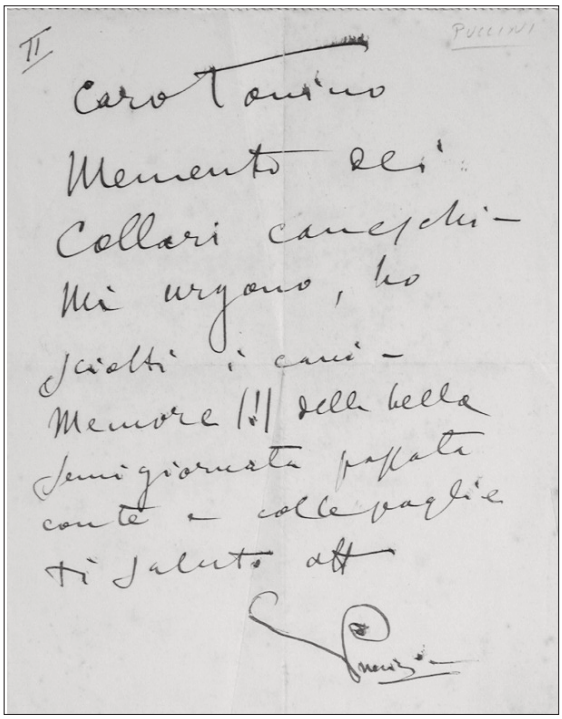
Obwohl *Cosi fan tutte* Mozarts musikalischen Höhenflug ungetrübt fortsetzt, hatte es dieses Werk im 19. Jahrhundert schwer. Da Pontes geniales Libretto verstößt gegen alle Konventionen, denn in diesem Werk wird nicht nur das Wesen der Frau, sondern auch das des Mannes in Frage gestellt: Am Ende verbleiben vier Verlierer, zwei Frauen und zwei Männer; von den Vieren hat jeder das Vertrauen in jeden verloren. Im Vordergrund verbleibt Don Alfonso, der hagestolzige Philosoph und Strippenzieher, der seine grundpessimistische Sicht auf die Gesellschaft bestätigt findet.

9. MOZART, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte KV. 620. Faksimile der autographen Partitur* hrsg. von Karl-Heinz Köhler. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1979. Ca. 500 S. in Querfolio, Lnbd., dazu Beiheft mit 31 S. Einführung, 8vo, broschiert. **€ 250,00**

Schönes Exemplar aus dem Besitz von Josef Zehetgruber; sehr gute Produktion, die auch heute von vielen Sammlern gegenüber den farblich nicht unproblematischen Neuprodukten vorgezogen wird. – Dass das Libretto nicht von Da Ponte stammt, merkt man wenige Takte nach Ende der Ouvertüre. Doch gibt gerade das Holzschnittartige von Schikaneders trotzdem nicht unbedeutendem Text Mozart den musikalischen Raum, um Frauenbilder zu schaffen, die anders als seine vorangehenden sind. Denn mit seinen Tönen schafft er eine Umwertung der alten Werte, die allerdings bis gegen Ende des 20. Jahrhunderts warten mussten, um in ihrer Neuheit und Radikalität erkannt zu werden. Mozart hat sich die „Frechheit“ herausgenommen, Sarastro in der (freilich absichtlich) schwächsten Arie („In

diesen heil'gen Hallen") als einen „falschen Fünfziger" darzustellen, als einen Tyrannen, der mit den Idealen der Französischen Revolution nicht viel im Sinn hat. Die munden zwar der Königin der Nacht ebenso wenig, aber Mozart hat ihr musikalisch die überhaupt größte Statur gegeben, die eine Frau auf der Bühne des 18. Jahrhunderts je erlangt hat. Diese Größe musste zerstört werden, damit sich der Mann des Folgejahrhunderts entwickeln konnte. Während Tamino ein frommer, autoritätsgläubiger Schwächling bleibt, muss man Pamina differenzierter sehen. Zwischen dem Althergebrachten, ihrer Mutter, und Sarastro, dem Vorboten der Männerwirtschaft des 19. Jahrhunderts, agiert sie geschickt, um nicht zwischen den Realkräften zerrieben zu werden. Sie beherrscht die Kunst, mit großer Sensibilität zwischenmenschliche Neigung und gesellschaftliche Anpassung zu verbinden – eine Kunst, ohne die keine Frau das 19. Jahrhundert „überlebt" hätte.

Mit einem Originalbrief gezierte „Turandot"-Partitur

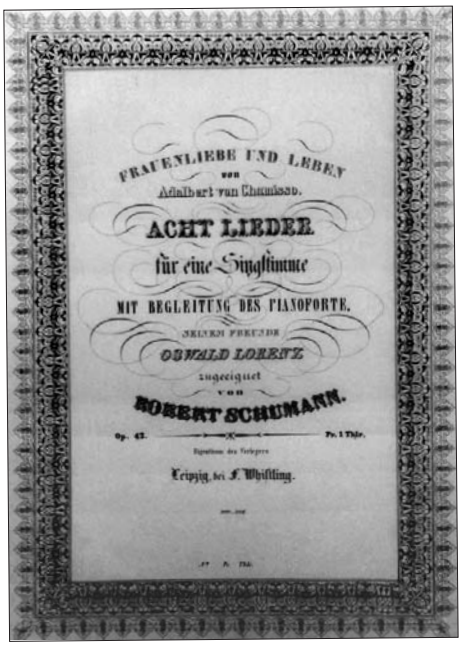


10. PUCCINI, Giacomo (1858-1924). Eigenh. Brief m. U., o. O., o. D., an einen „Caro Tonino", 1 S. 8vo, auf einem Blatt, das aus einem Abreißblock gelöst ist, später aber eingeheftet wurde in die Partitur zu *Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri. Libretto di G. Adami e R. Simoni. L'ultimo duetto e il finale ... sono stati completati da Franco Alfano. Partitura (nuova edizione riveduta e corretta).* Milano, Ricordi, Ed.-Nr. P.R.117 [1958]. 4 Bll., 461 S. 4to, OLnbd gelöst, viele Eintragungen aus dem Gebrauch von Maurits Sillem und R. Temple Savage an der Covent Garden Opera House, London, mit Probenplänen und Unterlagen 1959-1993 (M. Sillem, Colin Davis, John Vickers u.v.a.). **€ 600,00**

Obwohl Puccinis Verhältnis zu Frauen im bürgerlichen Leben eher brachial und problematisch war, zeichnete er auf der Bühne gerne das Gegenteil: er stattet die Frau mit einem Charakter aus, der den der Männer an Stärke übertrifft. Manon Lescaut, Tosca, Minnie (in *La fanciulla del West*) und Turandot sind Heldinnen, die es in sich haben und Welt und Gesellschaft zu widerstehen wissen. Doch die Turandot-Figur brachte Puccini am Ende offenbar zum Scheitern; allzu lange wusste er keine musikalische Lösung für das Finale. Turandot hat Gründe für ihre männermordenden Rätselorgien; sie löst Racheschwüre ein wegen männlicher Gewalt gegen eine Frau, Urahnin Turandots. Doch die Vorstellung, dass ein Prinz, Kalaf, der Fürstin Turandot gegenüber den Namen *freiwillig als Liebespfand* preisgeben und somit sich dem Risiko weiblicher Gewalt aussetzen soll, scheint Puccinis Inspiration nicht förderlich gewesen zu sein.

Der hübsche, originell signierte und in die Partitur später eingeheftete Brief Puccinis hat eher episodischen Charakter: *„Caro Tonino, Memento dei collari caneschi - Mi urgono, ho sciolti i cani - Memore (!) della bella semigiornata passata con te e colle paglie / Ti saluto att. GPuccini."*

Nr. 11 Romberg



Nr. 12 Schumann

„Der Mann muss hinaus* [...] *drinnen waltet die züchtige Hausfrau“

11. ROMBERG, Andreas (1767-1821). *Das Lied von der Glocke von Schiller Op: 25. 7tes Werk der Gesangstücke....* Bonn, Simrock, Pl.-Nr. 680 [nach 1809]. 43 S. Klavierauszug in Stich, querfolio. Beriebener dunkelblauer HLdrbd. mit handschriftlichem Titelschild, Rücken etwas schadhaft, leichte Gebrauchsspuren. **€ 180,00**

RISM R 2116. – Eine der frühesten Vertonungen von Schillers „pièce de résistance“ *Die Glocke*, aber beileibe nicht die erste. Doch erst in der Romberg’schen Vertonung eroberte dieser Text die Konzertsäle und hielt sich dort über ein Halbjahrhundert lang. – Im Unterschied zur Partitur sind hier alle Stimmen im Violinschlüssel wiedergegeben; dies war offenbar zu dieser Zeit nicht unüblich, wie mit dem in dieser Hinsicht gleich gestalteten Klavierauszug von W. A. Mozarts *Così fan tutte* (Hamburg, J. A. Böhme) belegbar ist (siehe Katalog-Nr. 7). – Nicht selbstverständlich für die Zeit kurz nach 1800 ist die relativ detaillierte Angabe der Instrumentation im Klavierauszug.

Wie sehr Schiller dem Komponisten und dessen Fan-Gemeinde, dem romantischen Publikum, hinsichtlich der Geschlechter-Rollenbilder entgegenkommt, ergibt sich gerade aus den berühmtesten Textpassagen: *„Der Mann muss hinaus in’s feindliche Leben, muss wirken und streben und pflanzen und schaffen, muss wetten und wagen, das Glück zu erjagen… und drinnen waltet die züchtige Hausfrau, die Mutter der Kinder, und herrscht im häuslichen Kreise... und dreht um die schnurrende Spindel den Faden...“* (S. 13-14).

Männerwünsche und -weltsicht

12. SCHUMANN, Robert (1810–1856). *Frauenliebe und Leben von Adalbert von Chamisso. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* [...] *Op. 42*. Leipzig, F. Whistling, Pl.-Nr. 300, 1855. 23 S. in Stich (Titel in Lithographie), folio. Titelblatt mit aufwändigem Zierrahmen. Sehr gut erhalten. **€ 380,00**

Hofmann, S. 98f.; McCorkle, S. 187f. – **Erstausgabe**; sie weist bereits die Doppelpaginierung für Einzelausgaben auf. Aus dem neunteiligen Gedichtzyklus Chamissos hat Schumann Nr. 1-7 und 9 ausgesucht. Bei vielen Vertonungen des Zyklus wurde aufgrund des hierfür ungeschickten Versmaßes die Nr. 8 ausgelassen.

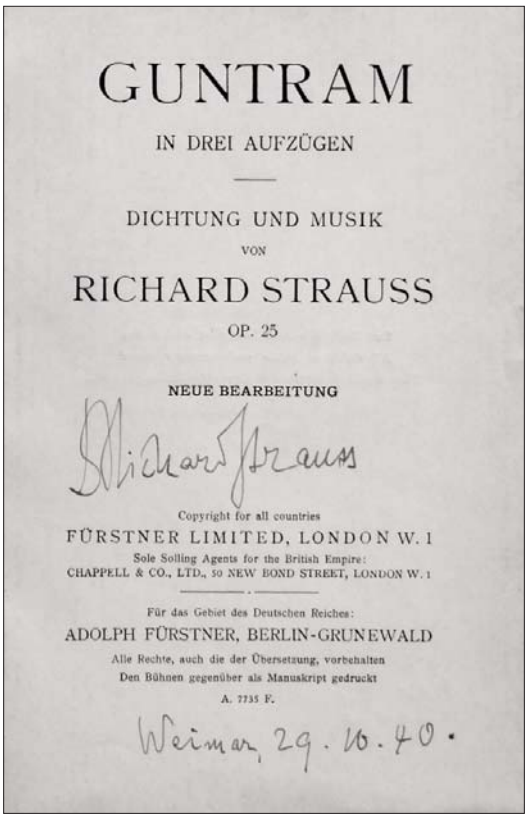
In dem thematischen Zusammenhang dieses Katalogs muss natürlich Schumanns großer Frauenlieder-Zyklus vorkommen. Das Interessante dabei ist, dass das Werk von einer exklusiv männlichen Sicht auf das Leben einer Frau geprägt ist, wobei die Alltagsrealität kaum eine Rolle spielt. Schumann spiegelt quasi vorbildlich die Erwartungen einer bürgerlich-biedermeierlichen Zeit, in der die herrschende patriarchal-misogyne Haltung die Fremdbestimmung der Frau als Selbstverständlichkeit voraussetzt; Folgsamkeit und Treue ist, was sie in ihrer Funktion als Ehefrau und Mutter zu verkörpern hat. Bezeichnenderweise beginnt der Zyklus des Frauenlebens nicht mit Geburt, Kindheit oder Erwachen des Selbst, sondern mit der ersten Liebe zu dem Mann, welcher sie erwählt hat. Mit dessen Tod ist alles vorbei, danach kann es für DIE Frau keine echte Daseinsberechtigung mehr geben. Die Stereotypisierung geht so weit, dass keinerlei Persönlichkeit oder Individualität gezeigt wird; auch Freunde oder Eltern zählen nichts gegenüber der ausschließlichen Fixierung auf den Gatten. Selbst die Thematik der Kindererziehung erscheint kaum; einer speziellen Erwähnung in den Berichten bedarf sie nicht. Wäre doch jemals ein Frauenleben so einfach gewesen!

Loreley - die „femme fatale“ der Romantik schlechthin

13. SILCHER, Friedrich (1789-1860) [Hrsg.]. *Deutsche Volkslieder mit Melodien, für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre gesetzt...* Tübingen/Leipzig, Fues [ca. 1860]. 8 Hefte dieser Reihe (jeweils 16 S. mit je 12 Liedern) aus verschiedenen Auflagen, quer-4to. HLdrbd. d. Z., gering bestoßen. **€ 340,00**

Vollständige Reihe dieser berühmten Sammlung. „Ueberall, wo diese anspruchslosen, holden Laute der Natur erklangen, drangen sie zu Herzen, aus dem sie hervorgegangen sind“ (Vorwort Silchers im ersten Heft). Es überwiegen zwar die wirklichen „Volkslieder“ (d. h. anonym überlieferte, auf dem Lande gesammelte Lieder), jedoch sind auch Eigenkompositionen Silchers darunter, die aber aufgrund ihres Charakters gleichfalls als „Volkslied“ bezeichnet werden können, darunter so berühmte Stücke wie „*Ich hatt‘ einen Kameraden*“ oder die „*Lorelei*“. In der Neukomposition so bezeichneter Stücke sah man damals kein Problem, und so bezeichnete z. B. C. M. v. Weber noch seinen berühmten „Jungfern-Chor“ im *Freischütz* ausdrücklich als „Volkslied“. – Gerade mit Silchers „Loreley” (die noch heute jeden Touristen beim Umschiffen von Deutschlands berühmtestem Felsen aus den Bordlautsprechern an-„dröhnt“) wird in der Verkleidung des „Volkslieds“ dem „Volke“ das hoch belastete Klischee verabreicht, dass die attraktive Frau Gefahr bringend sei – dass Schönheit demnach mit Sexualität, nicht aber mit Geist einhergehe.

14. STRAUSS, Richard (1864-1949). *Guntram in drei Aufzügen. Op. 25. Neue Bearbeitung.* London/Berlin, Fürstner, Verl.-Nr. A.7735 F., [1940]. 1 Bl., 51 S., illustrierte OBrosch. Auf dem Titelblatt autographer Namenszug von Richard Strauss, datiert „Weimar, 29.10.40“, Tag und Ort der Premiere der Neufassung. **€ 380,00**


GUNTRAM

IN DREI AUFZÜGEN

DICHTUNG UND MUSIK

VON

RICHARD STRAUSS

OP. 25

NEUE BEARBEITUNG

Richard Strauss

Copyright for all countries

FÜRSTNER LIMITED, LONDON W. 1

Sole Selling Agents for the British Empire:

CHAPPELL & CO., LTD., 50 NEW BOND STREET, LONDON W. 1

Für das Gebiet des Deutschen Reiches:

ADOLPH FÜRSTNER, BERLIN-GRUNEWALD

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, vorbehalten

Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt

A. 7735 F.

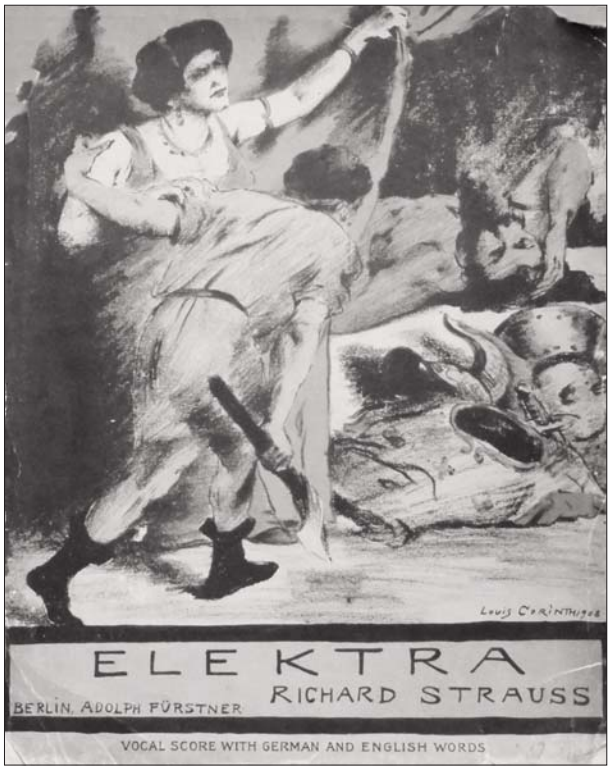
Weimar, 29. 10. 40.

Erstausgabe der Neufassung. – Richard Strauss' Opernerstling *Guntram* steht noch vollkommen unter dem Einfluss Richard Wagners. In der ersten Fassung überstieg *Guntram* die Ausmaße eines Tristans deutlich. So verwundert es kaum, dass die Änderungen der hier angebotenen, reiferen zweiten Fassung in erster Linie weitläufige Kürzungen, einige Transpositionen und Korrekturen der Instrumentation betrafen. Auch inhaltlich ist die Patenschaft des anderen großen Richards überall deutlich zu erkennen: aus *Lohengrin* stammt der Gedanke eines religiösen Geheimbundes, *Tannhäuser* bildet nicht nur das strukturelle Vorbild der drei Akte, sondern liefert auch den Beruf des Hauptdarstellers, und aus *Parsifal* ist der übermächtige Erlösungsgedanke durch Entsagung der Liebe. – Das Frauenportrait, welches Strauss in seinem ersten Bühnenwerk zeichnet, stellt eine wüste Mischung romantischer Elemente dar: im ersten Akt will Freihild sich in einem See ertränken und wird von Guntram gerettet. Im zweiten verliebt sie sich in ihren Minnesänger-Retter. Im dritten will sie ihn Leonore gleich aus der Haft befreien. Was hier im Unterschied zu Wagners Frauenfiguren auffällt, ist ihre weitaus größere Aktivität. Das mag auch an Pauline de Ahna liegen, die Richard Strauss noch vor seiner Weimarer Hofkapellmeisterzeit (1889-1894) in München kennen gelernt hatte und deren Gesangslehrer er war. Sie folgte ihm nach Weimar und sang die Freihild der Uraufführung; die einzige Opernpartie ihres späteren Mannes, die sie aus der Taufe hob. Am Tag der Uraufführung gaben Richard und die sehr temperamentvolle Pauline ihre Verlobung bekannt (Fortsetzung der Familiengeschichte bei Kat.-Nr. 33).

15. STRAUSS, Richard. *Salome. Musik-Drama in einem Aufzuge nach Oskar Wilde's gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von Hedwig Lachmann.... Op. 54*. Klavierauszug von O. Singer. Berlin-Paris, A. Fürstner, V.-Nr. 5503, © 1905-1910. 203 S. fol., guter OHlnbd. - Originalausgabe der revidierten Fassung von 1910 (dt/engl.). **€ 75,00**

Bereits in Oscar Wildes Sprechtheater-Vorlage zu Strauss' Oper *Salome* sind Geschlechter- und Glaubenskonflikte angelegt: Mann gegen Frau, in sich gespaltenes Judentum und sich ankündigendes (bzw. daraus hervorgehendes) Christentum. Während Strauss diese Gegensätze auch musikalisch drastisch zuspitzte, ist die Übersetzung von Hedwig Lachmann, nach der Strauss den Operntext einrichtete, differenziert am Original ausgerichtet. Als Tochter eines jüdischen Kantors hatte sie eine interkonfessionelle höhere Töchterschule besucht und einige Jahre als Erzieherin in England und Ungarn gelebt, bevor sie 1889 nach Berlin zog und Zugang zum Dehmel-Kreis fand. Dort lernte sie ihren späteren Ehemann Gustav Landauer, Vertreter eines „messianischen" Sozialismus, kennen. In Lachmanns *Salome*-Übersetzung von 1900 bemerkt Herodes, Salome sei „*krank zu Tode*", obwohl weder in der französischen noch der englischen Originalfassung an dieser Stelle das Wort „Tod"

steht. Ist dies Zufall oder womöglich ein Querverweis auf die *Krankheit zum Tode* von Søren Kierkegaard, dessen deutschsprachige Rezeption sich um die Jahrhundertwende deutlich verstärkte? Die Krankheit wäre demnach die Verzweiflung des Menschen, die von seinem unendlichen Selbst (ein ewiger Geist im Unterschied zum sterblichen Körper) herrührt.



16. STRAUSS, Richard. *Elektra. Tragedy in one Act by Hugo von Hofmannsthal (english version by Alfred Kalisch). Opus LVIII.* Berlin, Fürstner, Verl.-Nr. 5658, © 1909/10. 228 S. Klavierauszug (*Simplified edition by Carl Besl*) mit dt./engl. Text, folio. Broschiertes Exemplar mit OUmschlag (farbige Lithographie von Lovis Corinth: Szene der Ermordung Aegisths); schadhafter Rücken. **€ 80,00**

Nach der 1908 erschienenen Originalausgabe des Klavierauszugs von Otto Singer veröffentlichte der Verlag zwei Jahre später diese zweisprachige Ausgabe, in der die exorbitanten Schwierigkeiten des Klavierparts etwas gemildert worden sind. – Die im Rahmen einer „Richard Strauss-Woche“ in Dresden 1909 uraufgeführte Oper stellt den Beginn der legendären Zusammenarbeit von Strauss und Hofmannsthal dar.

Mit *Elektra* führte Strauss, entgegen erster Zweifel ob der thematischen Nähe, seine bereits in *Salome* angezeichneten, revoltierenden Frauenfiguren fort. Doch nun stand ihm zum erstenmal der Dichter zur Seite, mit dem er als kongeniales Duo eine ähnlich erfolgreiche Symbiose eingehen würde wie seinerzeit Mozart und Da Ponte. Strauss hatte Hugo von Hofmannsthal 1899 in Berlin-Pankow bei Richard Dehmel kennen gelernt. Hofmannsthal konnte Strauss’ Bedenken recht schnell zerstreuen und passte seine Schauspielvorlage den Wünschen Strauss’ nach einer dramatischen Verdichtung an: Einaktigkeit (in medias res), Entsprechung der Werklänge mit der Realzeit (eine langsame Abenddämmerung) und Verzicht auf die Öffentlichkeit des Raumes. In dieser angespannten Szenerie erscheint die

pathologische Brisanz der drei Frauenfiguren übergroß, und Orest verblasst als bloßer Vollstrecker der vorgegebenen Rachetat, die einzig dem Sohn zusteht. Darin folgen Hofmannsthal und Strauss dem antiken wie entstehungszeitlichen Verständnis. Selbst das Beil, Elektras Menetekel, wird vergessen und so die Tochter von der Rachetat ausgeschlossen, die ihre vollkommene Selbstaufgabe gekostet hatte. Sechs Jahre später werden Dovsky und Schillings mit *Mona Lisa* zeigen, dass die Zeit für eine andere, wenn auch weniger existentielle Rachetat eigentlich schon reif gewesen wäre (siehe Katalog-Nr. 69).

17. STRAUSS, Richard. *Der Rosenkavalier Komödie für Musik von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss Op. 59. Arrangement von Otto Singer. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem Text.* Berlin-Paris, A. Fürstner, Verl.-Nr. 5903, Copyright: Titel 1911, S. 5: 1910 and 1911 [Abzug wahrscheinlich zwischen 1911und 1914]. 1 Bl. + 442 S. folio; HLnbd. d. Z. (etwas berieben). Papier zeitbedingt stärker holzhaltig. **€ 120,00**

Originalausgabe, hier in der 5. Auflage (3. Berliner Ausgabe lt. unserer *Rosenkavalier*-Bibliographie im Katalog *In memoriam Albi Rosenthal* [Stuttgart 2004], S. 43-46). Exemplar aus dem Besitz des Heidelberger Komponisten **Gerhard Frommel** (1906-1984) mit dessen Unterschrift und dessen Einzeichnungen, u. a. S. 442 über besuchte Aufführungen (Dresden 1922 mit Fritz Busch, München 1927 K. Böhm, 1928 Darmstadt, K. Böhm, etc.).

Nimmt man den raschen, schier unaufhaltsam seit seiner Dresdner Uraufführung 1911 wachsenden Erfolg des *Rosenkavaliers* als Maßstab, so scheinen die Widersprüche, von denen das Werk durchzogen ist, seinen Reiz eher zu erhöhen als zu mindern: auf der einen Seite Hofmannsthals Konversationston, auf der anderen Strauss' (bei aller subtilen Beherrschung der Instrumentation) riesiger Orchesterapparat; hier die auf Distanz, ins Zeitalter Maria Theresias gerückte Handlung, dort Strauss' ironische Verwendung des langsamen Walzers, über die das Geschehen stärker der Entstehungszeit des Werkes angenähert wird. Nicht zuletzt ist das Personal der weiblichen Hauptfiguren gespalten: der aristokratischen, erfahrenen, aber noch immer lebenshungrigen Feldmarschallin steht die Tochter des neugeadelten Armeelieferanten Faninal, Sophie, gegenüber. Dass sie ebenso Klosterschülerin war wie die Marschallin, die sie erst später als Nebenbuhlerin um Octavian erkennt, ist ebenso ambivalent zu sehen: Die höhere Mädchenschulbildung geht trotz des streng patriarchalischen Weltbildes im Katholizismus auf seine Ordensschulen zurück. Das Klosterleben war zudem für Frauen die einzige Möglichkeit, der Entmündigung durch den Vater und später durch den Ehemann zu entgehen, und sei es, wie im Falle der Marschallin und Sophie, nur vorübergehend – aber womöglich mit dem Impuls, dass „Fehltritte", wie sie sich die Männer (im *Rosenkavalier* v.a. Baron Ochs) gerne herausnehmen, entweder beiden Geschlechtern vorbehalten oder auch dem weiblichen Geschlecht zugestanden sein sollten.

18. STRAUSS, Richard. *Die Frau ohne Schatten. Oper in drei Akten von Hugo Hofmannsthal. Op. 65. Orchester-Partitur zum Studiengebrauch.* London, Fürstner / Boosey & Hawkes, Verl.-Nr. 7500, © 1919/1943/1946 [Abzug ca. 1960]. 2 Bll., 666 S. 4°. OLn. Fast Neuwertig. **€ 45,00**

Trenner Nr. 234. – *Die Frau ohne Schatten*, nach Vorlagen Goethes, *Tausendundeiner Nacht* sowie Märchen der Gebrüder Grimm, stellt einen letzten späten Höhepunkt romantischen Opernverständnisses dar. Kurz vor und während des Ersten Weltkrieges entstanden, geriet diese als „*Hauptwerk*“ (Hoffmannsthal) intendierte phantastische Oper äußert schwierig und zwiespältig. Hoffmannsthal verwies Strauss wiederholt auf die zentrale Bedeutung der Kaiserin, die man als eine Antwort auf *Die Zauberflöte* von Mozart/Schickaneder sehen kann (siehe Katalog-Nr. 9). Wie Tamino erfährt die Kaiserin eine Initiation, in deren Verlauf sie eine „umgekehrte“ Heldenreise durchläuft (vgl. J. Campbell). Dennoch erweist sie sich im dritten Akt als wahrhafte Heroine – Beethovens Leonore gleich. Sie betrachtet ihre moralische Überzeugung als höchste Instanz und – sich noch über Leonore erhebend – stellt diese sogar über persönliche Interessen: sie verzichtet zugunsten des unschuldigen Färberpaares auf die Rettung des geliebten Kaiser. Vor dem Hintergrund des ersten Weltkrieges, in dem bereits das Heldentum pervertiert wurde, wie sich bspw. an Wolzogens *Zehn Feldgraue* nachvollziehen lässt (siehe Katalog-Nr. 149), erscheint diese Dekonstruktion der Heldengeburt wie eine demütige Rückbesinnung.

19. STRAUSS, Richard. *Arabella. Lyrische Komödie in drei Aufzügen von Hugo von Hofmannsthal* [...] *Opus 79*. Berlin, Fürstner, Verl.-Nr. *A. 8253 F.*, 1933. 365 S. Klavierauszug von Felix Wolfes, groß-folio. OBroschur, sehr gutes Exemplar. **€ 120,00**

Asow S. 868–902. Trenner Nr. 263. – **Erstausgabe**. – *Arabella* ist die letzte, durch Hofmannsthals Tod 1929 abrupt beendete Zusammenarbeit zwischen dem Komponist und dem Dichter, zu der die Musik erst 1932 entstand (Uraufführung am 1. Juli 1933 in Dresden). Das Werk trägt in mehrerer Hinsicht retrospektiven Charakter. Die Oper baut u. a. auf Hofmannsthals Erzählung *Lucidor* von 1910 auf, in der die als Junge verkleidete, aus verschuldetem Elternhaus stammende Hauptfigur (die Zdenka der Oper) im Zentrum steht. Wie im *Rosenkavalier* wird als Schauplatz das Wien einer früheren Epoche, diesmal das der Krisenjahre der Donaumonarchie nach 1860, heraufbeschworen. Im Vergleich zum *Rosenkavalier* erscheint der Entscheidungsrahmen der Frauenfiguren kaum erweitert; auch hier bleibt das Rätsel letztlich unaufgelöst, welchen Raum freie Willensentscheidung hat, ob soziale Determiniertheit oder das numinose (Opern-)Schicksal den Weg der Figuren bestimmen. Auf der Bühne werden alle drei Optionen im Schwebezustand gehalten, wie bereits die Eingangsszene mit der Kartenaufschlägerin zeigt, die von Arabellas und Zdenkas Mutter, Adelaide, konsultiert wird. Das Motiv der Kartenaufschlägerin ist Anfang des 20. Jahrhunderts in den Bildmedien vom Genrebild über Postkarten bis hin zum Zigarettenbildchen vertreten – als zweifelhaftes Gewerbe zwischen ländlichem und städtisch-industrialisiertem Leben, herausgelöst aus den gesellschaftlich-familiären Strukturen und doch von ihnen und ihrem Aberglauben abhängig. Offen bleibt nicht zuletzt, ob und wie die Kartenaufschlägerin die Existenz der zweiten Tochter der Waldners tatsächlich aus den Karten „erschließt“ oder sie das Mädchen Zdenka schlichtweg hinter der Verkleidung erkannt hat und die späteren Verwicklungen voraussieht.

Die romantische femme forte ist ... böse

20. VERDI, Giuseppe (1813-1901). *Nabucco / G. Verdi*. Große Dirigierpartitur in 4 starken Bänden in Großfolio (37 x 27 cm), 57, 314, 206, 186, [136] S. in sehr klarem professionellen Kopisten-Manuskript der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (3 Schreiber). Die vorgebundene Ouverture liegt in der Druckausgabe von Ricordi, Pl.-Nr. 99590 (1896; 57 S., ohne eige-

nes Titelblatt) vor; erst danach entstanden um 1900 die attraktiven roten Leinenbände. Bibliotheksexem-plar mit gelegentlichen Stempeln sowie Ausscheidungsvermerk; im Text mit vielen handschriftlichen Eintragungen in Blei- und Blaustift für verschiedene Aufführungen. Mehreren Eintragungen zufolge wurden die Bände am Opernhaus zu Palermo, später in Holland benützt. **€ 2.600,00**

Hopkinson 39B (nur zur Ouvertüre). Handschrift aus der Kopiatur des Verlags Giovanni Ricordi, Mailand; Bd. 3 und 4 tragen noch den Titel- bzw. Handhabungszettel des Ricordi-Verlages. Die Orchesterpartitur der Ouverture erschien 1896, die komplette Orchesterpartitur erst 1964 (V.-Nr. 128083, s. Hopkinson 39 B). Bei den meisten Werken Verdis erschienen gedruckte Partituren erst im 20. Jahrhundert; zuvor ließ der Verlag angesichts noch nicht ausreichender Autorenschutzregelungen ausschließlich Manuskripte zirkulieren, weil diese (im Gegensatz zu Drucken) bereits einem gesetzlichen Schutz unterlagen. Diese handgeschriebenen Partituren sind im Handel extrem selten, weil sie in sehr geringer Zahl hergestellt wurden und schärfster Kontrolle durch den Verlag unterlagen. Da Verdi schon früh zu einem der „teuersten“ Opernkomponisten der Welt aufgestiegen war, konnte der Verlag nur durch rigorose Überwachung und Durchsetzung von Konventionalstrafen den Missbrauch ausschließen und dem Komponisten die ihm zustehenden Rechte auszahlen.

Nabucco wurde 1841 komponiert und am 9. März 1842 in der Mailänder Scala uraufgeführt (Libretto von T. Solera). Die Oper thematisiert das Streben des jüdischen Volkes nach Freiheit aus der babylonischen Gefangenschaft. Dem steht die Hybris des Titelhelden entgegen, der sich selbst vergöttlicht, aber mit Wahnsinn geschlagen wird. Nabuccos eigentliche Gegenspieler sind nicht die verschiedenen Priester-Fraktionen, sondern Abigaille, seine Zweitgeborene, eine typische *femme forte*. Den Thron, der ihrer älteren, in allen Dingen positiv dargestellten und alter Ordnung ergebenen Schwester Fenena zusteht, reißt Abigaille an sich und beginnt, ihre Widersacher zu vernichten. Doch das durfte so weder in der Bibel noch auf dem Theater des 19. Jahrhunderts sein. Durch die Bekehrung zum jüdischen Gott wird Nabucco geheilt, die alte männliche Ordnung wird restauriert, und der bösen Heldin Abigaille bleibt nur die Selbsttötung durch Gift.

Paradigma der romantischen „femme fragile"

21. VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. *Opera, Poesia di F. M. Piave*. Paris, Escudier, Verl.-Nr. 1519 [1855]. 2 Bll., 276 S. Kl.-A. m. ital. Text, folio. Sehr schöner marmorierter HLdrbd., Rücken mit Goldprägung; leicht bestoßen. **€ 120,00**

Hopkinson 55 B (h). – Erste französische Ausgabe der zweiten Fassung des Werkes, erschienen noch im Jahr der italienischen Originalausgabe von Ricordi. – Die unabhängige, sexuell freizügige Frau ist aus der Sicht des 19. Jahrhunderts zwangsläufig eine zweifelhafte Erscheinung. Sowohl Dumas wie auch Verdi bekunden ihr als einer nicht gesellschaftskonformen Künstlerin höchstes Wohlwollen, indem sie ihr Großmut, Würde, moralische Integrität und Schönheit zusprechen. Doch ist selbst für sie das Überleben einer die patriarchale Gesellschaftsstruktur ad absurdum führende Frau eine unmögliche Sache!

Die „femme fragile" und der zerbrechende Held

22. VERDI, Giuseppe. *Otello. Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito.* […] *Riduzioni di Michele Saladino.* Klavierauszug mit italienischem Text. Mailand, Gio. Ricordi, Verl.-Nr. 51023 [gestempelt 3/1887]. 3 Bll. (zweifarbiger Titel, Besetzung, Inhalt), 364 S. 4to. Bordeaux-farbener OLnbd. mit reicher Goldprägung auf Rücken und beiden Deckeln. Leinen etwas berieben und ausgebleicht. Grüner Vorsatz mit dem Logo Ricordis und dem Markuslöwen. Durchgängig leicht stockfleckig, aber unbenutzt. **€ 900,00**

Hopkinson 63 A – **Erstausgabe** (zu dieser zählt Hopkinson alle von Januar bis September 1887 gestempelten Exemplare). – Verdis Freund und Verleger Giulio Ricordi ist es letztlich zu danken, dass der Komponist nach seiner triumphalen *Aida* von seinem Wunsch, sich in den Opern-Ruhestand zu begeben, mit immerhin 67 Jahren abrückte und sich das neue Szenario des jungen Boito ansah: Shakespeares Othello – neben *King Lear* ein weiteres Stück des verehrten Dichters, an welches sich Verdi bislang nicht gewagt hatte. Das Libretto basiert auf Übersetzung François-Victor Hugos, Sohn des großen Victor, und entstand in sieben Jahren intensiver Zusammenarbeit. Es wurde eines der gelungensten Libretti und auch musikalisch zu einem der Meisterwerke der Operngeschichte.

Das Frauenbild hat sich in Desdemona im Verhältnis zu Violetta wenig verändert. Das Bemerkenswerte in Bezug auf Rollenbilder liegt vielmehr in der Titelfigur. Auf beeindruckende Weise führt sie überkommene Männlichkeits- und martialische Heldenbilder vor, an deren Unmenschlichkeit sie schließlich zerbricht. Diese sind ebenso falsch wie die weiblichen Klischees; in Otello werden sie in der Oper erstmals so offen thematisiert und entlarvt.

Revolution in Händen der Frau

23. WAGNER, Richard (1813-1883). *Das Liebesverbot*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verl.-Nr. *26945* (*Edition Breitkopf 4520*), © 1922. 2 Bll. (Reihentitel, Personenverzeichnis / Vorwort von Michael Balling), 594 S. Klavierauszug von Otto Singer (dt., engl., frz.), folio. HLnbd., gelöster OBroschurumschlag mit der pathetischen Titelillustration von **Franz Stassen** ist eingelegt; Vorsatzblatt mit einer Aufführungsrezension von 1927. **€ 360,00**

OTELLO

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

VERSI DI

ARRIGO BOITO

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 Febbraio 1887

RIDUZIONI DI MICHELE SALADINO

CANTO E PIANOFORTE (a) netti Fr. 20.

PIANOFORTE SOLO (a) netti Fr. 12.

— Proprietà dell'Editore per tutti i paesi. — Deposto. — Ent. Sta. Hall. —

TITO DI GIO. RICORDI

MILANO

NAPOLI — ROMA — FIRENZE

— LONDRA —

PARIS —

LISBONA: J. C. Marinos. — PIETROBURGO: E. Mellon. — NEW-YORK: G. Schirmer.

BERLINO: E. Bote & G. Bock — LIPSIA: F. Hofmeister — BARCELLONA: J. Ferrer de Clusas.

Nr. 22 Verdi

Nr. 23. Wagner

WWV 38. Klein S. 10 (S. 207: Stassens Titelillustration). – Seltene **Erstausgabe**. – Das Werk wurde am 29. März 1836 in Magdeburg unter problematischen Bedingungen uraufgeführt; eine Wiederholungsaufführung wurde abgebrochen, weil sich die Protagonisten wegen (realer) Eifersucht krankenhausreif geprügelt hatten, wie Wagner in *Mein Leben* genüsslich zum Besten gibt. Ansonsten bemühte er sich, das Werk abzuwerten, weil es ideologisch nicht zu seinem Spätwerk passt. *Das Liebesverbot* ist ein Produkt des „Jungen Europa“, jener kurzfristigen Blüte liberalen Bürgersinns, der von Metternich'schem Furor alsbald zerdrückt wurde. Wagner flüchtete davor in ein reaktionäres Mittelalter, das er aber gründlich auf den Kopf stellte. *Das Liebesverbot* atmet hingegen noch den Geist von Fortschritt und Zukunft: Friedrich, Statthalter seines Zeichens, wird als Mann und Machtmensch gesellschaftlich desavouiert; Isabella, eine Heldin par Excellence, befreit Palermo vom Joch des Tyrannen und bringt nicht nur dem Volk, sondern insbesondere den Frauen den Segen der Freiheit. So mutig durfte der Zukunftsmusiker Wagner nie mehr sein! Ab dem *Fliegenden Holländer* dürfen Frauen zwar ergeben für ihre Helden sterben, aber nie wieder das „Heft in der Hand“ halten.

24. WAGNER, Richard. *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. Mainz, Schott, Verl.-Nr. *23571* [1883, hier etwas später]. 2 Bll. (Titel, Personenverzeichnis), 377 S. **Partitur** in Flachdruck, folio. Schöner roter HLdrbd. (um 1900) mit Marmorpapierbezug und Goldprägung auf dem Rücken. **€ 380,00**

WWV 111, S. 546f. – **Originalausgabe.** – Da bis Ende 1913 das Vorbehaltsrecht für Bayreuth als alleinigem Aufführungsort bestand, wurde auf der Titelseite das ausdrückliche Aufführungsverbot durch die Kontrollierbarkeit der Exemplar-Nummerierung und das

Kauf-Datum des jeweiligen Exemplars sichergestellt. Demnach handelt es sich hier um die Partitur **Nr. 207**, die am 28. Mai 1900 den Verlag verließ. Dass solche Partituren überhaupt in Umlauf kamen, liegt an der anfänglichen Unmöglichkeit, Groß-Opern in Taschenpartituren herzustellen. Im Klavierauszug ist es jedoch unmöglich, sich der Perfektion und der außerordentlichen Schönheit des Werkes in vollem Umfang klar zu werden.

Parsifal wirft ein spätes Licht auf Wagners Bild von der Frau, das seit der siegenden Isabella viele Schäden abbekommen hatte. Figuren wie Venus und Ortrud sind Feindbilder, die es zu besiegen galt. Ihnen und vielen männlichen Bösewichtern gegenüber standen Senta, Elisabeth, Elsa und Brünnhilde, die zur Rettung der Welt jedoch stets ihr Leben lassen mussten – nur Eva (in den *Meistersingern*) durfte ihres ehelichen Glückes vollkommen teilhaftig werden: lauter Frauenbilder voller Unebenheiten, die heute schwer hinnehmbar sind. Die problematischste Figur aber ist Kundry, die einzige Frau im „Bühnenweihfestspiel“ *Parsifal*. Auch sie darf nicht leben, auch sie muss sterben – dramaturgisch jedoch eigentlich völlig grundlos (oder vielleicht höchstens, weil sie als Reinkarnation der Herodias ganz offen als Jüdin gekennzeichnet ist). Dass man sie heute sogar in Bayreuth leben lässt (gerade aus panischer Furcht wegen des jüdischen Kontextes), ändert an der Dramaturgie nicht das Geringste. Revolutionär an Kundry ist, dass sie im Wagnerschen Kosmos *unverzichtbar ist*: Parsifal kann den Gral nicht wieder finden, weil er durch Kundrys Fluch die Orientierung verloren hat (psychologisch übersetzt: *die Intuition verloren hat*). Erst zu Beginn des dritten Aktes, da Kundry ihren persönlichen Glücksanspruch aufgibt („Dienen, dienen“), erkennt Parsifal den Weg zum Gral wieder (was eben die Grenzüberschreitung innerhalb einer seelischen Landschaft dank wiedererlangter Intuition ist). Das in der Kundryfigur gezeichnete Frauenbild bleibt zutiefst negativ, und trotzdem stellt es einen Umsturz in der Kunst des 19. Jahrhunderts dar: Die Frau ist *wesentlich* geworden, ohne sie findet Erlösung erst gar nicht mehr statt.

25. WOLF, Hugo (1860-1903). *Italienisches Liederbuch nach Paul Heyse für eine Singstimme und Klavier... II. Band (comp. 1896)* Mannheim, Heckel, V.-Nr. H. W. it. II 24 bis 46, © 1896. 1 Bl. (Titel), S. 49-99 (Lieder Nr. 23 bis 46), folio. OBroschur; etwas bestoßen. **€ 250,00**

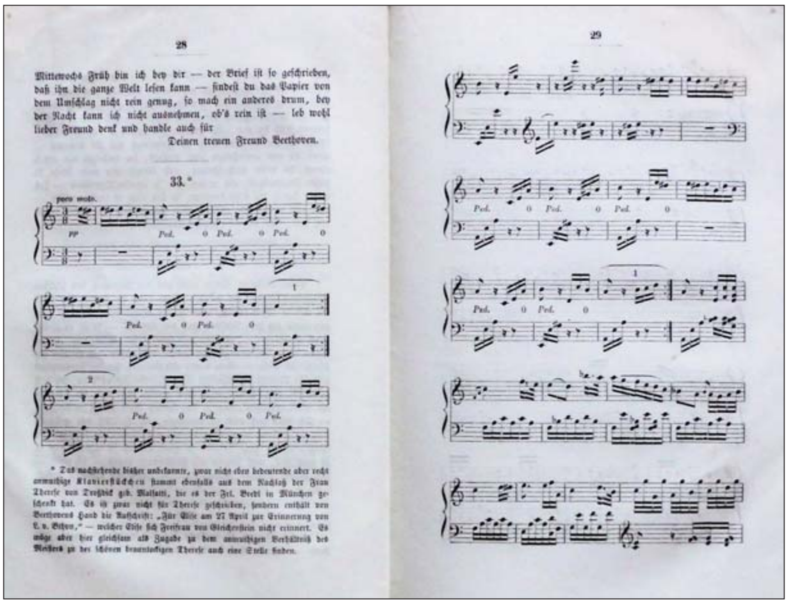
Sehr seltene **Erstausgabe** des 2. Heftes (das 1. Heft war bereits 1892 bei Schott in Mainz erschienen, weshalb die frühesten Auflagen beider Bände so gut wie nie zusammengebunden vorkommen). – Die anonyme italienische Dichtung wurde von Paul Heyse übersetzt. Die Lieder behandeln die verschiedenen Stadien der Liebe vom Lob des Verliebtseins über die Schönheit der/des Angebetenen bis zum Spott und der bitteren Klage über den Liebeskummer. Die Lieder schildern die Gemütslage sowohl von Frauen wie von Männern, wobei sich die Verteilung lediglich aus dem Text erschließt.

26. ZUMSTEEG, Johann Rudolf (1760–1802). *Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn von G. A. Bürger.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, Pl.-Nr. 4233 [ca. 1823] 23 S. in Lithographie, querfolio, große szenische Titelvignette; fast frisch. Schöner blauer OUmschl. mit aufgedrücktem Titel und Zierrahmen. **€ 245,00**

RISM Z 573; BUC, S. 1104. – Eines der populärsten und am häufigsten gedruckten Werke Zumsteegs; dieser Nachdruck des Original-Verlegers wird nicht in RISM genannt. Mit einem eindrucksvollen Medaillon auf der Titelseite (bez.: *Schnorr del. / W. Böhm sc.*): Die Pfarrerstochter irrt durch den nächtlichen Wald und blickt auf die Stelle, wo sie ihr getötetes Kind vergraben hat. Es handelt sich vermutlich um die zweite von insgesamt 11 zeitgenössischen Ausgaben, die die große Popularität dieser Ballade belegen. – Bürger griff hier ein seinerzeit sehr aktuelles Thema auf, das auch Schiller in seiner großen Ballade *Die Kindsmörderin* oder Goethe im 1. Teil seines *Faust* behandelt: Ein Mädchen wird nach einer Verführung schwanger und von ihrem (meist aus adligem Kreise stammenden) Liebhaber im Stich gelassen. Während der Vater in solchen Fällen unbehelligt blieb, drohte der unverheirateten Mutter bestenfalls gesellschaftliche Isolierung, bei Kindstötungen jedoch die Todesstrafe. Zumsteeg, der als Erfinder der dramatisch durchkomponierten Ballade gilt, legte hier (nach *Lenore*, gleichfalls nach Bürger) ein weiteres Beispiel für seine effektvolle Vertonungskunst vor, in der rezitativische und ariose Abschnitte mit liedartigen Teilen abwechseln. Franz Schubert und Carl Loewe ließen sich bei ihren Balladen von Zumsteeg beeinflussen.

II. Die Frau als Muse

Wenn Männer sich von Frauen inspirieren lassen, sind sie verliebt! Das scheinen die Werke auszusagen, die hier versammelt sind: ob Hochzeitsgeschenke oder „Ferne Geliebte"; das holde Geschlecht scheint viele Komponisten zu manch ihrer schönsten Werke beflügelt zu haben.



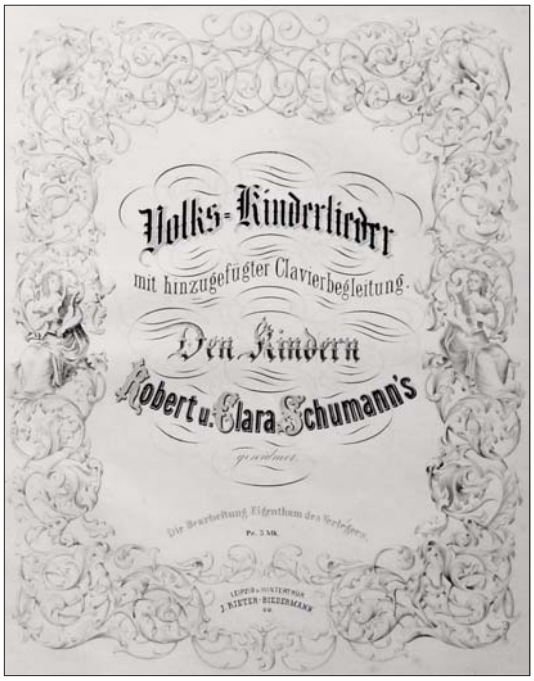
Die Erstausgabe von Beethovens „Für Elise"

27. BEETHOVEN, Ludwig van (1770-1827). [WoO 59 etc.] *Neue Briefe Beethovens. Nebst einigen ungedruckten Gelegenheitscompositionen und Auszügen aus seinem Tagebuch und seiner Lectüre*. Herausgegeben von Ludwig Nohl. Stuttgart, J. G. Cotta, 1867. XVIII, 312 S. gr.-8vo, gegen Ende des Bandes ganz vereinzelte Stockflecken, ganz leicht bestoßener OLnbd. mit reicher Prägung. **€ 650,00**

Kinsky-Halm S. 505, 700, 677, 570 und 477. – Seltene und wichtige Sammlung, die neben 322 in Nohls erster Briefausgabe von 1865 noch nicht enthaltenen Briefen und Dokumenten fünf musikalische **Beethoven-Erstdrucke** enthält: *Für Elise* (WoO 59), *Ich bin der Herr* (WoO 199), *Ars longa* (WoO 170), die *Lobkowitz-Cantate* (WoO 106) und das zweistimmige Stückchen WoO 35.

Für Elise ist eines der intimsten Werke Beethovens. Er schrieb dieses nur etwa 100 Takte lange Stück am 27. April 1810 für die von ihm sehr verehrte Freundin Therese Malfatti, die der Komponist zu heiraten wünschte. Das Autograph wurde von Ludwig Nohl entdeckt und veröffentlicht, ist seitdem aber verschollen, sodass die hier angebotene Erstausgabe die **einzige Quelle** ist. Nohl las den Widmungsnamen als *Elise*, seit Max Unger (1923) hält man das für einen Lesefehler und nimmt an, dass es *Für Therese* heißen müsste. Nach neueren Theorien sei dagegen die Sängerin Elisabeth Röckel (die spätere Frau J. N. Hummels) oder

deren jüngere Schwester Eva Elisabeth gemeint. – Seit der Erstveröffentlichung von 1867 ist das Stück zu einem der bekanntesten der Klavier-Romantik geworden. Heute lebt es auch in der Pop-Musik sowie in über 20 Film-Musiken weiter



Johannes Brahms als Babysitter seiner „fernen Geliebten" Clara Schumann

28. BRAHMS, Johannes (1833-1897). *Volks=Kinderlieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung. Den Kindern Robert u. Clara Schumann's gewidmet.* Leipzig u. Winterthur, J. Rieter-Biedermann, Verl.-Nr. 60 [1858; Abzug ca. 1873]. 19 S. folio in Lithographie, prächtiger Titelrahmen, sehr gut erhalten. **€ 120,00**

Hofmann S. 264; McCorkle S. 579-83. Dritte Auflage der Originalausgabe, noch ohne Namensnennung des Komponisten (diese findet sich erst ab der 5. Auflage, die möglicherweise erst nach Brahms' Tod erschien). – In den Jahren 1854-57 war Brahms häufig bei den Schumanns in Düsseldorf und blieb bei den acht Schumann-Kindern, während Clara auf Reisen ging, um die Familienkasse zu pflegen. In dieser Zeit entstand die Volksliedsammlung, für die Brahms die Klavierbegleitung hinzukomponierte.

Die Frau als Motivationsquelle großer Kunst
Komponiert nach Maß für die junge Konstanze Mozart

29. MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791). [KV 427 (417a)] *Grosse Messe in cMoll* [sic] *von W. A. Mozart (Werk 427). Nach Mozartschen Vorlagen vervollständigt von Alois Schmitt. Erste Aufführung durch den Mozartverein zu Dresden am 3. April 1901.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, Verl.-Nr. Part. B. 1660, 1901. 3 Bll., 268 S. Partitur in Autographie, folio. Schöner Pappband d. Z. mit gedrucktem Titel- und Rückenschild (wahrsch. vom OUmschl. stammend); Bestzustand. **€ 150,00**

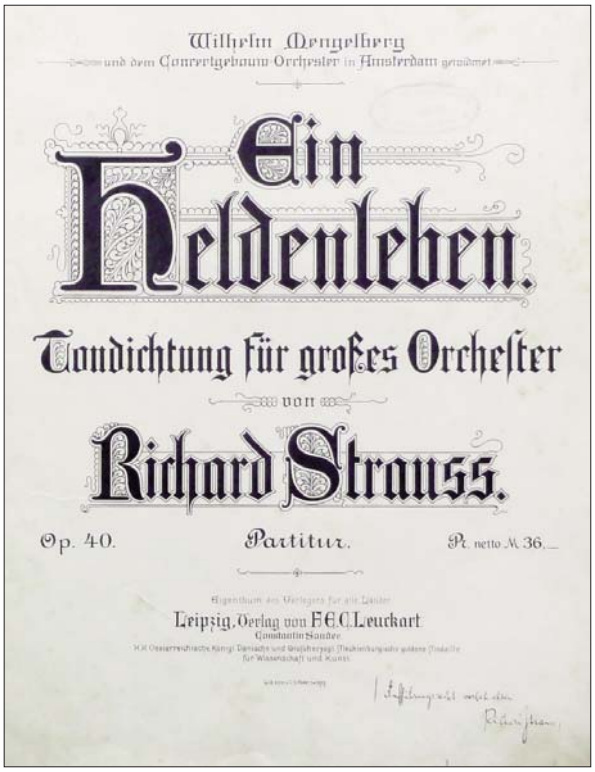
Eigentlich hatte Mozart 1782 seinem Vater versprochen, eine neue große Messe zu komponieren und in Salzburg aufzuführen, wenn er wirklich „seine“ Constanze heiraten würde. Zwar fand nach Mozarts Heirat (4. August 1782) am 26. Oktober 1783 tatsächlich die Aufführung einer Messe in Salzburg statt, jedoch wirklich neu waren nur *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus*. Dieser Torso wurde wahrscheinlich mit den erforderlichen Sätzen aus einer der früheren Messen ergänzt. Bis auf einige Fragmente und Skizzen blieb die c-moll Messe liegen und diente lediglich noch 1785 als „Steinbruch“, aus dem Mozart (ergänzt um zwei weitere Stücke) die Kantate *Davidde penitente* zusammensetzte. – Ebenso wie beim *Requiem* entstand auch für die c-moll-Messe das Bedürfnis nach Vollendung. Der Mitbegründer des Dresdner Mozart-Vereins, der Professor für Kreiselradmaschinenbau und Dampferzeuger Ernst Lewicki (geb. 1863), trat um 1900 an Aloys Schmitt (1827–1902), ehemaliger Schweriner Hofkapellmeister und damaliger Dirigent des Mozart-Vereins mit der Bitte heran, das Werk zu vervollständigen, wozu dieser andere Kompositionen Mozarts heranzog.

Richard Strauss' Familienporträts

30. STRAUSS, Richard (1864-1949). *Intermezzo. Eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen in zwei Aufzügen von Richard Strauss*. Berlin, Fürstner, © 1924. [8], 348 S. folio, OBroschur (mit Randschäden). **€ 120,00**

Trenner 246. – Erste Ausgabe des Klavierauszuges. Die farbig gedruckte Einband-Illustration stammt von Alfred Roller. – Nach *Die Frau ohne Schatten* wollte Richard Strauss als Ausgleich eine „realistische Charakterkomödie“ mit autobiographischen Zügen komponieren. Doch sein Librettist Hugo von Hofmannsthal lehnte ab und verwies Strauss auf eine andere Koryphäe der Wiener Moderne: Hermann Bahr. Dieser empfahl Strauss, unter seiner Anleitung das Libretto selbst zu verfassen, und so entstand, nach *Guntram*, Richard Strauss' zweites Textbuch. Beide Hauptpersonen der Oper als das Ehepaar Strauss

zu erkennen, fällt nicht schwer, und so wurde das Werk beim neugierigen Publikum ein Erfolg, während die Kritik deutlich weniger gnädig auf *Intermezzo* oder den „Lückenbüßer bis zum nächsten Hofmannsthal“ (R. Strauss) reagierte.



31. STRAUSS, Richard. *Ein Heldenleben. Tondichtung für großes Orchester* [...] *Op. 40*. Leipzig, Leuckart, Verl.-Nr. 5200, © 1899. 139 S. Partitur, großfolio. Zeitgenöss. HLnbd. mit aufgezogenem OUmschlag; berieben und bestoßen, am Bund gelockert; Einzeichnungen mit Blei- und Blaustift; S. 3 mit verblasstem Ovalstempel *Philharmonische Concerte Bremen*. **€ 480,00**

Mueller von Asow Bd. 1, S. 241ff.; Trenner, S. 179 (Nr. 190). – **Sehr seltene Erstausgabe der Dirigierpartitur.** Vermutlich stammen die Einzeichnungen von Karl Panzner (1866–1923), der zwischen 1899 und 1909 die Philharmonie in Bremen geleitet hat (ihm folgte von 1909 bis 1935 Ernst Wedel, der aber in diesem Zusammenhang kaum mehr in Frage kommt). – Komponiert in der zweiten Jahreshälfte 1898, kam bald die Vermutung auf, Strauss habe in *Ein Heldenleben* sich selbst und seiner Familie ein klingendes Denkmal setzen wollen. Das ist etwas zu einfach, obwohl es in Briefen und in der Partitur selbst Hinweise in dieser Richtung gibt. Eher könnte man von tönendem „Wilhelminismus“ reden (so wie es bei Elgar einen „musikalischen Viktorianismus“ zu geben scheint). – Strauss hat für *Ein Heldenleben* zwar kein Programm veröffentlicht, doch haben sich folgende Benennungen von sechs Abschnitten eingebürgert – in unserer Partitur wurden sie an den betreffenden Stellen handschriftlich eingetragen: 1. *Der Held*; 2. *Des Helden Widersacher* (sicher autobiographisch auf seine Kritiker gemünzt); 3. *Des Helden Gefährtin* (das große Violinsolo erscheint in der Tat als ein Konterfei der als energisch und kapriziös bekannten Ehefrau Pauline, was sich in Spielanweisungen wie „übermütig“, „zornig“ oder „schnell und keifend“ sowie „zart und liebevoll“ spiegelt); 4. *Des Helden Walstatt* (mit kriegerischen Trompetensignalen, die teilweise „hinter der Scene“ zu

spielen sind); 5. *Des Heldens Friedenswerke* (dabei entlarvende Selbstzitate aus *Don Juan*, *Don Quixotte*, *Also sprach Zarathustra*, *Macbeth*, *Tod und Verklärung* und *Guntram* oder dem Lied *Traum durch die Dämmerung*); 6. *Des Helden Weltflucht und Vollendung*. – Die Uraufführung fand am 3. März 1899 in Frankfurt am Main unter der Leitung des Komponisten statt.

32. STRAUSS, Richard. *Symphonia Domestica für großes Orchester Op. 53. Partitur. Meiner lieben Frau und unserem Jungen gewidmet.* Berlin, Bote & Bock, Verl.-Nr. 15613, [1904]. 123 S. 4to, neuerer HLnbd. unter Verwendung eines Motivs des orig. Jugendstil-umschlags. **€ 45,00**

Mueller von Asow, S. 332 ff.; Trenner Nr. 209. – Das Werk wurde am 31. März 1904 in New York anläßlich eines Strauss-Festivals mit großem Erfolg uraufgeführt. Ähnlich wie *Ein Heldenleben* (siehe vorangegangene Katalog-Nr.) ist auch diese Tondichtung aus den Berliner Jahren 1902-1903 mit autobiographischen Elementen übersäht. Entsprechend der Widmung stehen die vier Sätze für familiäre Situationen: ein turbulenter Verwandtschaftsbesuch, die elterliche Beziehung zum Kind, Familienstreit und zum Schluss der häusliche Frieden.

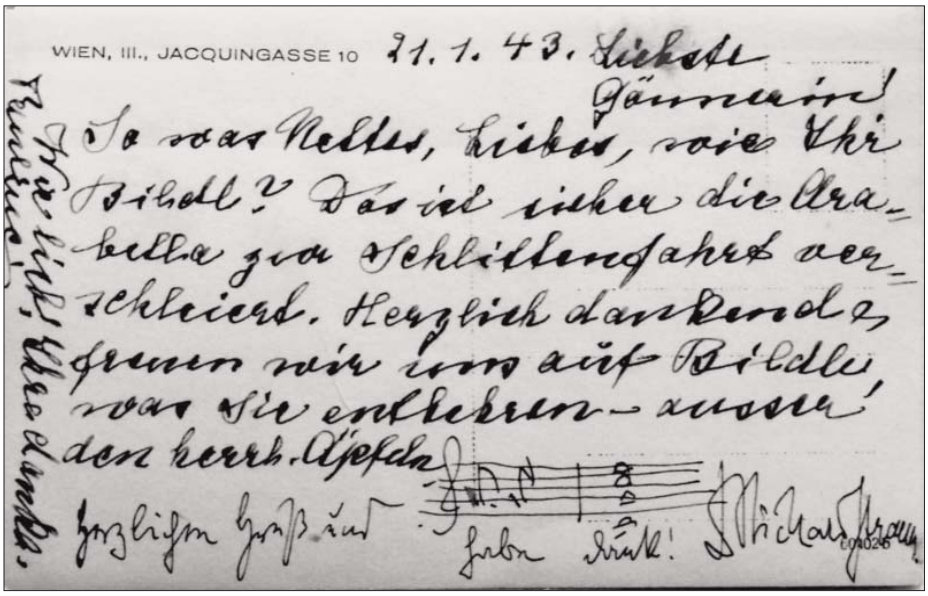
Richard Strauss' Hochzeitsgeschenk an Pauline

33. STRAUSS, Richard. *4 Lieder mit Klavierbegleitung Op. 27. Meiner geliebten Pauline zum 10. September 1894.* Leipzig, Jos. Aibl / Wien, Universal-Edition, Verl.-Nr. 5441, © 1896 (Aibl) und 1907 (Universal-Edition); Nr. 1 („Ruhe meine Seele"), 2 („Cäcilie"), 3 („Heimliche Aufforderung"), 4 („Morgen"). **€ 45,00**

Mueller von Asow, S. 338 ff.; Trenner Nr. 219; Nr. 1 und 2 in der Auflage von 1907, Nr. 3 und 4 von 1937. – Wie in Kat.-Nr. 14 erwähnt, kannten sich Richard Strauss und Pauline de Ahna schon sieben Jahre, bevor er sie heirateten. Als Strauss 1889 die Hofkapellmeister-stelle in Weimar annahm, folgte ihm die Meister-Schülerin Pauline und erhielt auch sogleich ein Engagement. Einige Streitereien in den folgenden drei Jahren überstanden beide durch die Vermittlung der jeweiligen Eltern und vielleicht auch durch Richards Bemühung, Pauline mit Cosima Wagner bekannt zu machen. Dies führte zu einem sehr erfolgreichen Gastspiel in Bayreuth, wo Pauline bei der dortigen Erstaufführung des *Tannhäusers* die Elisabeth sang. Die ehrgeizige junge Frau scheint durchaus gewusst zu haben, was Hochzeit für sie bedeuten würde, und so schrieb sie am 24. 3. 1894 an Richard: „*So schnell, lieber Freund, brauchen wir wirklich nicht zu heiraten, wenn sich jedes zuerst allein gewöhnen könnte, in seinem Beruf alles Glück zu finden...*" Mit dem Hinweis auf ihre geringe Gage meint Hans-Peter Rieschel, Pauline habe nicht lange der Karriere nachgetrauert und sich mit gelegentlichen Gastengagements begnügt.

34. STRAUSS, Richard. *Fünf kleine Lieder nach Gedichten von A. von Arnim und H. Heine* […] *Opus 69*. Berlin, Fürstner, Verl.-Nr. 7482, 7484, 7486, 7488 und 7490, alle von 1919. Originalausgabe *für hohe Stimme* in Einzelheften: 6, 6, 8, 8 u. 10 S., folio. Ungeheftet; jeweils mit dem hübschem OUmschlag (Wiedergabe einer Buntstiftzeichnung von Stolze: Vier flatternde Spatzen in stürmischem Wind). Leichte Lagerungsspuren, insgesamt jedoch sehr gut erhalten. **€ 165,00**

Asow, S. 736ff. Trenner 237. – **Erstausgabe**, die in zwei Heften oder (wie hier vorliegend) jedes Lied einzeln zugleich für hohe oder tiefe Stimme erhältlich waren. – Neben der in zarten Farben ausgeführten Titelillustration (vielleicht eine Anspielung auf die Nr. 5, *Schlechtes Wetter*, nach einem Gedicht von H. Heine, auch wenn dort ein Vogelflug nicht beschrieben wird) hat man auch noch jedem Stück auf einer eigenen Seite den vollständigen Text vorangestellt. – Wie erwähnt, sang Pauline nur eine einzige Opernpartie ihres Gatten, die Freihild in *Guntram*. Nach der Trauung trat sie kaum mehr auf der Opernbühne auf und konzentrierte sich ganz auf das Liedschaffen Richards. Dieser hatte sie unterrichtet, wobei er einen Schwerpunkt auf besonders intensiven Ausdruck legte. Die jungendlich-dramatische Stimme Paulines verkörperte mit ihrem Talent für große Legato-Bögen die Idealsopranistin des Komponisten. So wurden die neuen Werke im gemeinsamen Haus nicht nur ausprobiert, sondern auch intensiv besprochen und verändert.



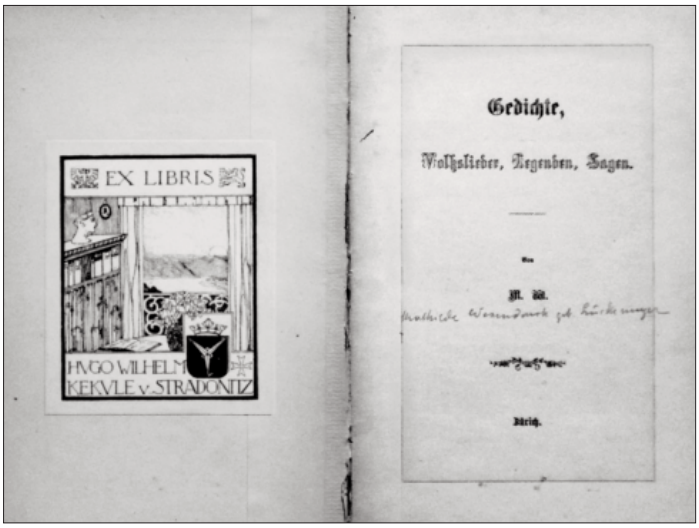
35. STRAUSS, Pauline (geb. de Ahna, 1863-1950) und Richard. Doppelautograph vom Ehepaar Pauline und Richard Strauss auf einer Bildpostkarte (Wien, Jacquingasse 10). Mit den Unterschriften von beiden, datiert 21. 1. 43, **sowie autographem Notenzitat** von Richard Strauss. **€ 1.650,00**

Pauline Strauss schreibt an eine Sponsorin: „... Liebste Gönnerin! So was Nettes, Liebes, wie Ihr Bildl? Das ist sicher die Arabella zur Schlittenfahrt verschleiert...“. Richard Strauss fügte hinzu: „herzlichen Gruß und habe Dank!“, über die zwei letzten Worte das dazu textgenau passende eigenhändige Notenzitat, den Schluss seines Liedes „Zueignung“ op. 10 Nr. 1, das mit den Worten „habe Dank!“ endet.

Die romantische Muse - Mathilde Wesendonck

36. WESENDONCK, Mathilde (1828-1902) / WAGNER, Richard (1813-1883). *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme (Wesendonk-Lieder)*. Faksimile der Reinschrift. Leipzig, Verl. f. Musik, 1962. OHLn. mit gedr. Titelschild, 33×25,5cm (kleiner Ausriss am Bezug des Einbanddeckels). 9 Bll. und zwei kleinere Faksimile-Bll. in Buchtasche. **€ 75,00**

WWV 91A. – Die Wesendonck-Lieder sind die einzigen Fremd-Texte, die Richard Wagner zu komponieren bereit war; allerdings sind diese Gedichte von bemerkenswerter Qualität, und so liegt hier unbestreitbar ein Höhepunkt der musikalischen Transgender-Koproduktion vor. Die erste Begegnung Wagners mit dem Ehepaar Wesendonck fand im Rahmen einer Abendgesellschaft statt, welche Wagners Freund Marschall von Bieberstein im Februar 1852 gegeben hatte. Dieser Kontakt sollte sich als zentral für Wagners Züricher Schaffen erweisen; Matthilde Wesendonck nahm ab 1852 zunehmend eine Rolle ein, die Wagners Ideen wirkliche Flügelschwingen gab. Zusammenfassend schrieb Wagner 1863 an die Vertraute Eliza Wille: „*Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Das fühl' ich nun immer bestimmter. Es war der Höhepunkt meines Lebens: die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alle Süße meines Lebens.*“ Wie ungerecht dieses Urteil ist, hat Eva Rieger in ihrer 2003 publizierten Studie zu Minna Wagner, der ersten Ehefrau des Meisters, dargestellt.



Brahms ist als kompositorischer Partner interessiert, kann sich aber nicht entscheiden

37. WESENDONCK, Mathilde. *Gedichte, Volkslieder, Legenden, Sagen.* Zürich, ohne Verlag u. Jahr [1874?]. 106 S., 8vo. Mit Leinenstreifen verstärkte OBroschur. Mit sehr hübschem Exlibris von Hugo Wilhelm Kekulé von Stradonitz. **€ 475,00**

Erstausgabe. - Pataky II, S. 426. Bis zum heutigen Tag harren diese Texte der Vertonung, da weder Richard Wagner, noch Johannes Brahms sich ihrer annehmen wollten. Schade um diese „Wesendonck-Lieder 2.0“! Allerdings würdigte Johannes Brahms die Gedichte brieflich mit den Worten: *„Wäre ich nun vom andern Geschlecht so setzte ich Ihre neuen Gedichte vermuthlich gleich in Musik.*“ Damit zeigte Brahms auf der einen Seite seine Bewunderung für die beachtliche Qualität und das große musikalische Gespür Mathilde Wesendoncks. Andererseits schien ihm die so typisch „weibliche“ Inspiration dieser Texte mit ihrer spezifischen Emotionalität als Mann unzugänglich gewesen zu sein, sodass er sie nur von einer Komponist*in* vertont sehen konnte. Die Bedeutung von Brahms' Aussage kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, weist sie doch aus berufenstem Munde darauf hin, dass es einen emotionalen, vielleicht auch psychologischen Unterschied zwischen einem Komponisten und einer Komponistin bzw. einem Textdichter und einer Textdichterin gibt. Allerdings ist bei dieser Frage höchste Vorsicht

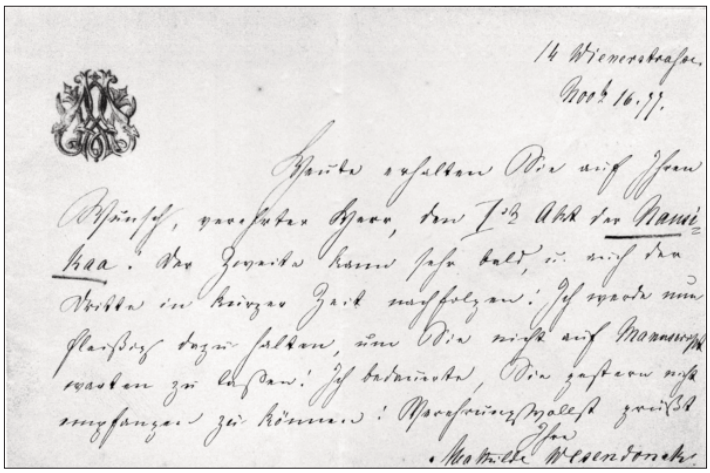
geboten, da derartige Überlegungen fernab von jedem Biologismus zu führen sind. Väter können so fürsorglich sein wie Mütter, und der Begriff „Rabenmutter“ besagt, dass die Frau eben nicht von Natur aus (d. h. biologisch) fürsorglich sein muss. Die von Brahms zu Recht angesprochenen Unterschiede zielen vielmehr auf eine kulturelle Prägung, die durch soziale Unterschiede entsteht und durch Vorurteile, Unterstellungen, Bevorzugungen und Benachteiligungen von Generation zu Generation weiter getragen wurde und wird.

Gudrun.

Schauspiel in 5 Akten

Mathilde Wesendonck.

Zürich, 1868.



Nr. 38 Wesendonck *Nr. 39 Wesendonck*

38. WESENDONCK, Mathilde. *Gudrun. Schauspiel in fünf Akten.* Zürich, Schabelitz’sche Buchhandlung (Cäsar Schmidt), 1868. 212 S. 8vo, OBrosch. Deckel oben links geknickt. Unaufgeschnitten. **€ 340,00**

Sehr seltene Erstausgabe. – Pataky II, S. 426 (kennt allerdings nur eine spätere Ausgabe). Nicht bei W/G2. Unter dem Titel *Gudrun* ist das Motto des Schauspiels angegeben: „Der Mensch muss nicht müssen. Lessing“. Gemeint war offenbar: „Kein Mensch muß müssen“ (Nathan der Weise, 1. Akt, 3. Auftritt/285). An Gudruns Schluss-Monolog kann man den Einfluss Richard Wagners auf eindrucksvolle Weise erkennen: Mathildes Tristan-Rausch klingt durch jede Zeile: „*Du mahnst mich recht – des Tages Sonne sinkt,* / *Die Schattenwelt mit bleichem Finger winkt.* […] *Nur einmal noch leih’ deinen reichsten Klang,* / *Es ist des alten Horant’s Schwanensang!* / *Noch einmal gilt’s, wie in vergang’nen Tagen,* / *Ein Lied von Minn’ und Treu zu singen und zu sagen.* / *Bevor sie betten ihn – auf immer auszuruh’n:* / *Singt er das Lied von Herwig und Gudrun.*“

Eine äußerst seltene Quelle zu Mathilde Wesendoncks eigenem Schaffen

39. WESENDONCK, Mathilde. Eigenh. Brief mit Unterschrift, [Dresden] *16. November 1877*, an einen nicht genannten Korrespondenten, 1 S. quer-8vo mit violettfarbenem eingedrucktem Monogramm „MW“ und anhängendem Kouvertblatt (mit identischem Monogramm), gebräunt, bestens erhalten. **€ 850,00**

„*Heute erhalten Sie auf Ihren Wunsch, verehrter Herr, den Isten Akt der Nausikaa. Der Zweite kann sehr bald, u. auch der dritte in kurzer Zeit nachfolgen. Ich werde nun fleißig dazu halten, um Sie nicht auf* [das] *Manuscript warten zu lassen!* […]“ Es folgen Ausführungen zu einem verpassten Treffen.

Mathilde Wesendonck arbeitete in den 1870er Jahren auch an einem Odysseus-Zyklus, zu dem 1875 oder 1877 im Schulze-Verlag Dresden das Vorspiel *Kalypso* erschien. 1878 wurde dann in Dresden beim Verlag von E. Pierson`s Buchhandlung *Odysseus* veröffentlicht, „Ein dramatisches Gedicht in zwei Theilen und einem Vorspiel“, das außer dem bereits zuvor erschienenen Prolog *Kalypso* jedoch nur die dreiaktige *Nausikaa* als ersten Teil enthält. Der zweite Teil *Penelope* ist anscheinend nie erschienen. Der Empfänger des Briefes könnte demnach ein Vertreter der Verlage Schulze oder Pierson sein.

Mathilde Wesendonck wird in der Regel ganz auf Ihre Rolle als „Muse“ Richard Wagners reduziert. Dass dies falsch ist, erweist erst die jüngere Zeit, in der ihre eigene schöpferische Rolle und durchaus auch vorhandene Begabung wahrgenommen wird. – *Nausikaa* ist ein eher seltener Mythenstoff; außer einem Fragment von Goethe gibt es unter den bekannten Autoren nur noch eine Ballade von Emanuel Geibel (1858), sodass Mathilde Wesendonck doch immerhin 25 Jahre vor August Bungert mit seiner kolossalen Oper *Nausikaa* von 1901 recht vereinzelt dasteht. Freilich ist sie von Wagners Mythenbehandlung beeinflusst, nicht weniger als später Bungert, dessen *Nausikaa* zweiter Teil seiner *Odysseus*-Tetralogie (1898-1903) wurde (sie hatte mit über 100 Produktionen immerhin einen bemerkenswerten Zeiterfolg). Neben diesen ausschließlich männlichen Bearbeitern wäre es interessant herauszufinden, wie Mathilde Wesendonck als einzige weibliche Konkurrenz mit diesem Thema umgeht. – Zum Kontext siehe auch das Wesendonck-Websiteportal.

Briefe Mathilde Wesendoncks sind äußerst selten; der hier vorliegende ist für uns der zweite in 30 Jahren.

SECHS

LIEDER

Für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt und

Fräulein Luise Corrodi

ergebenst zugeeignet von

FRANZ ABT.

Op. 66. Preis 3fl.

N° 1. „Du solltest mein eigen sein!“ von E. Geibel. 18 kr.

N° 2. „Auf ewig dein!“ von L. Pfau. 15 kr.

N° 3. „Lebt wohl, ihr blauen Augen!“ von C. Caspari. 18 kr.

N° 4. Wanderlied von Rasmus. 18 kr.

N° 5. „Weine nicht“ von C. Caspari } 30 kr.

N° 6. „Er ist doch so weit!“ von L. Pfau. }

Eigenthum des Verlegers.

OFFENBACH a/M. bei JOHANN ANDRÉ.

Zürich, Gebrüder Rug.

Nr. 40 Abt

III. Die Frau als Widmungsträgerin

Das Widmungswesen wurde erst im späten 19. Jahrhundert eine überwiegend persönliche Angelegenheit des Autors. Ursprünglich war es sowohl für Künstler als auch Widmungsempfänger eine grundsätzlich eigennützige, eher geschäftliche Sache. Mit ihr gewann der Komponist allerhand Vorteile, der Widmungsträger Ansehen. Dedizierte man sein Werk einem Machtinhaber, konnte man hoffen, Einfluss, Posten oder Geld zu erhalten. Dies galt grundsätzlich für beide Geschlechter; die Frau, die im Rollenbild des Adels der Kunst näher als der (eher militärisch, politisch oder administrativ tätige) Ehemann zu stehen hatte, konnte als Widmungsträgerin lediglich die materiellen Werte des Mannes bieten – in gesellschaftlichem understatement jedoch vermittelte sie diese subtiler und somit effektiver. Im historischen Widmungswesens kann man kaum eine hervorgehobene Stellung der Frau erkennen; es handelt sich eher um eine Nutzung von political correctness, in der, wie heute, ihre Erstnennung (z. B. in „Meine Damen und Herren") keine Gleichheit simulieren kann, sondern eher verdeckt, dass sie (noch) nicht existiert.

40. ABT, Franz (1819–1885). *Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* [...] *Op. 66.* Offenbach/Main, André, Verl.-Nr. 6980 [ca. 1864]. 11 S. in Lithographie, folio. Schön gestaltete Titelseite (aufwendiger Rahmen mit Rankenmustern und zwei Sängern, die eine Leier bzw. eine Harfe halten); letztes Blatt ziemlich stockfleckig, sonst sehr gut erhalten. – Inhalt: 1. *Du soltest mein eigen sein* (Geibel); 2. *Auf ewig dein* (Pfau); 3. *Lebt wohl, ihr blauen Augen* (Caspari); 4. *Wanderlied* (Rasmus); 5. *Weine nicht* (Caspari); 6. *Er ist doch so weit* (Pfau). **Abbildung auf S. 32**. **€ 145,00**

Franz Abt ist mit über 600 Werken und über 3000 Einzelnummern einer der fruchtbarsten und auch der zu seiner Zeit populärste Liedkomponist gewesen. – Diese Lieder sind einem Fräulein Luise Corrodi gewidmet. Über diese Dame ist heute nichts mehr in Erfahrung zu bringen, weshalb sie ganz allgemein für das Widmungswesen zu stehen kommt.

Frauen vor und neben Clara Schumann

41. BRAHMS, Johannes (1833-1897). *Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte* [...] *den Fräulein Luise und Minna Japha zugeeignet.* [...] *Op. 6.* Leipzig, Bartholf Senff, Pl.-Nr. 94.95-94.100 [Dezember 1853]. 23 S. folio. Schöner, neuerer grüner Lnbd., mit reicher Goldprägung am Rücken, Dreikantmarmorschnitt; einzelne Stockflecken, sonst sehr frisches, gutes Exemplar. **€ 245,00**

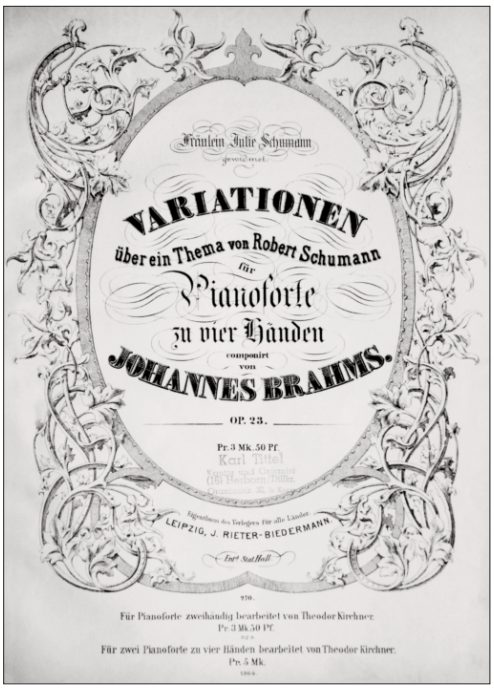
Erstausgabe, Hofmann S. 12f.; McCorkle S. 16ff. Die Texte stammen von Paul Heyse (Übersetzung des *Spanischen Liedes*), Jean Baptiste Rousseau, Alfred Meissner, Robert Reinick und Heinrich Hoffmann von Fallersleben. – Diese frühen Lieder entstanden im April 1852 und Juli 1853; kurz zuvor hatte Brahms seine erste große Konzerttournee angetreten, aus der er als selbstständiger und anerkannter Künstler zurückkehren sollte. Sein Opus 6

kann als Beispiel für die beginnende Reife gesehen werden. Die Widmungsträgerinnen kannte Brahms bereits aus Hamburg; er traf sie im September in Düsseldorf wieder, als er auch Clara und Robert Schumann zum ersten Mal begegnete (vgl. Briefe V S. 12). Luise Japha (1826-1910) war Pianistin und Komponistin, außerdem Schülerin der beiden Schumanns. Die Widmung ist der Dank für ein erhaltenes Geschenk bei dieser neuerlichen Begegnung. - Mit der Gattungsbezeichnung „Gesänge" verkündet Brahms einen höheren Anspruch als bei seinen Liedern. Er erweist sich als einer der ganz großen Liedkomponisten in der Kombination eines auf dem Volkslied basierenden Einfachheitsideal, hoher Sangbarkeit und tief greifender musikalischer Durcharbeitung. Sie haben einen so hohen melodischen Gehalt, dass sie auch ohne Begleitung bestehen könnten, und die man – so Robert Schumann 1853 – auch „ohne die Worte zu kennen, verstehen würde".

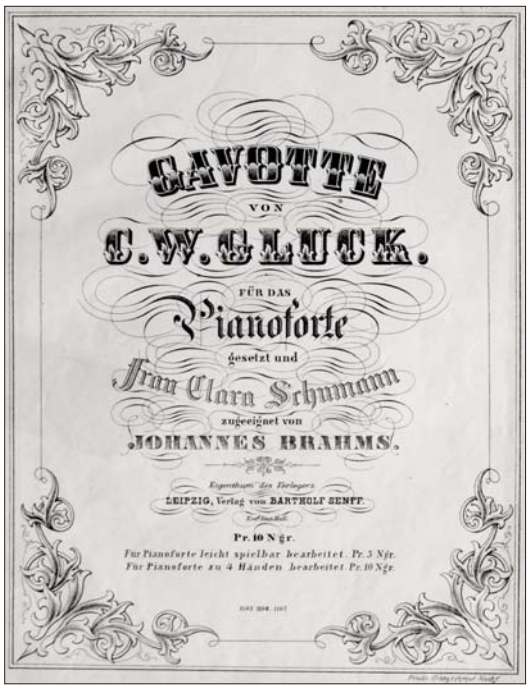
Sammelband inklusive zweier Erstausgaben

42. BRAHMS, Johannes. Ausgewählte Werke für Klavier. Marmorierter HLnbn. mit hs. Vignette. Etwas berieben, Rücken fehlt, Bindung gut. - **Darin**:
- *Variationen über ein Thema von Robert Schumann für das Pianoforte zu vier Händen* [...] *op. 23*. *Fräulein Julie Schumann gewidmet*. Leipzig, J. Rieter-Biedermann, Verl.-Nr. 270, [1863, Abzug nach 1885]. 25 S. folio. Vorderer OUmschlag mit eingebunden. Leicht nachgedunkelt. - 3. Auflage, (McCorkle S. 80).
- *Compositionen für Pianoforte zu vier Händen. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn* [...] *op. 56. Arrang. zu 4 Händen v. R. Keller.* Berlin, N. Simrock, Pl.-Nr. 7931, [1877]. 27 S. folio. Vorderer OUmschlag mit eingebunden. Frisches Exemplar. - Erstausgabe einer Fremdbearbeitung (McCorkle, S. 237).
- *Ungarische Tänze* [...] *Ausgabe für Klavier zu zwei Händen.* [WoO 1] Band 1 (Heft I, II) und 2 (Heft III, IV). Berlin, N. Simrock, Verl.-Nr. 8250, (in die Edition Peters aufgenommen, Nr. 2101a. und 2101b.), © 1896 bzw. © 1897. 63, S. folio. Eingebundene OUmschl. Gute, unbenutzte Exemplare. - Späterer Abzug, der 1872 erschienen, teils von Brahms selbst hergestellten Fassung für 2 Hände (Heft I, II) (McCorkle, S. 499).
- *Fantasien für Pianoforte* [...] *op. 116.* Hefte 1 und 2. Berlin, N. Simrock, Verl.-Nr. 9874, 9875, 1892. 18, 15 S. in Lithographie, folio. Vorderer OUmschlag mit eingebunden. Leichte Alterspuren. - **Erstausgabe**. McCorkle S. 465ff.
- *Drei Intermezzi für Pianoforte* [...] *op. 117.* Berlin, N. Simrock, Verl.-Nr. 9876, 1892. 15 S., folio. Vorderer OUmschlag mit eingebunden. Sehr leichte Gebrauchsspuren. - **Erstausgabe**. McCorkle S. 468ff. **€ 600,00**

Diese privat gebundene Sammlung enthält einige von Brahms' beliebtesten Klavierwerken; sie gehörte dem Kantor und Organisten Karl Tittel, der Mitte des 20. Jh. seinen violetten Stempel auf den Titelseiten hinterließ. – Die Variationen über den „letzten musikalischen Gedanken Schumanns" sind der dritten Tochter des Ehepaars, Julie (1845-1872), gewidmet. McCorkle deutet eine spätere, mögliche „tiefere Beziehung" mit Brahms an, die das sowieso schon enge Verhältnis Brahms' zur Familie Schumann noch verstärkt (McCorkle S. 79). Die Beziehung könnte in diesem Werk ein erstes deutliches Zeichen hinterlassen haben. – Robert Keller (1828-1891) war ein Mitarbeiter bei N. Simrock, der zahlreiche Werke von Johannes Brahms und Antonín Dvořák herausgab oder bearbeitete. Zunächst konzipierte Brahms die Variationen für zwei Klaviere, ehe er sich für die Orchesterfassung entschied (op. 56a). Dennoch wollte er die zwei Jahre später fertig gestellte Klavierfassung nicht als Bearbeitung,



Nr. 42 Brahms



Nr. 43 Gluck / Brahms

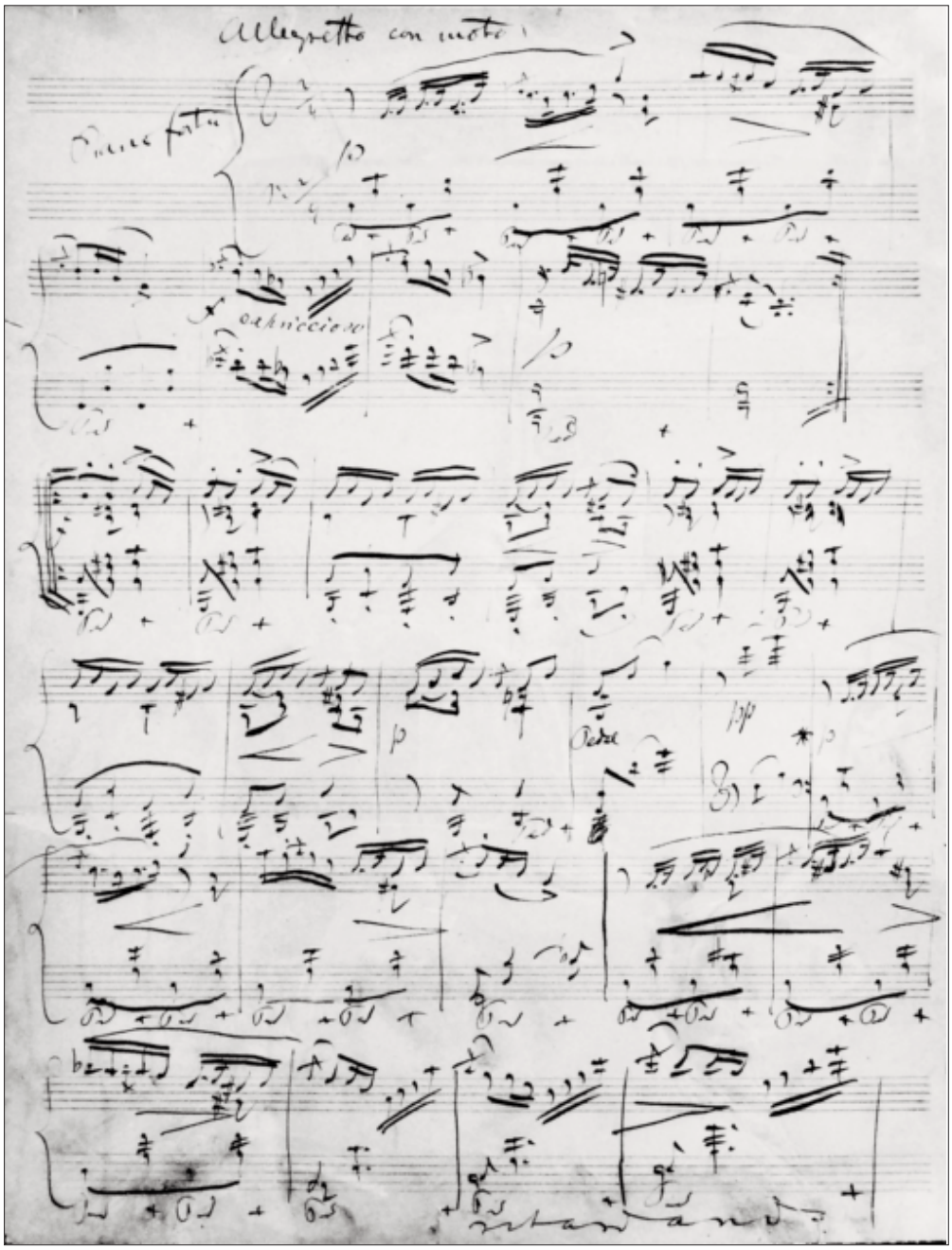
sondern als eigenständig verstanden wissen (op. 56b). - Die Bearbeitung der zunächst 4-händig erschienen Ungarischen Tänze verzögerte sich, weil sie Brahms „so lange und wild bloß gespielt“ hatte, dass sie ihm „unbequem aufzuschreiben“ waren. So wurden 1881 die Hefte III und IV vom Pianisten, Komponisten und Musikpädagogen Theodor Kirchner fertig gestellt. Brahms hatte letzteren 1865 in Baden-Baden kennen gelernt und in ihm einen lebenslangen Freund gewonnen. In den 1880er Jahren ging es Kirchner wirtschaftlich sehr schlecht, sodass Brahms ihn wiederholt finanziell unterstützte, oder, wie in diesem Fall, mit Gelegenheitsarbeiten versorgte. – Mit den op. 116 und 117 sind in dieser Sammlung auch **zwei Erstausgaben brahms'scher Originalwerke** enthalten. Da das Autograph in großer Eile niedergeschrieben wurde und teilweise die linke Hand darauf nur angedeutet ist mit dem Vermerk „ausschreiben“, diente es offensichtlich nicht als Vorlage für den Druck. Daher hat die Erstausgabe einen **sehr hohen Quellenwert**. Die Intermezzi op. 117 bezeichnete Brahms selbst des Öfteren als „Wiegenlieder meiner Schmerzen“, eine Bezeichnung, die durch den vorangestellten Auszug aus Herder' Volksliedern „schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen sehn“ bekräftig wird.

Johannes an Clara!

43. GLUCK, Christoph Willibald (1717-1787) / BRAHMS, Johannes. *Gavotte von C. W. Gluck. Für das Pianoforte gesetzt und Frau Clara Schumann zugeeignet von Johannes Brahms*. Leipzig, Senff, Pl.-Nr. 1105 [zwischen 1872 und 1874]. 5 S., folio. Titelseite mit hübschem Rahmen, gering braunrandig, am Rücken gefalzt. **€ 145,00**

McCorkle S. 619f. Hofmann S. 337. – Zwischenausgabe, die nach der Erstausgabe (Dez. 1871 / Jan. 1872), aber noch vor der bei McCorkle genannten späteren Ausgabe (s. S. 621) erschienen. Titel bereits mit den Zusätzen „*Für Pianoforte leicht spielbar / zu 4 Händen bearbeitet*“, jedoch noch mit altem Preis *„Pr. 10 Ngr,“* (ab ca. 1874 dann *Pr. 1 Mk*.).

Das Stück stammt aus Glucks *Iphigénie en Aulide*, deren Partitur Brahms besaß, kommt aber auch in der Ballettmusik zu *Paride ed Helena* vor. Brahms erwähnte sein Arrangement, das er erstmals 1868 spielte, in einem Brief an Clara Schumann vom 4. November 1871. Brahms hatte ihr sein Autograph verehrt; sie kümmerte sich sodann um die Drucklegung in Deutschland und England – die Widmung war durch gute Dienste kompensiert.



Huldigung an die Abwesende

44. GRIEG, Edvard (1843-1907). Autographes Manuskript der Humoreske C-Dur für Klavier, Op. 6 Nr. 3, niedergeschrieben in dunkelbrauner Tinte auf 12-linigem Notenpapier, Doppelblatt in groß-folio (35,2 x 53,5 cm), davon S. 2-3 in Griegs Hand, am Ende mit schöner eigenh. Widmung und Signatur (*„Humoreske til Fru Professor Anderson i Håb om*

naermere Bekjendtskab i Amerika fra Edvard Grieg Bergen d. 4.de Sept[em]*b*[e]*r. 1873*“ [= Humoreske für Frau Professor Anderson in der Hoffnung auf eine engere Bekanntschaft in Amerika...]”), auf S. 1 Bleistift-Titel von anderer Hand („Humoreske by Grieg”), darüber, ebenfalls in Bleistift und nochmals anderer Hand: „Prof. Anderson“. Doppelbl. im Bug ausgebessert, ganz leicht fleckig, sonst sehr gut erhalten. **€ 34.000,00**

Besonders schönes und repräsentatives Autograph eines der charakteristischsten und bekanntesten Klavierwerke Griegs – und eines der ganz wenigen wichtigen, die sich noch in Privatbesitz befinden. Dieses Manuskript war bisher nicht zugänglich und konnte für die Grieg-Gesamtausgabe nicht eingesehen werden, was wegen der zahlreichen textlichen Abweichungen von den publizierten Ausgaben von Bedeutung ist. In diesem Sinne ist das Manuskript die wohl wichtigste Grieg-Entdeckung der jüngeren Zeit. – Griegs Opus 6, zu dem diese Humoreske zählt, gehört mit op. 7 (Klaviersonate) und op. 8 (1. Violinsonate) zu denjenigen Werken, mit denen Grieg „den Durchbruch zu einem Personalstil“ vollzieht (*MGG/2*, Bd. VIII, 14).

Bemerkenswert sind die Entstehungsumstände des hier angebotenen Manuskripts, die genau bekannt sind. Obwohl der überlieferte Kontakt Griegs mit der Familie Anderson ausschließlich über den Herrn Professor lief, ist das Manuskript dessen Frau gewidmet. Wahrscheinlich spiegelt sich darin nicht mehr als nur eine hübsche Geste.

Das köstliche Werk war 1865 erstmals als Nr. 3 der vier *Humoresker op. 6* bei Horneman & Erslev in Kopenhagen erschien. Der Widmungsempfänger des Erstdruckes, Rasmus B. Anderson, Professor für Skandinavische Literatur an der University of Wisconsin, war acht Jahre später, im Sommer 1873, mit dem Geiger Ole Bull nach Norwegen gekommen, um Mittel für ein Denkmal des Wiking-Eroberers Leif Ericson zu sammeln. Anderson notierte:

[...] *On the north side of the city overlooking the harbour Edward Grieg had a cottage. It contained only one room and in it he had a Chickering piano. To this cottage he retired every day to do his composing. He wanted to be alone in a well lighted room with fine views from the windows. These things helped to inspire him* [...] *In the course of my chat with him I told him that I had often watched Ole Bull when he improvised melodies on the violin and told him that I wondered how Grieg managed to get those melodies and harmonies on paper. He said: „I will show you”. Getting some music paper and pen and ink which he placed on a small table in front of the piano, he seated himself at the instrument, assumed a very serious, almost superhuman look, whistled a little; then played what he had whistled and then wrote down what he had played; whistled another phrase, played another phrase, wrote down another and kept on in this manner until he had filled two pages. These he gave to me as a souvenir of this visit. I asked him to dedicate the music to my wife rather than me, which he did. This piece called „Humoresque*“ *is found in all editions of Grieg's collected works* [...] (Aus: Paul Corneilson, *‘Griegiana. A little-known autograph source in Wisconsin’*, *Notes* (2000), S. 907ff.

Freilich existierte das Stück bereits seit 1865, aber Griegs „Performance” war so überzeugend, dass Professor Anderson wahrhaftig glaubte, das Stück sei extra für ihn und vor seinen Augen komponiert worden – und zusätzlich gab es ein grandioses Mitbringsel für Frau Anderson ab, das ihren Herrn Gemahl nichts gekostet hatte, weil es ja nur dank seiner Pfiffigkeit entstanden war! Indes hatte diese erneute Niederschrift das Verdienst, Griegs Kreativität soweit in Gang gesetzt zu haben, dass der Text viele, durchaus auch logische Abweichungen hat – und vor allem viele Pedal- und Dynamikbezeichnungen, die in der Urschrift fehlen (z.B. in den Takten

1-4, 9-10, 13-14, 20-30, 33, 35-36 und 37). Insbesondere aber komponierte Grieg einige Takte hinzu, die der Griegforschung unbekannt sind; so die Takte 9 und 38-40 mit köstlich ergänzenden Echo-Effekten, bevor das fröhliche Eingangsthema wieder einsetzt.

Lit.: Rasmus B. Anderson and Albert O. Barton, *Life Story of Rasmus B. Anderson*, 2nd. ed. (Madison, 1917), p. 199; Edvard Grieg, *Samlede verker*, vol.2, *Klavermusikk: Andre originalkomposisjoner*, ed. Dag Schjelderup-Ebbe (Frankfurt, 1986), S.35-36

MARIA GRÜN.

Gedicht von M. G. Saphir.

hochwohlgebornen Fräulein

ANTONIE FREYINN von REINISCH

achtungsvoll gewidmet

von

Heinrich Proch,

WIEN.

45. PROCH, Heinrich (1809-1878). *Maria Grün* [Ein Kirchlein liegt im grünen Land]. *Gedicht von M. G. Saphir für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte (und des Violoncell ad libit.) 29tes Werk.* Wien, Diabelli, Pl.-Nr. 6198 [1836]. 9 S. in Stich, folio. **€ 120,00**

Das Werk ist *Fräulein Antonie Freyinn von Reinisch* gewidmet. – Besonders hübsch ist die fast postkartengroße Darstellung mit Blick auf die Landschaft und Maria Grün, einem *BEI GRATZ* (so die Bildunterschrift) gelegenen Kirchlein; in dem Gedicht wird dieses und die Umgebung in höchsten Tönen gelobt (... *Und um das Kirchlein pranget frisch / Die Gegend wie ein Weihnachts-Tisch*).

46. RIES, Ferdinand (1784-1838). *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte... 35s Werk. Vierte Samml: der Gesangstücke.* Hamburg, Böhme, keine Pl.-Nr. [um 1820]. 10 S., querfolio. – Inhalt: 1. *Die Waisen des Krieges von Arthur* (o. A.); 2. *Die Gunst des Augenblicks* (Schiller); 3. *An Nina* (C. Wille); 4. *Sehnsucht* (Schiller); 5. *An meine Nachtlampe* (o. A.); 6. *Lied aus der Ferne* (Matthison). **€ 145,00**

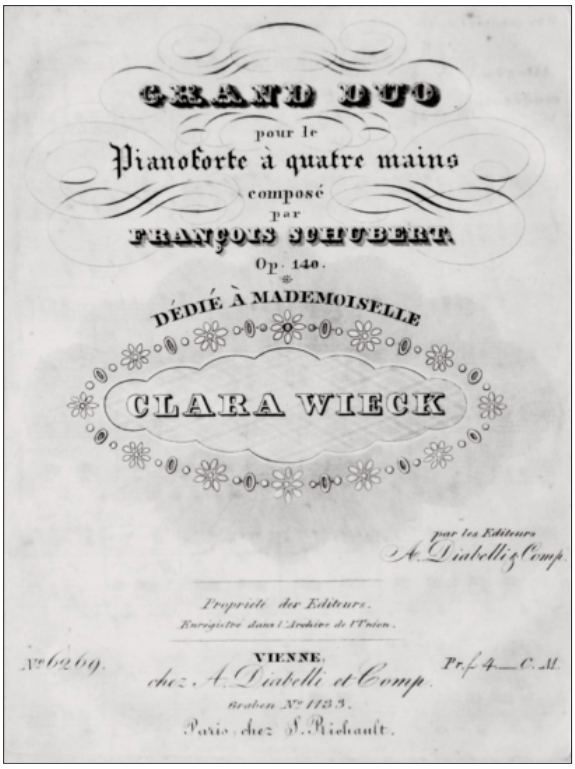
Die Widmung gilt der Tochter (oder der Ehefrau) des Verlegers. Das erste ergreifende Lied beruht auf einem traurigen Zwiegespräch zwischen Schwester und Bruder, deren Passagen strophenweise aufgeteilt sind (jeweils mit der entsprechenden Rollenbezeichnung); dennoch sollte das Stück sicherlich nur von einem Interpreten vorgetragen werden. Die beiden Kinder klagen um ihren Vater, der bei Wagram gefallen ist und den ein *Grab an der Donau umschlossen* hält. Ebenso wie bei diesem handelt es sich bei allen anderen Stücken um Strophenlieder. – Anhand der vorliegenden Liedersammlung kann man sich davon überzeugen, dass es gerechtfertigt ist, wenn man Ries nicht nur aufgrund seiner Freundschaft mit Beethoven und der zusammen mit Wegeler verfassten, als Quellentext wichtigen *Biographischen Notiz* über seinen ungleich berühmteren Freund in Erinnerung bewahrt.

47. SCHÄFFER, Therese (19. Jh.). *Huldigungs-Walzer für das Pianoforte zur Feier des Allerhöchsten Geburtsfestes Ihrer Majestät der Kaiserin Augusta componirt von Therese Schäffer Op. 34.* Berlin, Ernst Challier, [um 1881]. 8 S. fol. in Stich, reich verziertes Titelblatt. Leicht stockfleckig, kleine Randschäden. **€ 120,00**

Cohen S. 619. – Dieser Walzer ist in Cohen aufgelistet, jedoch nicht in KVK nachgewiesen. Vermutlich handelt es sich um eine Gelegenheitskomposition anlässlich des 70. Geburtstages von Augusta Marie Luise Katharina von Sachsen-Weimar-Eisenach (1811-1890), der Ehefrau des Prinzen Wilhelm und späteren Preußischen Königs, der 1871 in Versailles zum Deutschen Kaiser Wilhelm I. ausgerufen wurde. Zum 60. Geburtstag Augustas hatte Therese Schäffer bereits ihr *Festlied* (Nr. 11 aus *Mein Tagebuch* op. 28) komponiert, welches bei Hofmeister in Leipzig für das Jahr 1871 verzeichnet ist. Die relativ hohe Opuszahl lässt ratlos angesichts der geringen Dokumentation zu dieser Komponistin, die zumindest eine Fest-Ouvertüre für Orchester, zahlreiche Klavierwerke sowie einige Lieder komponiert hat.

Clara Wieck gewidmet

48. SCHUBERT, Franz (1797-1828). *Grand Duo pour le Pianoforte à quatre mains* [...] *Op. 140.* Wien, Diabelli, Pl.-Nr. 6269 [1837]. 61 S. in Stich, folio. Ungeheftet. Außenseiten etwas gebräunt, an den Rändern gering stockfleckig; sonst gut erhalten. **€ 480,00**


GRAND DUO
pour le
Pianoforte à quatre mains
composé
par
FRANÇOIS SCHUBERT.
Op. 140.
DÉDIÉ À MADEMOISELLE
CLARA WIECK
par les Editeurs
A. Diabelli & Comp.
Propriété des Editeurs.
Enregistré dans l'Archive de l'Union.
VIENNE,
chez A. Diabelli et Comp.
Graben N.o 1123.
Paris, chez S. Richault.

D 812. – Posthume **Erstausgabe** des heute als „Sonate in C-Dur für Klavier zu 4 Händen“ bekannten Werkes. Der Verleger widmete es der noch unverheirateten *Mademoiselle Clara Wieck* (Dedikation mit schlichtem Rahmen und Blütendekor). – Lange Zeit vermutete man, dass es sich bei dieser Komposition um die Klavierfassung eines Orchesterwerkes handle; Joseph Joachim fertigte 1855 deshalb auch eine entsprechende Bearbeitung an.

49. TAUBERT, Wilhelm (1811-1891). *Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben aus des Knaben Wunderhorn, u. A. mit Begleitung des Pianoforte Op. 58.* [...] *und seiner Wilhelmine zugeeignet*. Berlin, Trautwein, Pl.-Nr. 32 [ca. 1840]. 19 S. in Stich, folio. Titelseite gering stockfleckig, letztes Blatt gelöst, sonst sehr gut erhalten. – Inhalt: 1. *Ammen=Uhr*; 2. *Soldatenlied*; 3. *Beim Schaukeln*; 4. *Reuterlied*; 5. *Armes Bäumchen, dauerst mich*; 6. *Wo sind all' die Blumen hin?*; 7. *Wer hat das alles so gemacht?*; 8. *Der Hahn*; 9. *Um die Kinder still und artig zu machen*; 10. *Ringelreihen*; 11. *Kind und Maikäfer*; 12. *Alles, was mein ist*. **€ 180,00**

Tauberts Kinderlieder wurden von seinen Zeitgenossen als seine besten Schöpfungen gelobt. Den Text der Nr. 9 hat übrigens Mahler ebenfalls vertont. Mit „*seiner Wilhelmine*“ ist vermutlich Tauberts Tochter gemeint, die durch diese Widmung ein kleines Stückchen

Nr. 49 Taubert

Nr. 50 Taubert

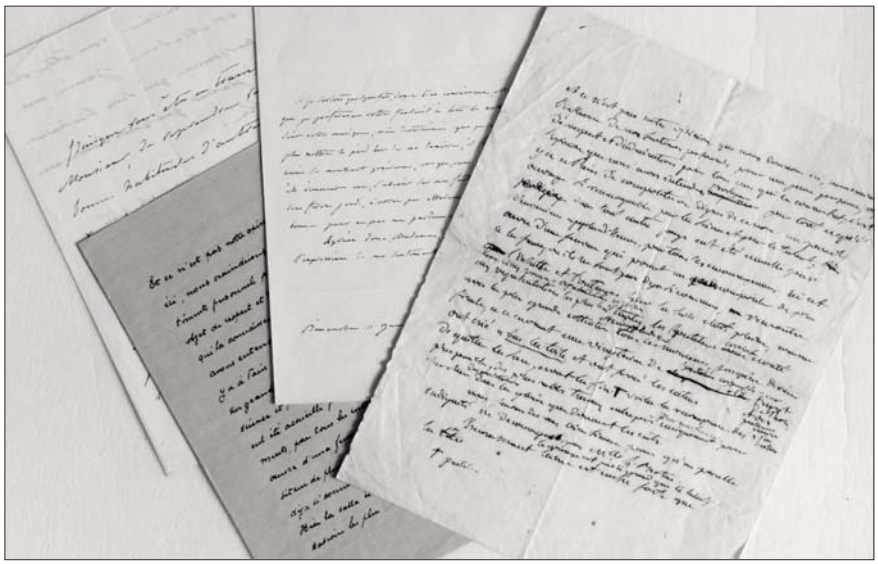
Ewigkeit erhielt. – Der vorliegende Druck weist eine sehr hübsche Titelseite in Lithographie auf; die Titelei wurde mit einem aufwendig gestalteten Rahmen eingefasst, in den neben Märchenmotiven auch die häusliche Musizierszene eingefangen ist (die Mutter, singend an der Harfe sitzend, von vier lauschenden Kindern umgeben). – Unter dem gleichen Titel veröffentlichte Taubert später noch vier weitere Folgen (op. 68, 79, 88, 95).

50. TAUBERT, Wilhelm. [Nr. 4 u. 5 aus] *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* [...] *der Frau Sophie Léo in Versailles zugeeignet* [...] *Op. 102.* Leipzig, Siegel, Pl.-Nr. 956 [ca. 1855]. 9 S. in Stich, fol., etw. fleckig. – Inhalt: 4. *Abendgebet*; 5. *Vöglein in der Wiege*. **€ 160,00**

Die Titelseite wurde ganz besonders aufwendig in Lithographie (gez.: *H. Schmid*) gestaltet und stellt aufgrund ihres ausgezeichneten Erhaltungszustands ein schönes Beispiel für die hohe Illustrationskunst und den beträchtlichen Aufwand dar, den man selbst für verhältnismäßig kleine Werke damals betrieben hat: die Titelei ist von fünf Baumszenen umgeben, die jeweils die fünf Lieder des Sammelwerks illustrieren (so sieht man z. B. zur Nr. 5 zuunterst eine Mutter im Gebet mit ihren beiden Kindern). – Sophie Augustine Léo (geb. Dellevie, Pseudonym Leontine Romainville, 1796 - 1864) war Schriftstellerin und die Ehefrau des deutsch-jüdischen Bankiers und Kunstmäzens Auguste Léo (1793-1859), Freund und Förderer von Frédéric Chopin, Heinrich Heine, Julius Stern, Ferdinand Hiller, Franz Liszt u.a.

IV. Die soziale Stellung der Frau in der Musikwelt

Neben der Stellung der Frau in der Musikwelt als passive Muse oder Widmungsempfängerin standen ihr noch zwei Bereiche offen: als ausübende Virtuosin am Klavier oder als Sängerin. Daneben konnte sie als Ehefrau eine Managertätigkeit für ihren Mann ausüben. Sobald sie sich jedoch in die kreativen Bereiche der Kunstschöpfung vorwagte, sah sie sich teils wilden Anfeindungen ausgesetzt. Kulturgeschichtlich gesehen haben diese ihren Ursprung in dem männlichen Vormachtswahn, der sich ab 1800 verstärkt entwickelte und auf dem Monopolanspruch des Mannes auf einen schaffenden, klar strukturierten Geist basierte (siehe z. B. die S. 101 zitierte, von Carl Drewes stammende Beurteilung der Komponistin Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, im Vergleich zu Friedrich II.).



Nrn. 51 & 52 Bertin

Unterstützung von Victor Hugo, Hector Berlioz und Franz Liszt!

51. BERTIN, Louise Angélique (1805-1877). Eigenhändiger Brief m. U., o. O. [wohl Paris] „Mardi 25 Janvier“ [o. J.], an den berühmten Literaten **Jules Janin** (1804-74), 2 S. 8vo. Mit Beilagen: 3 Nekrologe (1877). **€ 300,00**

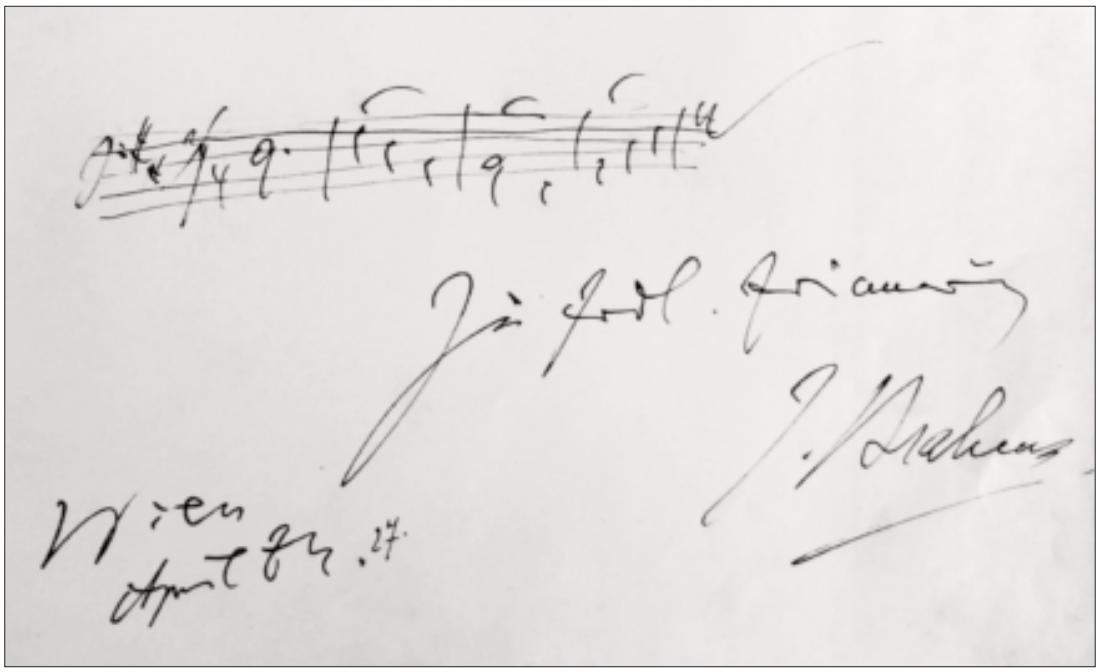
Es handelt sich um eine Einladung von Monsieur und Madame Janin zu einem Dîner, bei dem „une personne“ anwesend sei, die den Janins teuer sei. Einem alten, teilweise gedruckten Umschlag (mit Beschreibung einer Briefsammlung der Familie Bertin) ist zu entnehmen, dass es sich bei jener Person um **Hector Berlioz** gehandelt habe, der den berühmten Kritiker des *Journal des débats* mit seinem neuesten Opus, *Les Troyens*, bekannt zu machen wünschte. – Die drei beiliegenden Nekrologe erwähnen die Gedichtsammlung *Les Glanes*, die von der Accadémie française ausgezeichnet worden war, sowie die *Nouvelles Glanes* (1876), die Victor Hugo 1877 als ein „beau et charmant livre“ bezeichnete.

Bemerkenswert ist Bertins musikalisches Schaffen. Neben einer Reihe von Balladen komponierte sie die Opern *Guy-Mannering* (1825, eigenes Libretto), *Le Loup-Garou* (1827, Scribe / Mazère), *Faust* (1831, eigenes Libretto) und *Esmeralda* (1836, nach Victor Hugo). Dabei stellt sich die Frage, warum sie nach einer bereits stattgehabten Zusammenarbeit mit Eugène Scribe zu einem schwierigen Sujet wie *Faust* ein eigenes Libretto schrieb. Hatte Louise Bertin dazu Vorstellungen, die mit denen Scribes nicht vereinbar waren? Bertin war Schülerin von Jean-François Fétis; wegen einer Poliomyelitis-Erkrankung konnte sie nur an Stöcken gehen, was es einem Teil des männlichen Publikums leicht machte, über sie herzufallen. Auch Kritiker schlossen sich dieser kläglichen Haltung an und befanden, ihre Werke seien lediglich „consolations à ses infirmités physiques“ (*Le Siècle*). Kenner beurteilten sie anders, so Berlioz, der Teile ihrer Werke dirigierte und ihnen (in seiner Korrespondenz) „musikalische Qualität, harmonische Neuheit und männliche Stärke” zusprach. Besonders wiegt, dass **Franz Liszt** den Klavierauszug zu ihrer Oper *Esmeralda* verfasste, dessen Libretto **Victor Hugo** eigens nach seinem Roman *Notre-Dame de Paris* verfasst hatte. Zur Entstehungsgeschichte siehe Victor Hugo**,** *Correspondance familiale et écrits intimes*, Bd. 2: 1828-1839 (Paris 1991) mit sämtlichen Briefen an Louise Bertin (komplett publiziert auf der Victor Hugo-Forschungswebsite; die Partitur von *Esmeralda* ist auszugsweise auf der Website der BNP, Sammlung Gallica, einzusehen.

Eine wilde Männerhorde brüllt die erste Pariser Frauen-Oper nieder!

52. BERTIN, Louise Angélique. Eigenhändiger Brief m. U., o. O. [wohl Paris] „Dimanche 11 Janvier“ [o. J., wohl 1836], 1 S. 8vo. Der Brief handelt von einer Einladung, die offensichtlich in eine Krisensituation fiel und wahrscheinlich mit dem beiliegenden Dokument zusammen hängt. – **Beiliegend: JANIN, Jules (1804-74).** Eigenh. Entwurf eines anscheinend für den *Journal des débats* entworfenen Artikels (mit Bezug auf den Skandal, den eine Gruppe von Männern nach der Aufführung der Oper *Esmeralda* von Louise Bertin hervorgerufen hatten), [Paris, 1836] 1 S. 4to mit Korrekturen; mit einer beigefügten Reinschrift. Abb. auf S. 41. **€ 650,00**

Janin äußert zunächst die Bewunderung für die junge Komponistin Louise Bertin, deren höchst talentvolle Oper in jedem anderen Land „mit einstimmiger Zustimmung“ begrüßt worden wäre. Doch hier [in Paris] erlebe das Werk dieser viel versprechenden Frau nichts als unflätige Schmähungen: „Gestern war der Saal so voll wie bei glänzendsten Vorstellungen, und das Publikum hatte alle Werknummern mit größter Aufmerksamkeit und mit viel Applaus bis zum letzten Finale verfolgt. Doch da erschienen etwa zwanzig vom Parteiengeist völlig verblendete Zuschauer und schrieen: ‚Vorhang runter!’ und verjagten so die Sänger von der Bühne ohne [Applaus]. So belohnt man hier die nobelste Leistung einer Frau, nur weil sie sich ganz der Kunst verschrieben hat. Wir wünschen zu tiefst, dass solch eine Gemeinheit Fräulein Louise Bertin nicht zu entmutigen vermag. Glücklicherweise ist ihre Standfestigkeit ebenso groß wie ihr Talent, und ihr Gemüt so fest wie ihr Geist.“ Bei Louise Bertin liegt der skandalöse Fall vor, dass eine Künstlerin von den Spitzen des eigenen Faches vollständig anerkannt, vom vorherrschenden männlichen Teil des Kunst-Bürgertums jedoch erbarmungslos niedergemacht wurde.



Für wie viele Frauen gibt es Platz
im Musiker-Olymp des späten 19. Jahrhunderts?

53. BRAHMS, Johannes (1833-1897), **STRAUSS, Richard** (1864-1949) und **viele andere**: Eigenhändige Einträge (meist mit Notenzitaten oder Gedichten) im Autographenalbum des Violinisten und Konzertmeisters **Mathias Vallent**, angelegt in Budapest und anderen Orten zwischen 1881 und 1926, mit 81 Albumblättern, von denen neben Johannes Brahms weitere Komponisten und vor allem Violinvirtuosen auffallen. Schöner Ganzlederband um 1880 mit Goldaufdruck „Autographen". Quer-Format, 22,7 x 14 cm, Goldschnitt, sehr gut erhalten. Der Eintrag von **Johannes Brahms** ist datiert aus Wien, 27. April 1884: „Zu frdl. Erinnerung J. Brahms", versehen mit dem viertaktigen **Anfangsthema aus dem Violinkonzert**. **€ 27.000,00**

In der Sammlung der Zitate spiegeln sich nicht nur die Vorlieben und die berufliche Welt des Erstbesitzers Vallent; das Album gibt auch Auskunft über die gesellschaftliche Konstitution der damaligen Musikwelt. Insofern mag es deprimierend wirken, dass in den 81 Einträgen nur drei Frauen neben 78 Männern vorkommen: **Alice Barbi** (1858 –1948), **Amalie Joachim** (1839-99) und deren Tochter **Marie** (1868-1918). Es ist zu befürchten, dass dieses Zahlenverhältnis der damaligen Realität recht nahe kommt. Zu Amalie Joachim siehe auch Katalog-Nr. 58.

Die Männerwelt nimmt sich hingegen wie ein Olymp aus: Außer **Johannes Brahms** sind an Komponisten **Richard Strauss** auch **Heinrich von Herzogenberg** (1843-1900), **Wilhelm Kienzl** (1857-1941, mit sehr schönem Zitat aus seiner ersten Oper *Urvasi* von 1884), Rudolf Kleinecke (1861–1940), **Carl Reinecke** (1824-1910) und weitere vertreten (s. u.). Neben diesen erscheinen die größten Violinvirtuosen des späten 19. Jahrhunderts: **Willy Burmester** (1869-1933)**, Jakob Dont** (1815-1888), **Mischa Elman** (1891-1967), **Hugo Heermann** (1844-1935), **Jenő Hubay** (1858-1937), **Bronislav Hubermann** (1882-1947), **Joseph Joachim** (1831-1907), **Jan Kubelik** (1880-1940), **Henri Marteau** (1874-1934), Roman Mosshammer, **Váša Příhoda** (1900-1960), **Pablo de Sarasate** (1844-1908) und **Eugène Ysaÿe** (1858-1931).

Ferner grüßen der Cellovirtuose **David Popper** (1843-1913) mit Zitat aus seinem 3. Cellokonzert (Budapest, 2. Mai 1889), der Pianist **Emil Sauer** (1862-1942), die Dirigenten **Arthur Nikisch** (1855-1922), Carl Panzner (1866-1923), Carl Pohlig (1858-1928) und Sándor Erkel (1875-1900); unter den Sängern ist **Heinrich Vogl** (1845-1900) zu nennen.

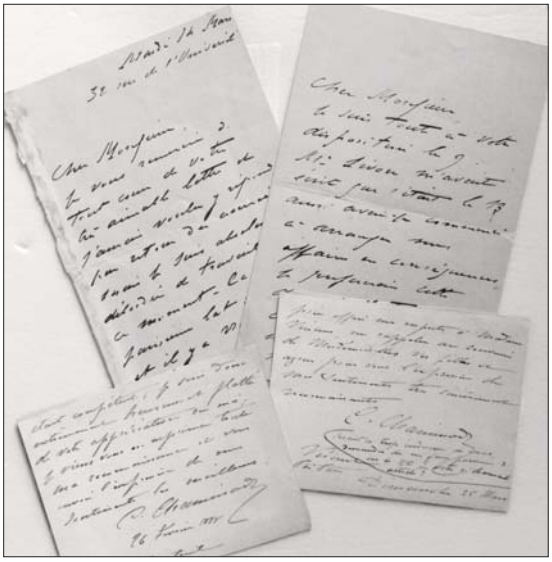
Die ersten Einträge dürften von Vallents Lehrern und Komilitonen am Leipziger Konservatorium stammen, darunter Heinrich Klesse (Gesang, nachweisbar bis 1894; 1879-80 **Lehrer Janáčeks**); auf Bl. 10 trug er sich als „wohlmeinender Lehrer“ für die Jahre 1880-82 ein. Heinrich van Eyken (1861-1908, 1902 Lehrer von **Carl Schuricht**) und der Komponist Hermann Spielter (1860-1925) dürften Kameraden gewesen sein. – 1883-84 hat sich Vallent wahrscheinlich in Wien aufgehalten, wo sich der Musikkritiker **Eduard Hanslick** im Mai 1883 mit einem Bonmot („Die Musik ist ein Spiel, aber keine Spielerei“), Johann Dubez (Gitarrenvirtuose, 1828-91) und Brahms im April sowie der Organist Ludwig Rotter (1810-95) im Dezember 1884 verewigten. 1885 gibt es Grüße aus Esterhazy von dem berühmten Zigeuner-Primas Lajos Munczy mit einem 27taktigen Violinsolo und aus Budapest von dem Liszt-Schüler und Komponisten **Géza Graf Zichy** (1849-1924). Ab 1889 lebte Vallent als Konzertmeister in Graz, bereits ab 1891 jedoch in Elbersfeld und ab 1893 in Budapest.

Konzertmeister Vallent hatte einen weiten Freundschaftskreis, und offensichtlich engagierte er sich außerhalb der Musik für Literatur, Geschichte und vor allem Astronomie. Grüße liegen auch von den Schriftstellern **Peter Rosegger** (1843-1918) und Otto Hausmann (1837-1916), dem Dramatiker Rudolf von Gottschall (1823-1909), dem Germanisten R. Hildebrand, dem Politiker Max Krause sowie den Historikern Hans von Zwiedineck-Südenhorst (1845– 1906) und E. Wilmann sowie dem österreichischen Astronom **Johann Holetschek** (1846-1923) vor.

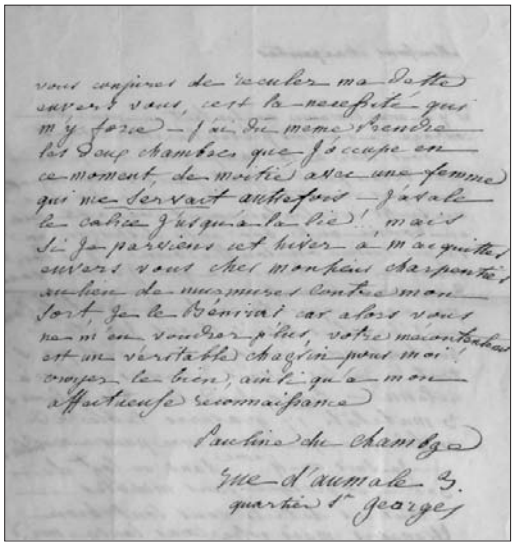
Die Künstlerin als ihre eigene Agentin

54. CHAMINADE, Cécile (1857-1944). Interessante Korrespondenz zur Vorbereitung eines ihren Werken gewidmeten Konzertes in Marseille, bestehend aus 4 eigenh. Briefen m. U., 8vo u. 16mo, Paris, 1887-1888. 1 Brief angerändert, sonst einwandfrei. Abb. auf S. 45; zur Biographie Chaminades siehe S. 78. **€ 650,00**

Sie bedankt sich für Zeitungsbesprechungen und schlägt für ein erneutes Konzert verschiedene Einzelheiten vor. Sie möchte gerne, dass der Sänger Boudouresque von der Oper Marseille mit von der Partie ist und bittet, ihn zu engagieren. Mit ihm sei der Erfolg des Konzertes garantiert. Sie ihrerseits würde eine Sängerin aus Paris mitbringen und das Orchestermaterial zur Aufführung eines ihrer sinfonischen Werke schicken. Die Saison in Paris sei auf Hochtouren, und sie sei müde, so viel gäbe es zu tun. Deshalb tue es ihr leid, dass die Festlegung des Konzerttermins so kompliziert sei. Sie verspricht jedoch, sich voll einzubringen, um das Konzert zu großem Erfolg zu führen. Allerdings bedauere sie, dass kein Frauenchor zur Verfügung stehe [wahrscheinlich für die symphonische Dichtung mit Frauenchor *Les Amazones*], denn dieser Effekt würde in Marseille sicher ebensolchen Anklang wie in Paris finden; „c’eût été le clou du concert.“ Sie bedankt sich bei dem Veranstalter Vincent für einen Artikel über den Erfolg von *Callirhoê*. Diese symphonische Dichtung wurde am 16. März 1888 in Marseille uraufgeführt.



Nr. 54 Chaminade



Nr. 55 Duchambge

Späte Strafe für Ruhm und Freizügigkeit der Künstlerin

55. DUCHAMBGE, Pauline (1776-1858). Eigenhändiger Brief m. Unterschrift. Paris, 5. September 1848, an Gervais Charpentier. 2 S. 4to (23x18 cm). Kaum wahrnehmbare Faltungen, hervorragend erhalten. **€ 480,00**

Pauline Duchambge war Schülerin von Cherubini, Dussek und Auber; sie war mit der späteren Kaiserin Josephine, aber auch mit Vigny, Chateaubriand, Lamartine und Hugo, die für sie Texte schrieben, befreundet. Ein Verhältnis mit Auber wurde ihr gesellschaftlich zum Verhängnis und nach Verlust einer Pension schlug sie sich mit Unterricht und der Komposition von etwa 400 Romanzen durch. Mit Nachlassen der physischen Kräfte geriet Duchambge in bitterste Not; aus jener Zeit stammen verzweifelte Bittbriefe an Victor Hugo, der daraufhin ein Notruf um „kleinste Almosen“ (MGG) an Napoléon III. richtete. Der Kaiser sorgte denn auch für gelegentliche Hilfe, jedoch erst ab 1852. In unserem Brief bittet sie den Verleger Charpentier um eine Aufschiebung einer Kreditrückzahlung, da sie bereits aus ihrer bisherigen Wohnung verjagt worden sei, weil sie mit zwei Mieten in Verzug war. Hierfür habe ihr der Vermieter ihr Klavier, eine Standuhr, 800 Bände, 3 Matratzen, 17 Stiche, einen Tisch und vieles mehr gepfändet. Nun sitze sie in einer unmöblierten 2-Zimmer-Wohung, die sie sich noch mit einer Dame teile, die zuvor ihre Bedienstete gewesen sei. „*J'avale le calice jusqu'à la lie*.“ Trotz ihres kompositorischen Könnens und trotz länger anhaltender Erfolge sorgten gesellschaftliche Vorurteile und mangelnde soziale Absicherung des Künstlerstandes für eine absolut desaströse Lage.

Brechts Diebstahl

56. HAUPTMANN, Elisabeth (verh. Dessau; Pseudonym Dorothy Lane, Cathrin Ux; 1897-1973) / WEILL, Kurt (1900–1950). *Die Dreigroschenoper* [Auszüge]. Berlin, Ullstein, © 1929 (*Musik für Alle*, Nr. *274*). 16 S. Klavierausgabe mit unterlegtem Text, folio. Geklammert m. OUmschlag (hier mit einer Photographie der Schlussszene in der Berliner Aufführung mit Erich Ponto und Kurt Gerron). Deutliche Gebrauchsspuren (Umschlag gelöst), etwas gebräunt, aber dennoch gutes Exemplar. **€ 80,00**

In der populären Reihe des Ullstein-Verlags erschienene Auswahlsammlung mit Photos von aktuellen Aufführungen (hier noch zwei Aufnahmen der von Kaspar Neher ausgestatteten Berliner Aufführung sowie eine Seite der autographen Partitur). Hinzu kommt eine kurze Einführung zum jeweils vorliegenden Werk und dessen Komponisten. Im Notenteil sind 11 Musiknummern enthalten. – Den Text ließ sich zwar Bert Brecht zuschreiben – er stammt in Wirklichkeit aber von Elisabeth Hauptmann, die auf der Originalausgabe lediglich als Übersetzerin der englischen Vorlage des John Gay fungieren durfte.

Unterschlagung weiblicher Mitarbeit

57. HENIUS, Carla (1919-2002) / REIMANN, Aribert (*1936). *Ein Traumspiel. Nach August Strindberg in der Deutschen Übertragung von Peter Weiss, Eingerichtet von Carla Henius*. Klavierauszug, Edition AV 20. Mainz, Ars Viva, 1963. XVI, 318 S. folio. OBrosch. Leicht berieben, unbenutzt. **€ 65,00**

Auftragswerk der Städtischen Bühnen Kiel, Uraufführung 20. Juni 1965. Reimann ist einer der erfolgreichsten Komponisten von Literatur-Opern, unter denen *Ein Traumspiel* das Erstlingswerk ist. Strindbergs Vorlage, die Sigmund Freud sehr nahe steht, eignet sich bestens für die Oper und wurde vier Mal vertont. Es ist die Geschichte einer indischen Göttin, die auf die Erde herabsteigt und in traumhaften Sequenzen menschliches Unglück miterlebt. „Es ist schade um die Menschen“ wird zum Hauptmotiv, aus dem sich die Frage nach dem Sinn des Lebens ergibt. – Carla Henius war Sängerin, spezialisiert auf das Repertoire des 20. Jahrhunderts. *Ein Traumspiel* ist ihr einziger Beitrag als Librettistin, wofür sie durch ihre sängerische Opern-Erfahrung prädestiniert war. Die Bezeichnung „eingerichtet“ ist unzutreffend und ungerecht.

Ehe als Karriereknick

58. JOACHIM, Amalie (1839-1899). Eigenhändiger Brief mit Unterschrift an einen Herrn Lucas, Berlin, Berlin, 20. Dezember [o. J.], 1 S. 8vo; kleine Fehlstelle im oberen Teil (außerhalb des Textes). **€ 65,00**

Begleitschreiben zur Übersendung eines Bildes mit Widmung. – Amalie Joachim war eine der bedeutendsten Lied- und Oratoriensängerinnen ihrer Zeit. 1863 heiratete sie den Geiger Joseph Joachim, womit der Abschied von der Bühne verbunden war, doch Oratorium, Lied und Pädagogik blieben ihr offen. Die Scheidung 1884 schadete ihrer Karriere zunächst außerordentlich; dank treuer Freunde wie Brahms, Bruch und Mahler konnte sie jedoch allmählich wieder Erfolge feiern.

Wenn der Titel Baroness mehr ist als Starsopran

59. PATTI, Adelina (1843-1919). Visitenkarte mit autographem Zusatz *„Avec mille remerciements pour félicitations –“*. Sehr gut erhalten. **€ 75,00**

Die Karte hat den Aufdruck *Baroness Rolf Cederström née Adelina Patti*, der erste Name in groß, der Mädchenname deutlich kleiner darunter. Die gesellschaftliche Bewertung war damals und im Unterschied zu heute völlig absurd: Die Sängerkarriere wird nur noch als

ferne Erinnerung erwähnt, während in der neuen, sozial vollkommen arrivierten Existenz die gesellschaftlichen Regeln strengstens eingehalten werden: die Ehefrau verliert vollkommen ihren eigenen Namen und nimmt offiziell den Vornamen des Ehe-Herrn an!

Vertraglich auferlegte Unmündigkeit

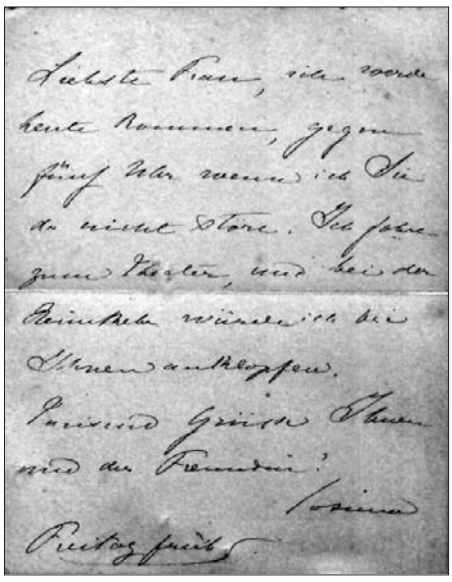
60. PUGET, Loïsa (1810–1889). Eigenhändiger Brief mit Unterschrift an einen ungenannten Monsieur. 1 Blatt, 8vo (19,9x13,4 cm), gefaltet. Mit einem Blindstempel oben links mit einer Krone und der Aufschrift Bath. **€ 350,00**

Loïsa Puget bedauert sehr deutlich und wiederholt, in früheren vertraglichen Abmachungen mit ihrem Verleger ihr Entscheidungsrecht verloren zu haben. Sie kann nicht mehr selbstständig oder frei auf seine Anfrage antworten: „*Des engagements antérieurs, pris avec mon éditeur de musique, me privent du plaisir de répondre, comme je le désirerais, à la confiance que vous voulez bien avoir en moi; je ne suis pas chargée du choix de ma parole; veuillez donc, monsieur, recevoir l'expression de mon regret et l'assurance de ma considération distinguée.*“ **Beiliegend**: längerer Zeitungsausschnitt (Figaro vom 23. August 1884) zum chinesisch-französischen Krieg, dem Scheitern der Verhandlungen am Tag der Schlacht von Fuzhou. Darunter befindet sich auf S. 1 eine Kritik der Lieder Loïsa Pugets. Der Autor verspottet das romantische Ambiente, das empfindsame, kleine Leid der Romances, welches neben dem Kriegsbericht bizarr wirke. Der Rezensent verliert in seiner kaum verhohlenen Verachtung die Angemessenheit aus den Augen und missachtet vor allem die fehlende Vergleichbarkeit des historischen Kontextes. Interessantes Dokument zur Rezeption Pugets.

Generalintendantin Cosima

61. WAGNER, Cosima (1838-1930). Eigenh. Briefkarte mit Unterschrift *„Cosima“*, o. O., o. D. [*Freitag früh*], 1 S.: *„Liebste Frau, ich werde heute kommen, gegen fünf Uhr wenn ich Sie da nicht störe. Ich fahre zum Theater, und bei der Heimkehr würde ich bei Ihnen anklopfen*.... Sehr gut erhalten. **€ 175,00**

In Cosima Wagner, Tochter Franz Liszts und erste Ehefrau Hans von Bülows, liegt ein anderer Typus der Interaktion von Mann und Frau in der Kunst vor. Kulturell und künstlerisch bestens ausgestattet, ohne selbst kreativ wirklich aktiv zu sein, war es ihr vorbehalten, Wagner nach der existenziellen Krise der Wiener Periode 1862-64 wieder Halt zu geben und seiner damals nahezu versiegenden Kunstschöpfung wieder Flügel zu verleihen. Später hat sie in diplomatischer Umsicht viele Kanten des zweiten Ehemannes, Richard, abgemildert, ihm seelische Geborgenheit vermittelt und mehr und mehr organisatorisch das Leben des Künstlers ermöglicht oder erleichtert. Aus dieser täglichen Aktion „im Hintergrund“ erwuchs ihr das Knowhow und die Kraft, nach Wagners Tod über 20 Jahre hinweg das „Schiff Bayreuth“ zu lenken und aus wirtschaftlichen Untiefen herauszusteuern. Sie war nicht nur die erste Festspielleiterin der Musikgeschichte, sondern auch eine der erfolgreichsten aller Zeiten.



V. Zusammenarbeit der Geschlechter

Nachdem die Frau als teils passive, teils stark benachteiligte Teilnehmerin der Musikwelt dargestellt wurde, sollen die da und dort entstehenden Freiräume weiblicher Kunstausübung thematisiert werden. Diese entwickelte sich öfters recht gut in der Zusammenarbeit mit dem anderen Geschlecht, vorzüglich in der doppelten Autorschaft in Vokalmusik bzw. Oper, wo Text und Musik meist von zwei unterschiedlichen Künstlern geschaffen werden. Welche Rolle fällt dabei wem zu? Wie verhält sich solche Aufgabenteilung zueinander? Kann der Inhalt anders sein, wenn eine Frau beteiligt ist?

V.1. Der häufigere Fall: Textdichterin und Komponist

62. BACHMANN, Ingeborg (1926-1973) / HENZE, Hans Werner (1926-2012). Programmheft der Städtischen Oper Berlin [...] Jahrgang 1960/61. Nr. 2. 3 Bll., S. 19-30, 3 Bll. 4 Bll. 23,5x15 cm. Mittig gefaltet und geklammert. Mit Fotos, Abbildungen, Anzeigen und Werbung; mit den Porträts der auftretenden Sängerdarsteller. **€ 35,00**

Im Gegensatz zum heute gebräuchlichen Verständnis meint Programmheft hier eine monatlich erscheinende Publikation, die auch die eines Opernjournals erfüllt. Neben Szenenfotos aus Repertoirevorstellungen (*Moses und Aron*, *Tristan und Isolde*, *Wozzeck, Der Rosenkavalier u.a.*) mit den Stars der Zeit (Hans Beirer, Thomas Stewart, Rudolf Schock, Josef Greindl, Erwin Piscator, Hermann Scherchen, Karl Böhm u.a.). Zwei besondere Textbeiträge (S. Borris, *Das Menschenbild in der Oper des 20. Jahrhunderts*, und H. W. Henze, *Der Prinz von Homburg*) führen in die Berliner Erstaufführung des *Prinzen von Homburg* in einem Gastspiel der Hamburgischen Staatsoper ein, vier Monate nach der Uraufführung.

Ingeborg Bachmann und Hans Werne Henze verband eine intensive Freundschaft, aus der die Ballett-Pantomime *Der Idiot* (1952, nach Dostojewskis gleichnamigem Roman) hervorging, ebenso wie *Der junge Lord* (1964) oder *Nachtstücke und Arien* (1957) und *Lieder von einer Insel* (1964). Bachmann, die vor allem mit ihrer Lyrik Maßstäbe für das 20. Jahrhundert setzte, verstand es, weite Teile des Kleist'schen Originaltextes zu erhalten, namentlich „die herrlichen Monologe, die knappsten, dichtesten, die in der Literatur zu finden sind" (Melos 27). Sie beschränkte sich auf die üblichen Straffungen, Zusammenlegung verschiedener Nebenrollen u.ä., und erlaubte auf diese feinfühlige Weise, die neuartige Symbiose aus klassischem Text und Zwölftonmusik, die bereits bei der Uraufführung auf großes Interesse stieß.

Librettistin und Komponist als Ehegatten

63. BAUER, Helene (geb. Lehner, 1876 – nach 1940) / KIENZL, Wilhelm (1857-1941). *Hassan, der Schwärmer. Oper in drei Aufzügen (frei nach einer Erzählung aus „Tausend und einer Nacht"). op. 100*. [Libretto]. Leipzig/Zürich/Wien, Josef Weinberger, © 1922. 48 S. 8vo. Rote, dekorativ geprägte OBroschur. Aus dem Vorbesitz von J. Zehetgruber. **€ 65,00**

Erstausgabe des Librettos. – Diese Märchenoper wurde am 27. Februar 1925 in Wien mit Fritz Zohsel in der Titelpartie uraufgeführt. Sie steht in einer langen Tradition von Opern, die auf jener berühmtesten Sammlung morgenländischer Erzählungen basieren, zu denen zwischen 1800 und 1833 Boieldieu, Weber, Isouard oder Cherubini bedeutende Beiträge leisteten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts folgte eine zweite Welle mit Vertonungen von Cornelius, Bottesini, J. Strauß (Sohn) und B. Sekles. Diese Sammlung ist bis heute aktuell für Opernstoffe, lag sie doch Opern von Moritz Eggert (1997), Kurt Schwertsik (2011) oder Taner Akyol (2012) zugrunde. – 1921 heiratete Wilhelm Kienzl in zweiter Ehe seine Librettistin Helene Bauer, von deren Libretti er in den 1920er Jahren insgesamt drei vertonte: der hier angebotene *Hassan, der Schwärmer*, im Folgejahr die melodramatische Allegorie *Sanctissimum*, op. 102 (UA 1925), und Kienzls letztes Singspiel *Hans Kipfel*, op. 110 (1926).

Anders als sein Idol Brahms scheut Dvořák keine Frauentexte!

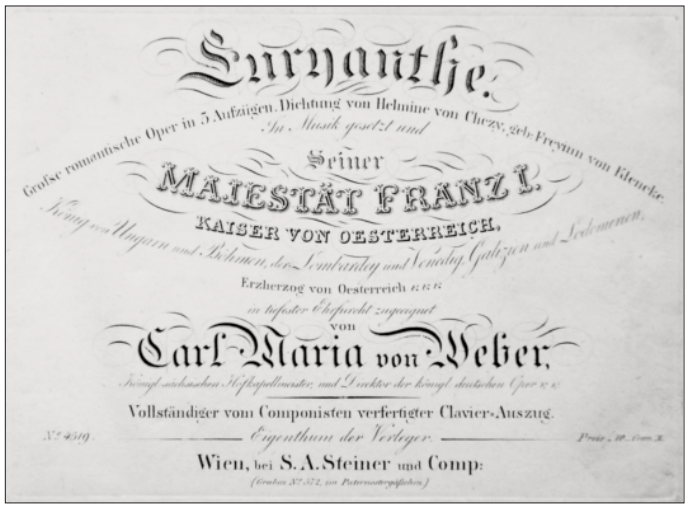
64. ČERVINKOVÁ-RIEGEROVÁ, Marie (1854-1895) / DVOŘÁK, Antonín (1841-1904). *Dimitrij. Oper in vier Aufzügen.* [...] *Inhalt und Scenarium.* Prag, Nationaltheater-Consortium, 1892. 18 S. 8vo, OBrosch. **€ 65,00**

Dimitrij (uraufgeführt 1882) ist eine tschechische Variante jenes Opernstoffs, der durch Mussorgskis *Boris Godunov* Berühmtheit erlangte. Es geht um die Nachfolge Iwans des Schrecklichen auf dem russischen Zarenthron, wobei der geistig zurückgebliebene Fjodor I. hinter dem Regenten Boris Godunov steht, bis der „falsche Dimitri“ auftaucht. Im Gegensatz zu Mussorgskis Fassung von 1874 arbeitete Dvoráks Librettistin den „meritokratischen“ Aspekt stärker hervor: dass ein Verdienter würdiger sein könne als ein nur durch Blutsbande Legitimierter. Die Intrige wird durch verschiedene Aspekte weiblicher Einflussmöglichkeiten erweitert, die über die üblichen Liebesdarstellungen weit hinausgehen. – Marie Červinková-Riegerová hatte dieses Libretto urspünglich für Karel Šebor gedichtet, der es jedoch nicht zu Ende brachte. Ihr Vater, František Ladislav Rieger, Publizist und Politiker, vermittelte den Kontakt zu Dvořák. Ihre Begabung und ihre Liebe für slawische Themen überkamen ihr vom Großvater mütterlicherseits, František Palacký (1798-1876), Historiker und Politiker, der als Vater des tschechischen National-Gedankens gilt.

65. ČERVINKOVÁ-RIEGEROVÁ, Marie / DVOŘÁK, Antonín. *Jakobín. Opera o třech dějstvích. Text napsala Marie Červinková-Riegrová. Klavírní výtah se zpěvy upravil Roman Veselý. Pro IV. vydání podle rukopisné partitury revidoval Otakar Šourek.* (Vollständiger Klavierauszug mit kompletter Chorpartitur, tschechischer Text). Mit einem tschechischen Vorwort von Otakar Sourek und viersprachiger Inhaltsangabe (deutsch/italienisch/französisch/englisch). Prag, Hudební Matice, Verl.-Nr. H.M. 46, 1942. 6. Auflage. 357 S. Schwarzer OLnbd. mit goldgeprägtem Deckeltitel. Rücken etwas gewellt, sonst gut erhaltenes, sauberes Exemplar. **€ 125,00**

„Der Jakobiner“, ein allzu freisinniger Grafensohn aus dem „guten alten“ Feudal-Böhmen, muss vor seinem Vater nach Paris fliehen und kehrt später mit seiner in der Fremde angetrauten Frau in die Heimat zurück – eigentlich ein übliches Historiendrama im Kleinformat, jedoch mit einem Unterschied: Während in der ländlichen Enge die herrschenden Männer nichts zu tun

haben, als sich selbst und allen anderen das Leben schwer zu machen, schafft es Julia, die Fremde, durch Musik Frieden zu stiften. Eine anti-heldische Oper als Plädoyer für Freisinn und Menschlichkeit. – Dieses Libretto hatte Marie Červinková-Riegerová bereits 1882 anlässlich eines Wettbewerbs zur Eröffnung des Nationaltheaters in Prag verfasst. Es entsprach zunächst aber nicht vollkommen Dvořáks Vorstellungen, sodass in der Endfassung der dramatische Aufbau verändert wurde und ein Arientext von Maries Vater František Rieger dazukam.



Nr. 66 Schubert *Nr. 67 Weber*

'Inspirierend' und 'gut' können auch Gegensätze sein!
„Rosamunde" von Wilhelmine von Chézy und Franz Schubert

66. [CHEZY, Wilhelmine von (1783-1856)] / SCHUBERT, Franz (1797-1828). *Zwei Entr'actes zu dem Drama Rosamunde für das Orchester componirt. Nachgelassenes Werk. Partitur.* Wien, Spina, Pl.Nr. 18577 [1866]. 71 S. gr-8°, in Stich, blaue OBroschur, Rücken verstärkt, Titelblatt m. Besitzvignette. Geringe Altersspuren. **€ 450,00**

D 797; Deutsch, S. 499; *Hirsch* IV, S. 505, *CPM* 51, S.86. – **Erstausgabe** der so berühmten zwei Instrumentalstücke. Es sind die Nr. 1 und Nr. 5 der aus insgesamt zehn Nummern bestehenden Schauspielmusik zu *Rosamunde, Fürstin von Cypern, Großes romantisches Schauspiel mit Musik nach einem Libretto von Wilhelmine von Chézy*, komponiert im Herbst 1823. Als Ganzes erschien die Musik erst 1891 innerhalb der Alten Gesamtausgabe.

Kurz nach der Vollendung von Schuberts Oper *Alfons und Estrella* (D 732, 1822), deren Uraufführung zu seinen Lebzeiten nicht mehr gelang, muss er glücklich über das Angebot gewesen sein, eine Schauspielmusik nach einem Text von Helmine von Chézy (1783-1856) zu komponieren; nach Angaben von Chézys Sohn soll Schubert das in fünf Tagen bewerkstelligt haben. (Weiteres zu Chézy im Kommentar der nächsten Nummer).

Das Textbuch der früheren politischen Aktivistin Chézy bezeichnete Schubert als „*völlig überzeugend bereits bei der ersten Lektüre*“. Das Wiener Publikum war am 20. Dezember 1823 jedoch anderer Ansicht und auch die Kritiker sparten nicht an Hohn und Spott, sodass *Rosamunde* als Bühnenstück nach lediglich zwei Aufführungen abgesetzt wurde. Danach verschwand es für zwei Jahrhunderte und blieb gut versteckt in Archiven. Erst 1996 tauchte ein komplettes Textbuch in einer singulären Quelle in Stuttgart wieder auf. Die Musik jedoch verwendete Schubert anderweitig weiter - die dritte Zwischenaktmusik wurde zum langsamen Satz des Streichquartett a-Moll op. 29 Nr. 1 (D. 804, 1824); auch in den 1827 entstandenen *Vier Impromptus* D 935 findet die Musik sich wieder. diesmal als Nr. 3 in Form einer Variationenfolge. Doch auch die Bühnenmusik wurde in Auszügen verwertet; die Romanze, Jäger-, Geister- und Hirtenchor erschienen 1824 mit einer Klavierbegleitung als op. 26. Denn Schuberts Werk gefiel so sehr, dass es nicht nur von der Presse gelobt, sondern bereits bei der Uraufführung wiederholt werden musste. Oftmals wird diese Schauspielmusik als natürliches Bindeglied zwischen der „Unvollendeten“ (1822) und der „Großen“ C-Dur-Symphonie (1828) gesehen. Sir George Grove, der 1867 die Orchesterstimmen im Nachlass von Schuberts Neffen fand, spekulierte, die erste Zwischenaktmusik habe als verlorenes Finale der „Unvollendeten“ dienen sollen. – Was Schubert also zu einem seiner beliebtesten Stücke inspirierte und dadurch schon Wertschätzung verdient, geriet seiner Dichterin durchaus nicht zu Ruhm und Ehren. So wurde daraus nichts für die Bühne, jedoch ein Dauerbrenner der Konzertsäle und Radiosender.

Im Jahr darauf lieferte W. v. Chézy Erfolgreicheres fürs Theater – sekundiert von C. M. v. Weber

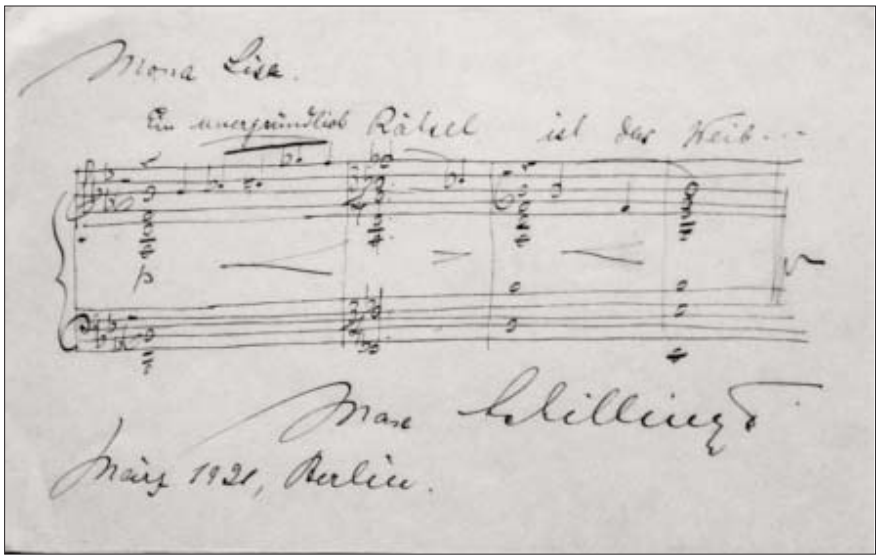
67. CHÉZY, Wilhelmine von / WEBER, Carl Maria von (1786-1826). *Euryanthe. Grosse romantische Oper in 3 Aufzügen. Dichtung von Helmine von Chezy* […] *In Musik gesetzt und Seiner Majestät Franz I. Kaiser von Österreich* […] *zugeeignet von Carl Maria von Weber* […] *Vollständiger vom Componisten verfertigter Clavier-Auszug.* Wien, Steiner, Pl.-Nr. 4519-4545 [1824]. 223 S. Klavierauszug in Stich, querfolio. Sehr schön marmorierter neuerer Einband. Abb. siehe S. 50. **€ 750,00**

Jähns Nr. 291; Weinmann 1, I, 227; Hoboken XV Nr. 361 (alle Kriterien wie dort); nicht bei Wolffheim und Hirsch. – **Erstausgabe** des Klavierauszuges in einem besonders schönen Exemplar. Die Partitur erschien erst 1866. – Obwohl *Euryanthe*, Webers vorletzte Oper, an starken dramaturgischen wie sprachlichen Schwächen leidet, wird dieses Werk von vielen als das musikalisch wertvollste und auch richtungsweisendste angesehen: „Weber’s use of chromaticism, particularly to characterize the evil pair, is masterly, and his employment of musical motives is more subtle than in *Der Freischütz*. [...] its influence on later composers, notably Marschner, Schumann, Liszt and Wagner, was considerable.“ (C. Brown in Grove) – Trotz der hier offenbaren Schwächen des Librettos war Helmine von Chézy in ihrer Zeit eine erfolgreiche und angesehene Schriftstellerin. Sie entstammte eine Dynastie von Dichterinnen und konnte einigermaßen von ihrer Autorentätigkeit leben. Privat verlief ihr Leben höchst turbulent, was sich auch in einer Aussage Carl Maria von Webers widerspiegelt: „*Sie ist eine gute, angenehme Dichterin, aber eine unausstehliche Frau*“ (Carl L. Costenoble).

68. COLETTE (eigentlich *Sidonie-Gabrielle Claudine Colette*, **1873-1954) / RAVEL, Maurice (1875-1937)**. *L'Enfant et les Sortilèges. Fantaisie lyrique en deux parties. Poème de Colette*. Klavierauszug. Paris, Durand & Fils, Verl.-Nr. D&F 10,699, © 1925. 2 Bll. (Titel, Personen), 101 S., folio. Etwas bestoßener und beriebener HLnbd. mit blau-schwarz marmoriertem Papierüberzug. Rücken teils gelöst. Innen sehr ordentliches Exemplar. **€ 180,00**

Gutes Exemplar der Originalausgabe. – Das Werk, eine der hübschesten Kinderopern, wurde 1925 in Monte Carlo uraufgeführt. Colette und Maurice Ravel hatten sich bereits 1900 im Salon von Marguerite de Saint Marceaux kennen gelernt, wo auch Claude Debussy und Gabriel Fauré verkehrten. Bereits 1914 wurde Colette von Jacques Rouché, dem Direktor der Pariser Oper, um einen Entwurf für ein Feenballett gebeten, doch dauerte es vor allem wegen des Krieges noch viele Jahre, bis der von Anfang an ins Auge gefasste Maurice Ravel 1924 die Oper vollenden konnte.

Colette war eine der bekanntesten französischen Schriftstellerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, die es als überhaupt erst zweite Frau zum Mitglied der Académie Goncourt schaffte. Trotz ihrer weltweiten Beliebtheit wurde sie von der Literaturkritik über Jahrzehnte falsch eingeschätzt, weil sie den Lebensstil der emanzipierten Frau in einer Weise thematisierte, die in akademischen Kreisen lange nicht akzeptiert wurde.



„Ein unergründlich' Rätsel ist das Weib"

69. DOVSKY, Beatrice (1866-1923) / SCHILLINGS, Max (1868-1933). *Mona Lisa. Oper in zwei Akten.* Libretto. München-Berlin, Drei-Masken-Verlag, ©1914. 76 S. 8vo. OBrosch. mit dekorativem Vorderumschlag.
Zusammen mit: SCHILLINGS, M. v. Sehr hübsches eigenhändiges Albumblatt m. U., *März 1921, Berlin*. 1 Bl., quer-8vo (12×18,5cm).mit viertaktigem Musikzitat aus Schillings' größtem Opernerfolg, *Mona Lisa*, mit den darüber geschriebenen Worten: *„Ein unergründlich' Rätsel ist das Weib"*. **Zusammen € 280,00**

Dovskys und Schillings *Mona Lisa* war eines der Skandalstücke des frühen 20. Jahrhunderts, welches trotz durchschlagenden Erfolgs zwischenzeitlich aufgrund seiner krassen und erotisch freizügigen Handlung als „undeutsch" beschimpft und sogar verboten wurde. Die Librettistin beleuchtet auf aggressive Weise gängige Bilder des Mannes über die Frau und verändert auf diese Weise das Frauenbild in der Oper. In der Blütezeit von *femme fatale*- Darstellungen radi-

kalisiert Dovsky die *femme fragile* Mona Lisa, sodass diese letztlich zur Mörderin wird. Das Stück spielt 1492, eingebettet jedoch in eine Rahmenhandlung um 1900. Durch die parallel angelegte Zeitstruktur sowie in den Doppelrollen der „zeitgenössischen" und „historischen" Akteure verstärkt sich die Aktualität und damit die Brisanz des Stückes.

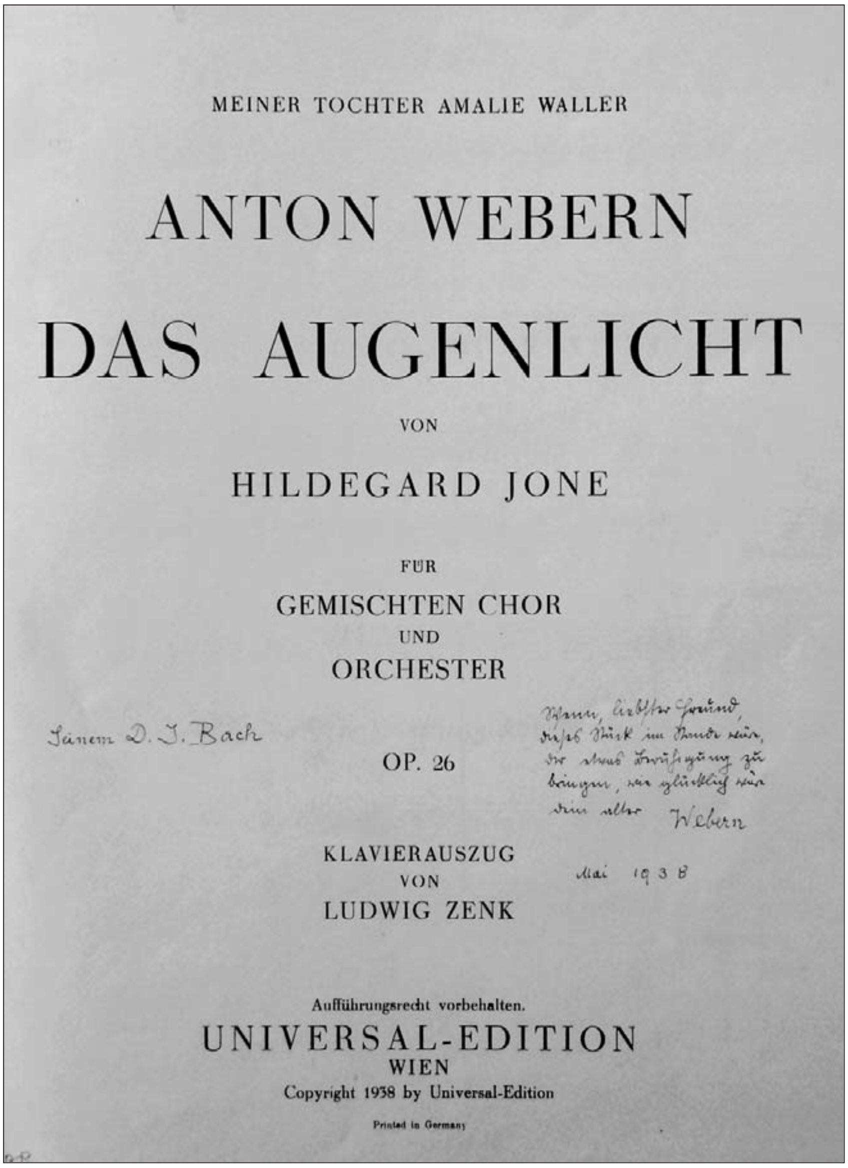
Beatrice Dovsky, eigentlich Beatrice von Vay, geb. Drewikowsky, hatte als Wiener Schauspielerin auch mit ihren Dramen Erfolg. Zu diesem neuen Stoff über eine pseudo-historische Lisa del Giocondo ließ sie sich durch den Diebstahl der Mona Lisa aus dem Louvre am 21. August 1911 inspirieren. Der 29-jährige italienische Handwerker Vincenzo Peruggia, der im Louvre tätig war, hatte sich in einem Schrank versteckt und über Nacht im Museum einschließen lassen; sodann hatte er das Bild aus dem Rahmen gelöst, um es am Folgetag unter seinem Mantel versteckt aus dem Museum zu schmuggeln. Damals waren die üblichen Verdächtigen etwas illustrer als man es heute annehmen könnte: sowohl Guillaume Apollinaire wie auch Pablo Picasso wurden beschuldigt. – Über die historische Figur, Mona Lisa oder (geborene) Lisa di Antonio Maria Gherardini bzw. (verheiratete) Lisa del Giocondo genannt (1479-1542, oder 1551), weiß man recht wenig. In Florenz geboren, wurde sie in jungen Jahren 1495 mit dem wesentlich älteren Stoffhändler Francesco di Bartolomeo di Zanobi del Giocondo (1460-1539) verheiratet. Als Mutter von sechs Kindern scheint sie ein ihrem Stand gemäßes ruhiges Leben geführt zu haben. Frank Zöllner meint, sie hätten sogar eine gute, liebevolle Ehe geführt. Der einzige Grund ihres bis heute währenden Ruhmes ist das Gemälde von Leonardo da Vinci, das wahrscheinlich sie darstellt. Die Historizität von Dovskys Librettos beschränkt sich also auf die Namen der handelnden Figuren, auf Leonardos Gemälde und dessen mysteriöses Lächeln, ist dafür aber ein wirklich bemerkenswertes Problemstück aus der Zeit um 1900.

70. DOVSKY, Beatrice (1866-1923) / SCHILLINGS, Max (1868-1933). *Mona Lisa. Oper in zwei Akten, Dichtung von Beatrice Dovsky ... op. 31*. Wien, Universal Edition, Pl.-Nr. 6881, © 1914. 2 Bll., 224 S. Klavierauszug m. dt.-ital. Text, folio. Halbkunstlederband, aufgezogener OUmschlag. **€ 75,00**

Schönes Exemplar der 2. Auflage des ursprünglich im Drei Masken Verlag erschienenen Klavierauszuges. – *Mona Lisa* war die letzte und zugleich erfolgreichste Oper Schillings, der sie als Stuttgarter Hofkapellmeister 1915 in Stuttgart zur Uraufführung brachte. Ebenso wie die Bühnenwerke von Schreker oder Zemlinsky war *Mona Lisa* besonders in den 1920er Jahren höchst erfolgreich. Nach 1945 blieb sie dann lange in Vergessenheit (auch wegen Schillings unrühmlicher Rolle im „Dritten Reich"). Erst in den 1980er Jahren begannen zaghafte Bemühungen, das effektvolle Werk wieder auf die Bühne zu bringen (z. B. Karlsruhe 80er Jahre; Wien 1997).

Hildegard Jone, Lieblingsdichterin Anton von Weberns

71. JONE, Hildegard (1891-1963) / WEBERN, Anton von (1883-1945). *Das Augenlicht von Hildegard Jone für gemischten Chor und Orchester. Op. 26*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11004, © 1938. 14 S. Klavierauszug von Ludwig Zenk, © 1938. OBroschur. Außen schwach bestaubt, sonst frisch. **Signierte autographe Widmung auf der Titelseite** an D. J. Bach, datiert *Mai 1938.* **€ 1.600,00**


MEINER TOCHTER AMALIE WALLER

ANTON WEBERN

DAS AUGENLICHT

VON

HILDEGARD JONE

FÜR

GEMISCHTEN CHOR

UND

ORCHESTER

Seinem D. J. Bach

OP. 26

Webern

KLAVIERAUSZUG

VON

LUDWIG ZENK

Mai 1938

Aufführungsrecht vorbehalten.

UNIVERSAL-EDITION

WIEN

Copyright 1938 by Universal-Edition

Printed in Germany

Erstausgabe. – Das Stück ist „Meiner Tochter Amalie Waller“ gewidmet. Die Uraufführung fand unter der Leitung von Hermann Scherchen in London am 17. Juni 1938 statt. Webern vertonte viele Texte der österreichischen Dichterin Hildegard Jone. Zunächst hatte er ein Orchesterwerk komponieren wollen, doch fand er in Jones „Viae inviae“, aus dem er bereits die Liedertexte zu op. 23 gewonnen hatte, Material für eine Kantate. Die Spätwerke Anton Weberns zeichnen sich durch sehr unterschiedliche Charaktere aus. *Das Augenlicht* ist von großer Subtilität, Sanftheit und Nuancenreichtum, auch wenn der Chorsatz wie fest gefügt wirkt. Die schwebenden Metren, Rhythmen und Dynamikwerte lassen an die frühen Aphorismen denken.

Hildegard Jone besuchte die Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen, die sog. „Damenakademie am Stubenring“. Zusätzlich nahm sie Privatunterricht bei Josef Humplik, den sie im Jahre 1921 heiratete. Bereits 1918 veröffentlichte sie erste Gedichte und knüpfte Kontakte zu Karl Kraus und Peter Altenberg. 1926 lernte sie Anton Webern kennen; ihre intensive Freundschaft dauerte bis zum Tode Weberns 1945. Nach 1933 haben alle Lieder Weberns Texte von Hildegard Jone zur Grundlage. Die Humpliks lebten im Alter in ständiger Not, da die Tantiemenanteile aus Weberns Werke zu gering waren und Josef Humplik sich vergeblich um einen Lehrauftrag an der Akademie der bildenden Künste bemühte.

72. JONE, Hildegard / WEBERN, Anton. *Das Augenlicht von Hildegard Jone für gemischten Chor und Orchester. Op. 26*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. *11004*, © 1938. 1 Bl., 14 S. Klavierauszug von Ludwig Zenk, folio, OUmschlag, außen etwas unfrisch. **€ 150,00**

Sehr seltene Erstausgabe. Webern vertonte mehrere Texte der österreichischen Dichterin Hildegard Jone.

73. JONE, Hildegard / WEBERN, Anton. *Das Augenlicht. Op. 26*. Wien, Universal Edition, Verl.-Nr. 11004, © 1938 (wohl um 1950). 1 Bl., 14 S. Kl.-A. von Ludwig Zenk, folio. Geklammert m. OUmschl. Oben etwas braunrandig, sonst gut erhalten. **€ 85,00**

Titelauflage mit neu gesetztem Umschlagtitel (jetzt weniger ausführlich), Titelseite (Widmung kursiv nicht mehr in Versalien; Ergänzung der Verlagsangabe mit *„A. G.“*; jetzt: *„Printed in Austria“*) und Besetzungsangaben (Aufmachung jedoch identisch). Das Copyright blieb unverändert und wurde auch nicht durch die aktuelle Jahreszahl ergänzt. Die Wiederveröffentlichung der Werke Weberns begann nach 1945 sehr zögerlich.

Würdigung des Frauenlebens in traditionellem Verständnis

74. LE FORT, Gertrud von (1876-1971) / PANDER, Oscar von (1883–1968). *Symphonie des Frauenlebens für Altstimme, Klavier und Streichquartett nach Gedichten von Gertrud von Le Fort*. Augsburg, Böhm, Verl.-Nr. 8577 [um 1936]. 78 S. Partitur (fotomechanische Vervielfältigung), folio, OBroschur; sehr gut erhalten. **€ 75,00**

Das Werk ist „Winifred Wagner in Verehrung gewidmet“. Nachdem Pander mehrere Kapellmeisterstellen kurzzeitig bekleidet hatte (Mainz, Lübeck, Kiel u. a.), wurde er 1923 Redakteur bei den Münchner Neuesten Nachrichten. – Mit Gertrud von Le Fort (1876–1971) hatte sich Pander einer Textautorin zugewandt, die als bekennende Katholikin den Nationalsozialismus ablehnte und deshalb im ‚Dritten Reich’ mehrfach angegriffen wurde; sie gehörte zu jenen Kulturschaffenden, denen man ihre ‚innere Emigration’ glauben darf. In verschiedenen Stationen wird das Leben der Frau in Kategorien beschrieben, wie sie dem Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts entsprachen. Dabei betont Le Fort keineswegs ein konservatives Rollenverständnis, sondern vermeidet politisch verwertbare Äußerung und beschränkt sich auf die rein menschliche Ebene. Eine katholische Grundhaltung ist nur latent vorhanden; lediglich im letzten Gedicht, *Maria*, nähert sie sich einer religiösen Stimmung.

75. PAPPENHEIM, Marie (verh. Frischauf, 1882-1966) / SCHÖNBERG, Arnold (1874-1951). *Erwartung (Monodram) Dichtung von Marie Pappenheim.* [Musik von] *Arnold Schönberg, Op. 17.* [Wien], Universal-Edition, Verl.-Nr. 5361 [1917], hier in einem Blue-Print-Umdruck aus einer Zeit, da der Verlag keine Dirigierpartituren aus der Ursprungsauflage anbieten konnte (eine spätere oder kritische Neuausgabe wird in den gängigen Verzeichnissen nicht geführt). 64 S. in Imperial-Folioformat (40,5 x 31,5 cm), Lnbd. mit Gebrauchsspuren, Aufdruck in Gold: „Erwartung Schönberg“. **€ 450,00**

Exemplar des Dirigenten Maurits Sillem, der es mit vielen Einzeichnungen zum Gebrauche am Opernhaus Covent Garden, London, versehen hat. – Marie Pappenheim war eine der ersten Doktorandinnen der Universität Wien; sie arbeitete als Ärztin und hatte ab 1928 eine sexualpädagogische Tätigkeit, wegen der sie vielfach angefeindet wurde. 1927 und 1934 wurde sie wegen ihrer politischen Aktivitäten und ihrer kommunistischen Überzeugung kurzzeitig inhaftiert. – 1906 veröffentlichte Karl Krauss einige Gedichte dieser höchst vielseitigen Frau in der *Fackel*, wodurch Schönberg auf sie aufmerksam wurde und 1909 ein Libretto für ein Monodram erbat. Dieses stellte er noch im selben Jahr fertig; uraufgeführt wurde es allerdings erst am 6. Juni 1924 in Prag.

76. PIPER, Mary Myfanwy (1911-1997) / BRITTEN, Benjamin (1913-1976). *Death in Venice. An opera in two acts* [...] *based on the short story by Thomas Mann* [...] *op. 88*. [Libretto]. London, Faber Music ltd., Verl.-Nr. F0504, © 1973. 2 Bll., 39 S. 8vo. Orangefarbene OBrosch. **€ 60,00**

Erstausgabe des Librettos. Uraufführung 16. Juni 1973. - Die Entstehung der Oper wurde durch das Erscheinen von Luchino Viscontis Film *Morte a Venezia* 1971 beeinflusst. Doch zeigte diese Filmversion eher die Schwierigkeiten auf, die eine dramatische Umsetzung des komplexen Stoffes von Thomas Mann birgt. Die Lösungen von Piper/Briten erlauben, in der Doppelfunktion der Figur Aschenbachs als Handelndem und Erzähler die literarische Qualität zu erhalten. Wie in Offenbachs *Contes d'Hoffmann* steigert solch eine Mehrfachrolle die dramatische Spannung und zeigt des „Helden" Widersacher in unterschiedlichen Facetten - hier allerdings in siebenfacher Ausführung. Dafür ist Aschenbachs Objekt der Begierde stumm: der polnische Knabe *Tadzio* ist eine Tanzpartie. – Die Kunstkritikerin und Librettistin Mary Myfanwy Piper studierte am St. Hugh's College, Oxford, Literatur. Ab 1935 bis zu ihrer Heirat 1937 gab sie die Zeitschrift für abstrakte Kunst *Axis* heraus. Zwischen 1954 und 1973 arbeitete sie mit Benjamin Britten zusammen, den sie durch ihren Mann kennen gelernt hatte. Später nahm Alun Hoddinott (1929-2008) Brittens Position ein. - Zu ihren Bühnenwerken zählen: (vertont von Britten) *The Turn of the Screw* (1954), *Owen Wingrave* (1971, beides nach Vorlagen von Henry James), *Death in Venice* (1973); für Alun Hoddinott folgten *What the Old Man Does is Always Right* (1977), *The Rajah's Diamond* (1979), *The Trumpet Major* (1981); ferner *Easter* nach Strindberg, welches der australische Komponist Malcolm Williamson (1931-2003) unvollendet hinterließ. Piper adaptierte auch einen Ausschnitt aus Søren Kierkegaard philosophischen Erstlingswerk *Entweder–Oder. Ein Lebensfragment* (1843) für die Sprechbühne (*The Seducer*).

77. PIPER, Mary Myfanwy / BRITTEN, Benjamin. *The Turn of the Screw Op. 54. An Opera in a Prologue and Two Acts, Libretto, after the story by Henry James, by Myfanwy Piper. Vocal Score by Imogen Holst.* Hawkes & Son (London) Ltd., V.-Nr. B&H 18043, © 1955. [6,] 197 S. Klavierauszug in Folio (31 x 24cm), OBroschur mit Farbdruck (szenische Darstellung). Gut erhalten. **€ 145,00**

Banks, S. 106. – Inzwischen selteneres Exemplar der **Originalausgabe im Ersten Abzug** (Datierung des Rück-Anzeigenblattes Okt. 1955, Geschenkdatierung auf dem Titelblatt 25. 12. 1955). Der wörtliche deutsche Titel lautet *Das Durchdrehen der Schraube*, sinngemäß jedoch: *Bis zum Äußersten* (oder *Das Geheimnis von Bly*) nach der Novelle von Henry James, die erstmals 1898 erschienen ist.

In der Novelle handelt es sich oberflächlich um eine Gespenstergeschichte, wobei man James vorwarf, sich mehr für die Gespenster als für die traumatisierten Erzähler zu interessieren. Die Librettistin M. M. Piper gab eine neue, von Britten sensibel vertonte Deutung, in der die Erzählerin, eine allein stehende Erzieherin zweier Kinder, durch Wahnvorstellungen in eine halluzinatorische Krise gerät, die mit der Unerfülltheit ihres Lebens als Frau konnotiert ist. Dabei kommt eines der Kinder ums Leben, was bei James als Mord dargestellt ist, bei Piper/Britten jedoch einfühlsam zum unerklärlichen Unfall verklärt wird. Gerade an der gegensätzlichen Bewertung eines in beiden Fassungen gleichen Geschehens kann man die subtile, weibliche Einflussnahme auf die Rollengestaltung und damit auch auf die Gesamtdramaturgie festmachen, die sich freilich auch in der Musik entsprechend spiegelt. Gerade angesichts dieser zwei Fassungen gewinnt man den Eindruck, dass der Frau als Librettistin die effizienteren Mittel zur Verfügung stehen, um weibliches Gedankengut in der Oper zum Ausdruck zu bringen.

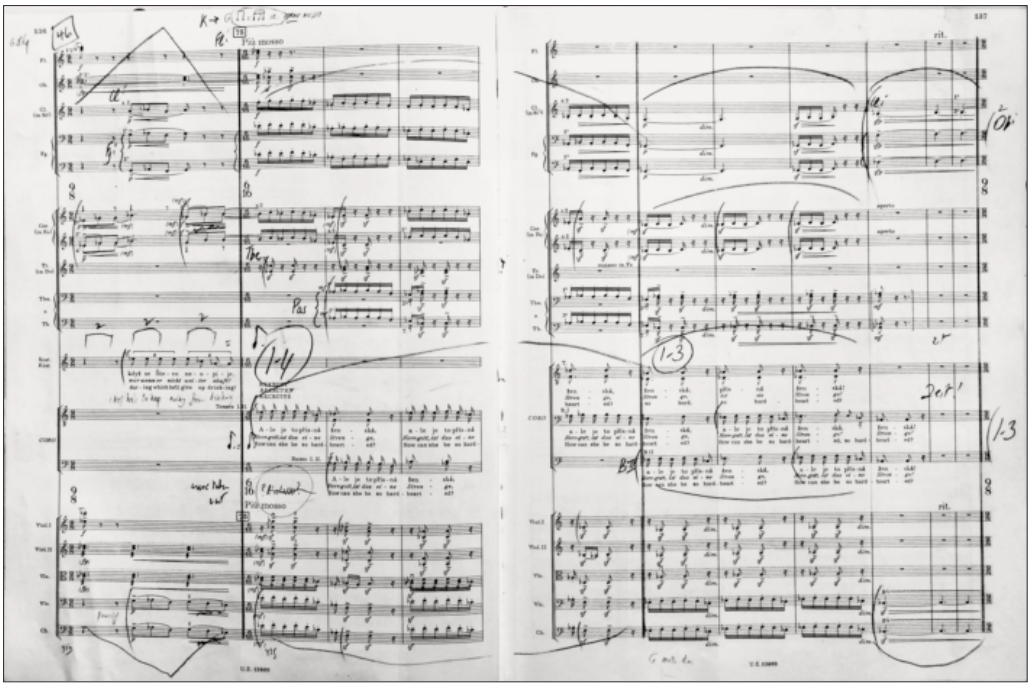
Der Einzelfall wird im 20. Jahrhundert zur Normalität

78. PREISSOVÁ, Gabriela (1862-1946) / FOERSTER, Josef Bohuslav (1859-1951). *Eva. Op. 50. Opera o trech dejstvich. Text podle dramatu Gabriely Preissove „Gazdina roba“. Klavirni uprava skladatelova*. [Vollständiger Klavierauszug, mit überlegter Gesangpartitur, Text mit Regieanweisungen in Tschechisch; Vorwort mit Entstehungsgeschichte von Jos. B. Foerster]. Praha, Umelecka Beseda, 1909. 161 S. 4to, schwarzer Leinenband der Zeit. **€ 95,00**

Die Handlung erinnert an eine Mischung aus *Die Verkaufte Braut* (Smetana, 1866) und *Jenůfa* (Janáček, 1904). Ein ungleiches Paar geht aus Trotz und wegen sozialer Zwänge jeweils andere Verbindungen ein. Nach vier Jahren und unterschiedlich glücklichem Verlauf brennen beide Liebende durch. Doch findet insbesondere die Frau auch jetzt kein Glück, bis sie schließlich von Schuld getrieben wahnsinnig wird und sich in die Donau stürzt. – Das Sujet ist nicht neu für die tschechoslowakische Oper, doch ist Foersters radikaler Realismus, der ohne identitätstiftendes Dorfidyll oder Folklore auskommt, ein wichtiger Fortschritt. Er konzentriert sich dabei auf eine psychologisierte Darstellung von Wort und Ton und stößt das Tor zum Opernverständnis des 20. Jahrhunderts weit auf. Die Librettistin entspricht dem in ihrer ebenfalls realistischen Haltung ganz. In den Dramen und Erzählungen ihrer ersten Schaffensperiode thematisiert sie das slawische Landleben; insbesondere zeigt sie die Nöte junger Menschen, wobei sie sich dramaturgisch besonders der Frauenrollen annimmt und durch ihre große künstlerische Spontaneität besticht. Aus der gleichen Periode stammt auch die Vorlage für die nächste hier angebotene Oper, *Jenůfa*. Durch ihre geburtsbedingte k. u. k.-Zugehörigkeit und Ehe mit einem Österreicher, in dessen Heimat sie lange Jahre lebte, hat Preissová eine starke Verbindung zu Österreich. Ihre stark pro-slawische Haltung lässt sich aber auch biografisch nachvollziehen. Da sie während des Ersten Weltkriegs russische Kriegsgefangene betreute, wurde sie des Hochverrats beschuldigt.

79. PREISSOVÁ, Gabriela / JANÁČEK, Leoš (1854-1928). *Jenůfa. Její pastorkyna opera (Ihre Ziehtochter). Oper aus dem mährischen Bauernleben in 3 Akten* [...] *Deutsche Übersetzung von Max Brod. / Opera o trech jednánich dle dramatu z venkovského zivota moravského. Klavierauszug mit Text von Jos. V. von Wöss.* Wien/Leipzig, Universal-Edition, Verl.-Nr. 5821, © 1917. 251 S. gr.-4to. Späterer Leinenenband. **€ 100,00**

Erstausgabe des Klavierauszugs der deutschen Fassung von Max Brod im frühesten Abzug von 1917 (auf dem stark holzhaltigen Kriegspapier, mit Stempel „Musik-Archiv der K. K. Hofoper“ [Wien], der 1918 ungültig wurde). – Obwohl *Jenůfa* mit Abstand Janáčeks erfolgreichste Oper werden sollte, war der Uraufführungsfassung von 1904 in Brno nur ein durchschnittlicher Erfolg vergönnt. Erst mit der Prager Erstaufführung 1916 setzt sie zu ihrem Siegeszug an, und zwar in einer vom Direktor des Prager Nationaltheaters, Karel Kovařovic, erstellten, spätromantisch entschärften Fassung, die stillschweigend von der Universal-Edition übernommen wurde.



Die extrem seltene Dirigier-Partitur

80. PREISSOVÁ, Gabriela / JANÁČEK, Leoš. *Jenůfa. Její pastorkyna. Opera o trech jednánich dle dramatu z venkovského zivota moravského od Gabriely Preissové.... Partitura Vydal J. M. Dürr (1969). / Jenůfa. Ihre Ziehtochter. Oper aus dem mährischen Bauernleben in 3 Akten* [...] *Deutsche Übersetzung von Max Brod* [Wien] Universal Edition, Verl.-Nr. 13980. 467 S. gr.-folio. Halbleinenenband. **€ 900,00**

Neuausgabe der Dirigier-Partitur, welche die alte Fassung von 1917 in kritischer Revision zu ersetzen hatte. Diese Ausgabe im Großfolioformat erschien nicht im Handel, sondern wurde vom Verlag nur als Leihmaterial ausgegeben; sie ist deshalb extrem selten im Antiquariatshandel anzutreffen. Das vorliegende Exemplar war im Gebrauch des Opernhauses **Covent Garden, London**, und ging durch die Hände bedeutender Dirigenten. Es ist so stark mit Einzeichnungen versehen, dass anlässlich einer Neuinszenierung ein frisches Exemplar vom Verlag geordert werden musste und unseres „frei“ wurde. Es ist indes ein einzigartiges Dokument der Dirigiermethodik in einem Theater-Großbetrieb, in dem mit wenigen Proben schwere Werke nur gelingen konnten, wenn die Dirigiereinzeichnungen so penibel ausgeführt wurden, dass das Orchester vor keine gestischen Verständnisprobleme gestellt werden konnte.

81. [STACH, Ilse von (eigentl. Ilse Stach von Goltzheim, 1879-1941)] / PFITZNER, Hans (1869-1949). *Das Christ-Elflein. Spieloper in zwei Akten nach der Originaldichtung von Ilse von Stach umgedichtet von Hans Pfitzner. Op. 54*. Klavierauszug mit Text. London, Fürstner, Verl.-Nr. A. 7223-7334 F., © 1943. 152 S. 4to, OBrosch. mit Holzschnittillustration auf dem vorderen Umschlag. Leicht berieben, unbenutzt. **€ 90,00**

Dritte Auflage. – Das Christelflein (1901) ist ein Weihnachtsmärchen über das Verhältnis der Natur zu Mensch und Religion. Zunächst war die erste Fassung von Pfitzners Werk eine Schauspielmusik mit liedhaften Nummern in der Tradition von Mendelssohns *Sommernachtstraum*. In der zweiten Fassung, deren Text Pfitzner selbst arrangierte, bleiben zwar die gesprochenen Dialoge erhalten, doch werden die melodramatischen Partien zu Gesangsrollen ausgebaut und Ensembles eingeführt. Als Weihnachtsoper stand das *Christ-Elflein* etliche Jahrzehnte auf dem Spielplan, doch geriet es nach dem Krieg in Vergessenheit.

82. YOUNG, Rida Johnson (Text, 1875-1926) / HERBERT, Victor (Musik, 1859-1924). *Naughty Marietta. A Comic Opera*. New York, M. Witmark & Sons, Verl.-Nr. 11621, © 1910. 195 S. (Paginierung beginnend mit S. 5 Titel, ohne erkennbaren Seiten- oder gar Text-Verlust). Folio. OBrosch. Vorderer Deckel oben rechts etwas zerknittert und etwas gelöst. **€ 80,00**

Die *Naughty Marietta* (Tolle Marietta) war eines der erfolgreichsten Werke von Young und Herbert. Die Uraufführung fand 1910 am New York Theatre, das Oscar Hammerstein führte; durch seine unermüdliche Arbeit war er maßgeblich am Entstehen des Theaterdistrikts um den Time Square beteiligt. Die für ihren Aufwand von großem Erfolg gekrönte Produktion *Naughty Marietta* wurde allein 136 mal gegeben. 1935 wurde sie verfilmt und sogar für den Oscar in der Kategorie Bester Film nominiert. – Victor Herbert wurde in Irland geboren, in Stuttgart ausgebildet, war in Wien Mitglied der Kapelle von Johann Strauß und wurde der bedeutendste Operettenkomponist der USA.

V.2. Der seltenere Fall: Komponistin und Textdichter

Soweit im Vorangehenden von Frauen verfasste Opernlibretti zu betrachten waren, schienen Aspekte aufzutauchen, die man in Parallelstücken aus Männerhand kaum antrifft. Der umgekehrte Fall ist leider so selten, dass wir bisher Ähnliches kaum feststellen konnten.

Wenn „sie“ berühmter ist als „er“

83. CHAMINADE, C. [Cécile] (1857-1944). *Petits Coeurs. Poésie de Paul Robiquet. No. I en Fa mineur pour Ténor ou Soprano.* Paris, Enoch & Cie. Verl.-Nr. E. & C. 4360, © 1900. 4 S. folio. OUmschlag mit dekorativem Farbdruck von P. Borie. **€ 75,00**

Chaminade hat über 200 Klavierstücke und 125 Lieder veröffentlicht und war bis um 1920 eine weltbekannte Persönlichkeit. Dennoch geriet sie im Verlauf des 20. Jahrhunderts erstaunlich nachhaltig in Vergessenheit. Das liegt auch daran, dass sie die absolute Grenze des Geschlechts nicht zu überspringen vermochte: Sie musste sich der Produktion derjeni-

Nr. 83 Chaminade *Nr. 84 Chaminade* *Nr. 85 Desportes*

gen Klavierstücke und Klavierlieder widmen, die zu ihrer Zeit zum akzeptierten Gattungsrepertoire von Komponistinnen gehörten, dann aber außer Mode kamen. Derartige Drucke sind heute indes besonders begehrt wegen der oft großartigen Jugendstilausstattung.

84. CHAMINADE, C. [Cécile] (1857-1944). *L'Allée d'Emeraude et d'Or. Poésie de Robert Myriel. No. 1 En Si b pour Ténor ou Soprano.* Paris, Enoch & Cie, Verl.-Nr. E. & C. 4357, © 1900. 4 S. folio. OUmschlag mit sehr schönem Jugendstildekor in Smaragdgrün und Goldgelb von P. Borie. **€ 40,00**

Kongeniale Formen des Erzählens:
Die Komponistin, der Textdichter, der Illustrator

85A. DESPORTES, Yvonne (1907-1993) / BELVIANES, Marcel (*1893). *Discordances.n Chant et Piano.* [Über die Seite verteilte Einzeltitel:] *Les Fantômes. Les petits Bourgeois. Les Paysans. Les Concierges. Les Aristocrates. Les Promis. Les Etudiants.* [Paris ?] Autoren-Selbstverlag (auf der jeweils letzten Seite datiert mit dem Kompositionsjahr 1966). Erste Ausgabe der Klavier-Partitur in Blueprint, 65 S. folio, 3 fadengebundene Lagen in starkem Papier. Mit offensichtlich autographen Korrekturen in Bunt- (rot, blau)- und Bleistift. Gebräunt, mit leichten Alterungsspuren. Mit 8 unsignierten, sehr attraktiven Zeichnungen oft humoristischen oder karikierenden Bezugs zum Textinhalt. **€ 175,00**

Von diesem Klavierauszug ist weder lexikalisch, noch im Internet ein Nachweis aufzufinden (auch nicht in BNF, BSB oder books.google.com). Lediglich die anscheinend später erschienene Orchesterfassung, die nur als Leihmaterial existiert (und deshalb nicht käuflich ist) lässt sich im KVK und WorldCat nachweisen. Die Instrumentation ist demnach er-

schließbar für 2.2.2. SoprSax (AltSax, BarSax). 2.-4.2.2.0., Pk, Schlzg(2), Hrf, Klav, Str, GCh(4 stg); Soli: Sopr, Bar. – Das Werkverzeichnis *Yvonne Desportes: catalogue des oeuvres* (Gemignani, 1995) von **Jacques Castérède** konnte leider nicht eingesehen werden. Eine weitere Dokumentation ist dagegen einsehbar: **Discordances [dossier documentaire]** (Paris : Centre de documentation de la musique contemporaine [2001]).

Yvonne Desportes war Schülerin von Paul Dukas und gewann 1932 den Prix de Rome. Von 1943 bis 1978 war sie Professorin am Conservatoire de Paris, bis 1959 für Solfège, danach für Kontrapunkt und Fuge. Unter ihren über 500 Werken finden sich Opern, elektroakustische und sinfonische Musik, Instrumentalkonzerte, Kammermusik und Vokalmusik, außerdem auch viele musikdidaktische Werke. – Marcel Belvianes war Schriftsteller, über den über das Internet etliche Titel zu eruieren sind. Für Musik schuf er außer den hier vertonten Texten auch das Libretto zur komischen Oper *Comme il s'aiment* von André Lavagne (1939).

In der vorliegenden Ausgabe sind die Titelüberschriften sowie die zeichnerisch hochwertigen Illustrationen der komponierten Nummern von einer anderen Hand als der Notentext. Es ist anzunehmen, dass sie von Desportes' Ehemann, dem Bildhauer Ulysse Jean-Baptiste Gémignani (1906-1973), stammen. Sie hatten sich 1934, ein Jahr nach Ulysses und zwei Jahre nach Yvonnes Gewinn des Prix de Rome in der Villa Medicis kennen gelernt.

85B. DESPORTES, Yvonne (1907-1993). Eigenh. Brief m. U. an einen Konzertveranstalter wegen eines Konzertes, das ausschließlich eigene Werke dieser Komponisten enthalten soll, [Paris,] 30. November 1989, 1 S. 4to, gefaltet. **€ 145,00**

Ausführliches Programmangebot, das zum Abschluss das zuvor beschriebene Werk *Discordances* nennt und dafür die Aufführungsdauer von 30 Minuten angibt. Zuvor sollten gespielt werden: 1.) *La Fontaine rose*, trio pour violon, violoncelle et piano (26 minutes); 2.) *Eaux douces pour harpe et hautbois* (10 minutes); 3.) *3 mélodies* (10 min.). Für Nr. 1 schlägt sie das „Trio Fontanarosa" vor.

86. GADAL, M.elle Céline (Mitte 19. Jh.). *Le rossignol d'hiver. Romance. Paroles de Mr. Lamothe.* Paris, Parent [ca. 1845]. 3 S. fol. in Stich, Randschäden. Titelblatt mit autographer Widmung: ***„hommage de l'auteur à Madame E. de Ste. Coloma Sourge"***. **€ 125,00**

Die gedruckte Widmung lautet: „Madame Laborde Artiste de l'Académie Impériale de Musique". Die Komponistin ist in keinem Verzeichnis nachweisbar.

87. MALIBRAN, Maria (1808-1836). *La voix qui dit: je t'aime. Romance. Paroles de Mr. Sylvain Blot.* [Paris], Troupenas, Pl.-Nr. 580 [ca. 1831-32]. 2 S. folio. Mit szenischer Illustration eines nachdenklichen Mannes am Fenster. **€ 125,00**

Die Stimmlage für dieses Lied ist nicht näher bezeichnet; es muss sich aufgrund der „angebeteten Marie" um eine Romance für Tenor handeln. Der recht große Stimmumfang (cis-fis') bezeugt natürlich auch Malibrans Anspruch auf technische Perfektion ihrer Tenorkollegen, da sie in der Stimmführung keine besondere Rücksicht auf das so heikle „Passagio" zwischen Kopf- und Bruststimme nimmt.

88. MALIBRAN, Maria. *Le Page de la Dame du Châtel. Ballade. Paroles de M. Loraux de Rousière.* Paris, Pacini, Pl.-Nr. 2520 [1829]. 4 S. folio, S. 4 (Text der Strophen 2-5) an S. 3 in Fortsetzung angeklebt. Noten leicht durchscheinend. Mit szenischer Darstellung des Balladen-Inhalts auf dem Titelblatt (Piaget/Lailavoix). **€ 95,00**

Ein Gründungs-Text der amerikanischen Moderne in der Vertonung einer Europäerin

89. MÜLLER-HERMANN, Johanna (1878-1941) / WHITMAN, Walt (1819-1892). *Lied der Erinnerung: in memoriam op. 30. Dichtung von Walt Whitman aus dem Zyklus „Zum Gedächtnis des Präsidenten Lincoln"; Deutsch von Johannes Schlaf*: *Lyrische Kantate für vier Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel* [...] *Klavierauszug von Walter Hermann*. Wien, Universal Edition, 1930. 240 S. folio, OBroschur. **€ 145,00**

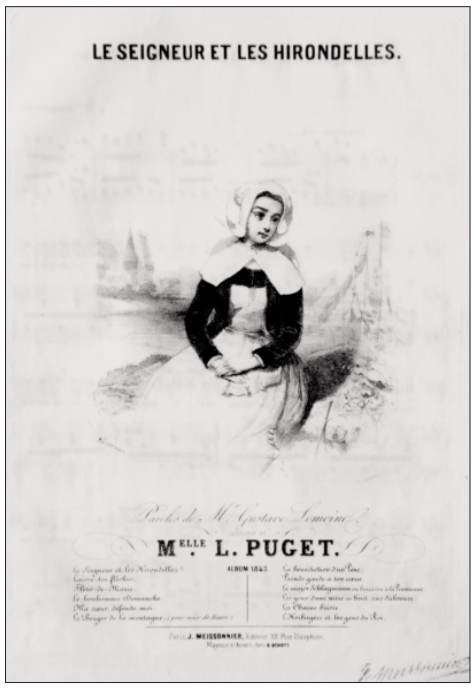
WCC No. 0933 – Johanna Müller-Hermann war eine der führenden österreichischen Musikpädagoginnen und Komponistinnen sinfonischer und kammermusikalischer Werke. Nach ihrer Heirat 1893 musste sie nicht mehr als Lehrerin arbeiten und konnte sich ganz der Musik widmen. Sie studierte bei Alexander von Zemlinsky, Franz Schmidt und Josef Bohuslav Foerster, dessen Nachfolge als Professorin für Musiktheorie am Neuen Wiener Konservatorium sie 1918 antrat. Zahlreiche ihrer Werke wurden bereits zu Lebzeiten in Wien an prominenter Stelle aufgeführt. Nach ihrem Tod setzte sich insbesondere Wilhelm Furtwängler für ihr Schaffen ein. – Die ausgewählten Texte aus *Memories of President Lincoln* stellen einen Abschnitt von 6 Gedichten dar. In *Leaves of Gras*, Walt Withmans bedeutendstem Werk, ist das erste Gedicht, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom´d*, eine Totenklage um Abraham Lincoln und zugleich Whitmans berühmtester Text. Er gilt als einer der einflussreichsten und wichtigsten Lyriker des amerikanischen 19. Jahrhunderts und war Mitbegründer der modernen amerikanischen Dichtung. Die Vertonung eines amerikanischen Textes im Jahre Ende der 1920er Jahre musste ungewöhnlich erscheinen und hat seitens der Komponistin sicher einen aufklärerischen, möglicherweise auch pazifistischen Hintergrund. Das Werk verdient Interesse, es könnte für genderspezifische Aspekte von Belang sein.

Vor der Ehe gemeinsam kreativ

90. PUGET, Loïsa (1810–1889). *Mon Pays! Romance chantée par Mr. Du Prez, Paroles de Mr. Gustave Lemoine.* Paris, Meissonnier, Pl.-Nr. 17 [ca. 1830], 3 S. fol. **€ 65,00**

Während der Epoche Louis Philippes waren Pugets Lieder sehr populär. Zwischen 1830 und 1845 erschien, neben den Einzelausgaben, jährlich auch ein Sammelband, der zwischen jedem Lied einen thematischen Stich aufwies und auch als Kunstobjekt beliebt war. - Loïsa Puget wagte sich auch an größere Formen: Von ihrem Lehrer Adolphe Adam unterstützt, komponierte sie zwei einaktige Operetten, die in Paris (u. a. mit Laure Cinti-Damoreau) aufgeführt wurden. Ihre guten Beziehungen zur Elite der Pariser Oper zeigt sich in dieser Romanze am Widmungsträger, Gilbert Duprez (1806-1896), der ab 1837 als derjenige in die Geschichte einging, der modernen Tenorgesang zwar nicht erfand, aber mit seinem hohen C zum Durchbruch verhalf und so erst die männlichen Heldenfiguren der deutschen und italienischen Romantik ermöglichte: ohne Duprez' Kraft-Tenor gab es auch keinen Siegfried, keinen Otello! Kann sich jemand vielleicht ein falsettiertes *Esultate!* vorstellen?

Nr. 90



Nr. 91

91. PUGET, Loïsa. *Le Seigneur et les Hirondelles. Paroles de Mr. Gustave Lemoine.* Paris, Meissonnier, Pl.-Nr. 597 [ca. 1835], 3 S. folio. **€ 65,00**

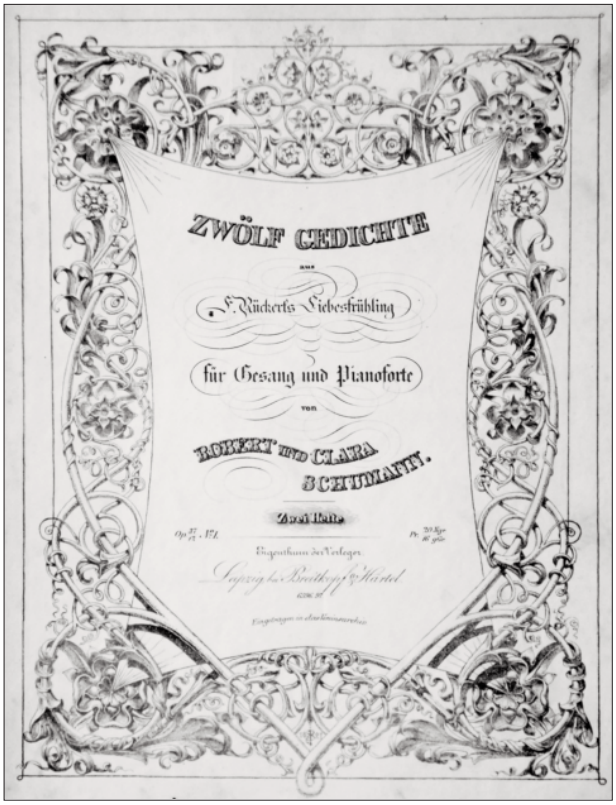
Die Nummern 90 und 91 stammen von Pugets Haupttextdichter, dem Schauspieler Gustave Lemoine. Beide heirateten 1842, doch bald trat sie, wie es sich „gehörte“, aus der Öffentlichkeit zurück: *elle a disparu du monde musical*, wie Fétis anscheinend nicht unzufrieden schrieb. Sie verschwand – selbst der Lexikograph Altmann konnte wenig in Erfahrung bringen und den Tod er einst so Berühmten nicht genauer als „nach 1869“ angeben.

Kein Zaudern vor namhaftesten Textdichtern!

92. SCHUMANN, Clara (1819-1896). *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte* [...] *der regierenden Königin von Dänemark Caroline Amalie ehrfurchtsvoll zugeeignet* [...] *Op. 13.* Leipzig, Breitkopf & Härtel, Pl.-Nr. 6996 [1843/1844]. 15 S. folio. Umschlag mit Klebestreifen verstärkt; letzte Seite (Noten und hinterer Umschlag) in Faksimile auf altem Papier ergänzt. Mit leichten Gebrauchsspuren. **€ 175,00**

Erstausgabe. – Nr. 1: *Ich stand in dunklen Träumen* (Heine). Nr. 2: *Sie liebten sich beide* (Heine). Nr. 3: *Liebeszauber* (Geibel). Nr. 4: *Der Mond kommt still gegangen* (Geibel). Nr. 5: *Ich hab' in deinem Auge* (Rückert). Nr. 6: *Die stille Lotusblume* (Geibel). Wie in dem gemeinsamen Lieder-Heft op. 12 (bzw. op. 37) ist kein qualitativer Unterschied zwischen den Kompositionen der Eheleute Schumann zu erkennen. Unterscheiden kann man sie an der Klavierbegleitung, in der sich Claras größere pianistische Virtuosität widerspiegelt. Kompositorisch ragt die Nr. 2 aus dieser Sammlung hervor; sie lässt mit ungewöhnlichen melodischen und harmonisch waghalsigen Wendungen aufhorchen. – Außerordentlich seltene Erstausgabe, die selbst noch in späteren Abzügen sehr rar ist!

V.3. Paritätische Zusammenarbeit: Gemeinschaftliches Komponieren



Traum der Gleichwertigkeit der Geschlechter zumindest hinsichtlich der Qualität

93. SCHUMANN, Clara (1819-1896) und Robert (1810-1856). *Zwölf Gedichte aus F. Rückert's Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von ROBERT UND CLARA SCHUMANN. Op. 37./12. Zwei Hefte* [hier: Heft I] Leipzig, Breitkopf & Härtel, Pl.-Nr. 6596 [1841]. 14 S., Titel in Lithographie mit aufwändigem Zierrahmen in braun-rosa, Noten in Stich, folio. Ganz leicht fleckig, sonst schönes Exemplar. **€ 345,00**

McCorkle S. 153ff. – **Erstausgabe.** Die Lieder Nr. 2 und 4 stammen von Clara und gehören in ihrer Werkzählung zu ihrem op. 12. Nach Schumanns Nummerierung handelt es sich um das op. 37 (deshalb die doppelte Angabe auf der Titelseite). Erstausgabe mit der doppelten Preisauszeichnung *20 Ngr./16 Ggr*. (in der zweiten Auflage nur *20 Ngr*.). - Kaum ein Werk der Musikliteratur wird so eindrucksvoll die Gleichwertigkeit der Geschlechter demonstrieren können, wie diese Lied-Sammlung. Sie erschien unmittelbar nach der Heirat und brachte die Kritiker in Verlegenheit, die nicht in der Lage waren, zu unterscheiden, welche Lieder Robert und welche Clara komponiert habe.

94. SCHUMANN, Clara und Robert. Großformatiger und äußerst attraktiver Stich des Ehepaares Robert und Cara Schumann mit Klavier, 17 x 12,3 (Blattgröße 32 x 24 cm), leicht stockfleckig, sonst gut erhalten. Leipzig, J. Schuberth, um 1850 (als Frontispiz in: *Zweites Album für die Jugend. 21 Clavierstücke für grosse und kleine Kinder… 1. Section Op. 85, 2. Section Op. 109…. mit Doppelbild Robert und Clara Schmumann.* Leipzig, Schubert & Co., Pl.-Nr, 1662 / 2616 [nach 1851]. Frontispiz, 19, 22, 20, 25 S. fol. in Stich [op. 85] und Umdruck [op. 109]). **€ 350,00**

Diese erste Gesamtausgabe des *Zweiten Albums für die Jugend*, die in vier Heften sowohl opus 85 als auch 109 enthält, ist vor allem wegen des als Frontispiz beigegebenen Stiches des Ehepaars Schumann berühmt geworden. Die Ausgabe verwendet zwar die Platten der Erstausgaben, diese liegen hier jedoch jeweils in zweitem Abzug vor – **das Doppelporträt erscheint hier jedoch als Erstausgabe**. Er wirft ein deutliches Schlaglicht auf die Kräfteverhältnisse in diesem wohl berühmtesten Musiker-Ehepaar des 19. Jahrhunderts: Clara sitzt am Klavier und hat die linke Hand auf den Tasten; der Gesichtsausdruck ist etwas müde und schicksalsergeben, denn ihr Leben war nicht leicht. Robert steht daneben und blickt mit Wohlgefallen, doch etwas gönnerhaft auf seine Frau. Dabei schätzte er ihr Komponieren, insbesondere ab ihrem op. 13, und äußerte: „Clara hat eine Reihe von kleineren Stücken geschrieben, in der Erfindung so zart und musikreich, wie es ihr früher noch nicht gelungen. Aber Kinder haben und einen immer fantasierenden Mann und komponieren, geht nicht zusammen.“ Seine Ansicht war in sofern viel moderner als die beispielsweise eines Hans von Bülow. Obwohl er ein genialer Pianist und Dirigent war, muss man seine Fähigkeiten als Komponist eher bescheiden einschätzen. Dennoch äußerte er über Clara Schumann: „Reproductives Genie kann dem schönen Geschlecht zugesprochen werden, wie productives ihm unbedingt abzuerkennen ist … Eine Componistin wird es niemals geben, nur etwa eine verdruckte Copistin … Ich glaube nicht an das Femininum des Begriffes: Schöpfer. In den Tod verhaßt ist mir ferner alles, was nach Frauenemancipation schmeckt.“

95. ZUMSTEEG, Johann Rudolf (1760-1802) und Emilie (1796–1857). *Grablied aus der Sonnenjungfrau in Musik gesetzt von J. R. Zumsteeg. Für vier Singstimmen eingerichtet von Emilie Zumsteeg. No. 3.* Mainz, Schott, Verl.-Nr. 1707 [um 1821]. Leicht gebräunt. Stimmen in Lithographie, 4 Stimmhefte in quarto. **€ 120,00**

Nicht in RISM; Werkverzeichnis Nr. 48 (s. *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 1995). Schönes Beispiel der Zusammenarbeit von Vater und Tochter. Da J. R. Zumsteeg 1802 verstorben war, bearbeitete Emilie das Werkchen in frühen Jahren und besorgte die Veröffentlichung. Zu dieser Zeit dürfte ihr Name dem Publikum bekannter gewesen sein als der des Vaters: Ihr Name dominiert das Titelblatt, während der des Vaters in Zierschrift etwas unscheinbar ist. – Der Text des Chores stammt aus August v. Kotzebues Schauspiel *Die Sonnenjungfrauen*, aus dem Emilies Vater nur diese eine Stelle vertont hat (vgl. Landshoff).

V.4. Familie Humperdinck *and friends*

Im Umfeld von Engelbert Humperdinck finden sich gleich mehrere Textdichterinnen, weshalb ihm hier ein eigener Abschnitt gebührt.

96. BERNSTEIN, Elsa (geb. Porges, Pseudonym Ernst Rosmer, 1866-1949) / HUMPERDINCK, Engelbert (1854–1921). *Königskinder - Märchenoper in drei Aufzügen , Text von Ernst Rosmer*. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Rudolf Siegel. Leipzig, Max Brockhaus, Verl.-Nr. M.B. 576, 1910. Quarto. 318 S. Illustrierter OHLnbd in Jugendstildekor. Leichte Alterssspruren. **€ 120,00**

Erstausgabe des Klavierauszuges. – Nach der erfolgreichen Uraufführung von *Hänsel und Gretel* (1893) bekam Humperdinck zahlreiche Operntexte zugetragen, so auch von Paul Heyse. Doch der Komponist suchte einen komischen, volkstümlichen Stoff für sein nächstes Werk. Er entschied sich für ein Märchen, das ihm jedoch Siegfried Wagner wegschnappte *(Der Bärenhäuter*, 1899). Schließlich entschied er sich für die *Königskinder*, die ihm ein Münchner Freund, Vater der Librettistin, vermittelte. Zunächst als Melodram (1897) angelegt, überarbeitete Humperdinck es zehn Jahre später zur Oper; die Uraufführung fand am 28. Dezember 1910 an der Metropolitan Opera House, New York statt. – Im Gegensatz zu Humperdincks Erstlingswerk *Hänsel und Gretel* ist *Königskinder* ein Literaturmärchen, für welches die österreichische Dramatikerin Bernstein zwar einzelne Figuren und Motive des deutschen Märchenschatzes entlehnte, das sonst aber künstlerisch eigenständig ist. Ihr männliches „arisches" Pseudonym ist Aufgrund ihrer jüdischen Abstammung doppelt motiviert (s. S. 70ff.); trotzdem wurde sie 1942 erst nach Dachau, dann nach Theresienstadt deportiert.

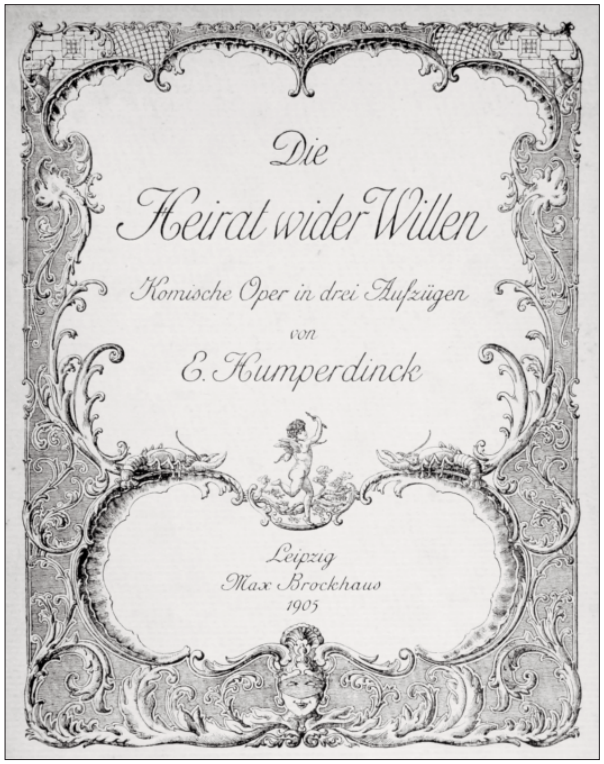
97. EBELING, Elisabeth (1828-1905) / LEHMANN-FILHÉS, Bertha (1819-nach 1887) / HUMPERDINCK, Engelbert. *Dornröschen. Märchen in einem Vorspiel und drei Akten von E.B. Ebeling-Filhès*. Klavierauszug. Leipzig, Max Brockhaus Musikverlag, Verl.-Nr. M.B. 434, © 2007. 3. Auflage. 120 S. 4to. OBrosch. **€ 45,00**

Engelbert Humperdincks bekannteste Märchenoper ist sicherlich *Hänsel und Gretel* (siehe Nr. 100 dieses Katalogs). Daneben verfasste er aber mit *Schneewittchen, Die sieben Geislein*, den bekannteren *Königskindern* und *Dornröschen* weitere Grimm-Opern, die seinen

„Märchenonkel“-Ruf legitimierten. *Dornröschen* wurde am 12. November 1902 in Frankfurt uraufgeführt und erlebte in letzter Zeit einige Beachtung: 2008 nahm der Bayerische Rundfunk eine CD auf und unmittelbar danach brachte die Oper Leipzig eine Produktion heraus. Ebenso effektvoll wie die weitaus bekanntere Hexenoper ist auch in diesem „Feenzauber mit Happy End“ die Affinität zu Wagner deutlich erkennbar. Doch verzichtet er bei der kundryartigen Figur der bösen Fee Dämonia aufs Singen und fügt auch mit dem Königspaar weitere Sprechrollen hinzu. Dadurch wirkt das Werk mit seinen zahlreichen Sprechrollen etwas wie ein Zwitter von Kindermärchen und großer Oper.

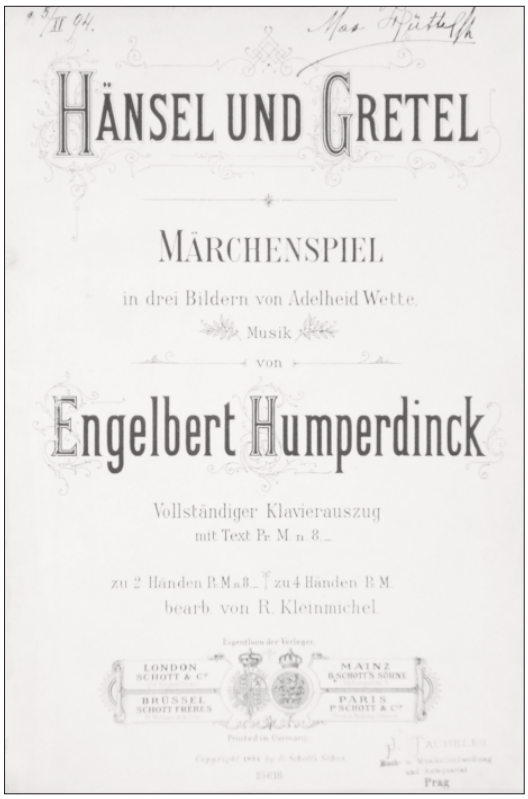
Ehemann und Ehefrau

98. HUMPERDINCK, Hedwig (1862-1916) und Engelbert. *Der Stern von Bethlehem (Gedicht von Hedwig Humperdinck) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt von Engelbert Humperdinck.* Ausgabe für mittlere Stimme. Leipzig, Max Brockhaus, Verl.-Nr. 403 [1901]. 5 S. fol., hübscher OUmschlag (Rückseite ergänzt) . **€ 45,00**



99. HUMPERDINCK, Hedwig und Engelbert. *Die Heirat wider Willen. Komische Oper in drei Aufzügen frei nach dem Lustspiel des A. Dumas* [Libretto von Hedwig Humperdinck]. Klavierauszug mit Text von Alfred Brüggemann und Fritz Zech. Leipzig, Max Brockhaus, Verl.-Nr. M. B. 466, 1905. 1 Bl., 358 S. 4to. OKart. mit Deckeltitel und Schmuckrahmen. Einband berieben, angestaubt. Innen tadellos. **€ 175,00**

Erste Ausgabe, erschien im Jahr der Erstaufführung in der Hofoper Berlin. – **Aus der Bibliothek von Adelheid Wette-Humperdinck.** Mit einem hs. Einlegeblatt, kl.-4to, mit Singstimme Ave Maria für Sopran.



Nr. 100 Humperdinck

Nr. 101 Humperdinck

Bruder, Schwester, Schwager

100. WETTE, Adelheid (1858-1916) / HUMPERDINCK, Engelbert. *Hänsel und Gretel. Märchenspiel in drei Bildern von Adelheid Wette. Vollständiger Klavierauszug.* Mainz, etc., B. Schott's Söhne, Verl.-Nr. 25618, © 1894. Titelblatt mit Besitzvermerk „5./XI. 94. Max Hüttel" und Vertriebsstempel „J. Taubeles… Prag". 2 Bll., 150 S. 4to, marmorierter HLnbd. mit Gebrauchsspuren; innen rote Unterstreichungen der Partie des Hänsel, zu dessen Studium offensichtlich in einem sehr frühen Stadium der Werkgeschichte dieses Exemplar genutzt wurde. **€ 500,00**

Sehr seltene Erstausgabe im frühesten Abzug. – *Hänsel und Gretel* wurde am 23. Dezember 1893 in Weimar am Hoftheater unter Richard Strauss als Dirigent das erste Mal aufgeführt. – Die vielleicht bekannteste und beliebteste Familienoper wurde in trauter Gemeinschaft von Engelbert Humperdinck, seiner Schwester Adelheid und ihrem Manne Hermann Wette (1857-1919) nach dem Märchen der Gebrüder Grimm verfasst. Der Wagnerianer Engelbert hatte zunächst in ironischer Anspielung die schöne Gattungsbezeichnung *Kinderstubenweihfestspiel* erfunden, nutzte es aber nur im Privaten. Wagners Einfluss ist im musikalischen Bereich insbesondere in der Instrumentation zu spüren. Engelbert war von 1880 bis 1882 Assistent des Bayreuther Meisters und Lehrer seines Sohnes Siegfried. – Adelheid Wettes Dichtungen scheinen fast alle entweder von ihrem Bruder oder auch von weniger namhaften Komponisten vertont worden zu sein; ihr Werk umfasst unter anderem noch zwei weitere Libretti für Engelbert (*Schneewitchen*, 1888 und *Die sieben Geißlein*, 1895) sowie diverse Liedertexte. Adelheids Mann Hermann war hauptberuflich Arzt, veröffentlichte aber ab 1884 zahlreiche Werke in verschiedensten Gattungen.

101. WETTE, Adelheid / HUMPERDINCK, Engelbert. *Weihnachten (Gedicht von Adelheid Wette) für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (und Chor nach Belieben) gesetzt von Engelbert Humperdinck.* Leipzig, Max Brockhaus, Verl.-Nr. 388 [1899]. 5 S. fol., OUmschlag mit Farbdekor in Grün und Gold. **Mit autographer Widmung Humperdincks.** Vorderumschlag lose, ohne den hinteren Umschlag, sonst sehr gutes Exemplar. Siehe Abb. S. 68 **€ 180,00**

Erste Ausgabe, wertvolles Exemplar **aus dem Archiv von Adelheid Wette-Humperdinck.** Humperdincks Widmung „[mit] Herzlichen Weihnachtsgrüßen! 1899 Engelbert!“ bezieht den gedruckten Text ein, indem dem Titelanfang *Weihnachten* handschriftlich ein *„Fröhliche“* voran- und ein *„!“* nachgestellt ist. Das Fehlen des Familiennamens in der Widmung signalisiert, dass sie der Familie der Schwester Adelheid Wette galt.

102. WETTE, Adelheid / HUMPERDINCK, Engelbert. *Deutsche Weihnacht. Glöckners Christfest. Eine Weihnachtsphantasie von Adelheid Wette unter Benutzung von zehn berühmten deutschen Weihnachtsliedern zusammengestellt von Engelbert Humperdinck.* Berlin, Ullstein 1912 (= *Musik für Alle*, Nr. 87). 16 S. in priv. Umschlag mit dekorativer Goldaufschrift. **€ 75,00**

Aus dem Familienarchiv Wette. Ab S. 8 nachfolgend: Pastorale von J. S. Bach für Klavier zu 4 Händen, sowie *Vier Weihnachtslieder* von E. Humperdinck.

103. WETTE, Adelheid / HUMPERDINCK, Engelbert. *Zwei Vogellieder*, enthaltend: – *Die Lerche.* Leipzig, Max Brockhaus, Verl.-Nr. 468 [1904]. 3 S. fol., OUmschlag in Golddruck. – *Das Waldvöglein.* Ibidem, Verl.-Nr. 469 [1904]. 3 S., OUmschlag in Golddruck. **€ 45,00**

Aus dem Familienarchiv Wette.

Schwesterlein geht als Dichterin „fremd“

104. WETTE, Adelheid / WOLF, Hugo (1860-1903). *Wiegenlied (Adelheid Wette-Humperdinck) für eine Singstimme & Klavier gesetzt von Engelbert Humperdinck. No. 1. G-dur (Originaltonart)*. Mainz/Paris, B. Schott’s Söhne, Verl.-Nr. 28927, © 1910. 3 S. Folio in OUmschlag mit dekorativem Jugendstilrahmen. Etwas nachgedunkelt, kleiner Einrisse am oberen Rand ohne Textberührung. **€ 75,00**

Schönes Beispiel der Zusammenarbeit außerhalb des Humperdinck-Clans.
Aus dem Familienarchiv Wette.

VI. Pseudonym, Abkürzung, Verbergen: Mittel gegen Vorurteile

Die Gründe, ein Pseudonym zu wählen, können sehr vielfältig sein. In den hier angebotenen Werken scheinen sie vornehmlich ein Mittel gegen Diskrimierung zu sein. Hinter den falschen Namen verstecken sich meist Frauen, die versuchten, den gesellschaftlichen Vorurteilen gegen ihr Geschlecht auszuweichen, indem sie ihre Werke unter einem männlichen Pseudonym publizierten, wie z.B. „George Sand" es als eine der berühmtesten tat. Alternativ ließen sie den Vornamen geschlechtlich undefiniert. Andere schützten ihre soziale oder sogar politische Position, die durch ihre künstlerische Aktivität beeinträchtigt worden wäre. In diesem Fall richtet sich diese Maßnahme gegen die paradoxe Stellung des Künstlers in der Gesellschaft, der zwar angebetet werden kann, grundsätzlich jedoch „dem Bürger" als suspekt erscheint. In einer dritten, äußerst selten anzutreffenden Kategorie machen sich Männer Vorurteile gegen die Frau zunutze, um für ihre Werke eine künstliche Exotik und dadurch größere Aufmerksamkeit zu erreichen. Siehe auch Nr. 56, 96 und 127.

Nicht nur männliche Pseudonyme verhelfen zum Ruhm!

105. BOUGHTON, Rutland (1878-1960) / MACLEOD, Fiona [=SHARP, William (1855-1905)]. *The immortal Hour. Music-Drama. The Libretto being Arranged from The Play and Poems* [...] *by permission of Mrs. William Sharp*. London, Stainer & Bell, Ltd., o. Verl.-Nr. u. Jahr [1908], 19 S. 8vo. OBrosch. **€ 35,00**

Diese Nummer mag wie ein Paradoxon an dieser Stelle erscheinen. Doch verkörpert William Sharp den gerade angesprochenen Fall eines Mannes, der ein weibliches Pseudonym verwendete (ab 1893), und damit tatsächlich erfolgreicher war als zuvor unter seinem eigenen Namen! Sharp hatte Kontakt zu den Präraffaeliten um Dante Gabriel Rossetti und auch zu Patrick Geddes, der sich für die Kelten-Rezeption einsetzte. In diesem Zusammenhang ist das Schauspiel *The immortal Hour* anzusiedeln (1908, posthum von William Sharps Witwe unter dem Pseudonym herausgegeben). – Der Komponist Rutland Boughton verfasste das auf „William Sharp" fußende Libretto selbst. Als Wagnerianer setzte Boughton sich mit der Schrift *The Music Drama of the Future* für die Gründung eines „britischen Bayreuths" ein, welches im Glastonbury Festival von 1914 bis 1925 seine Umsetzung fand. Es sollte die englische Mythologie um den dort angeblich begrabenen König Arthus behandeln. Eröffnet wurde es mit der hier angebotenen *Immortal Hour*, welche Boughtons größter Erfolg werden sollte. Die musikalische Anlehnung an Wagner ist deutlich fassbar, die tonale Tradition der englischen Spätromantik ungebrochen, doch widmet Boughton dem Chor einen deutlich größeren Raum als sein deutsches Vorbild.

106. CHAMINADE, C. [Cécile] (1857-1944). *Pas des Echarpes. 3e Air de Ballet pour Piano.* Paris, Enoch Frères & Costallat, Verl.-Nr. E. F. et C. 1512, [ca. 1888]. 7 S. folio. OUmschlag mit hübschem Titelblatt von Lelogeais. Leichte Benutzungsspuren. **€ 45,00**

Gutes Beispiel aus Chaminades frühen Werken, auf deren Titelblättern die Namensangabe vom Verlag grundsätzlich auf das ‘geschlechtsneutrale’ *C. Chaminade* verkürzt wurde – eine Praxis die bis heute üblich ist, wie in neuerer Zeit das Massenphänomen J. K. Rowling in trauriger Weise zeigt. Darüber hinaus heißt es oft und gewiss ebenso wenig zufällig in der Verlagswerbung: *Le* [!] *célèbre compositeur connu du monde entier*: Mit der Angabe „weltberühmter Komponist” wurde ihr Geschlecht und Eigenart geraubt. (Zu Cécile Chaminade siehe auch S. 44, 59f. und 78ff.)

Der Zufall als Ursprung eines Pseudonyms

107. DICKENSON-AUNER, Mary Frances (Pseudonym Frank Donnell; 1880-1965). Eigenhändiges Noten-Albumblatt mit den ersten 4 Takten der Violinstimme des *Irish Love Song*, Widmung (*With sincere good wishes for your future*) und Unterschrift. 1 Bl. (18,9x12,4cm) in gutem Zustand. – **Beiliegend**: Eigenhändiger Brief m. U. der Komponistin in deutscher Sprache über das oben angebotene Lied an einen Herrn Urbanek, 25. Juni 1905, St. Peters Hill, Huntingdon, England. 2 S. 8vo (18x11,5 cm), in Tinte. Gefaltet, Papier stärker nachgedunkelt. **€ 275,00**

In diesem aufschlussreichen Brief aus der frühesten Zeit ihres kompositorischen Schaffens geht es offenbar um die Publikation von Dickensons allererstem Werk. „*Hiermit schicke ich Ihnen den Contrakt unterzeichnet und danke Ihnen für die 20 Exemplare vom ‚Irish Love Song’. Ich weiss nicht ob Sie gemerkt haben dass in der Violinstime* [!] *(8. Linie, 1. Takt) ein Fehler ist der in der Klavierstimme ist? (f. anstatt a) und dass der Name ‚Donnell’ auf dem Titelblatt falsch ist? Ich hoffe schon für Herbst auf kurze Zeit nach Prag zu kommen und ruhe einstweilen aus. Sie sagten dass das ‚Lied’ in einer Englishen* [!] *Zeitung annonciert werden könnte, da wäre vielleicht die ‚Musical Times’ die Beste?*“ Was hat es mit diesem Namen auf sich? Wie die meisten Frauen ihrer Zeit hatte auch Mary Dickenson sich gegen den Widerstand ihrer Familie und in ihrem Fall auch ihres Vormunds durchzusetzen, um die Ausbildung zu erlangen, die ihr vorschwebte. Nach dem Tod ihres Vater war die Familie nach Wiesbaden umgesiedelt. Doch ihr schon früh geäußerter Wunsch, Musikerin zu werden konnte dort nicht realisiert werden. Folglich zog sie mit 16 Jahren nach England in den Einflussbereich ihres Großvaters, Sir Hercules MacDonnell, Mitglied einer einflussreichen irischen Adelsfamilie. Dieser ermöglichte ihre Ausbildung an der Royal Academy of Music in London bei Émile Sauret. Offensichtlich stammt das Pseudonym vom Namen des Großvaters. Der bemängelte Fehler des Namens bezieht sich wohl auf das fehlende irische Präfix „Mac“. Im 19. Jahrhundert war es zwar durchaus üblich, diesen aus Assimilierungsgründen aufzugeben, doch mit der Irish Renaissance Ende des 19. Jahrhunderts, in dessen Strom Dickenson sich stets bewegte, wurden die Präfixe Mac und O’ wieder dem Namen hinzugefügt. Somit ist Mary Dickensons Pseudonym Frank Donnell möglicherweise ein Resultat dieses in unserem Brief dokumentierten Fehlers, da die Bemerkung „*danke Ihnen für die 20 Exemplare*“ auf den fertigen Druck hinweist. Dennoch ist das Werk weder unter dem Pseudonym noch dem eigentlichen Namen über KVK nachweisbar.

Neben vielen kammermusikalischen Werken komponierte Dickenson auch drei Opern, zwei Oratorien und fünf Symphonien. Ihr irisches Nationalkolorit und ihre Identifikation mit theosophischem Gedankengut sind bestimmend für ihren Personalstil, den sie selbst als *„Celtic Impressionism“* (Scéala Éireann 17. Apr. 1958) bezeichnete.

Die Exotik der Dichterin als Verkaufsargument

108. HOESSLIN, Franz von (1885–1946) / PETERICH, Eckart (1900-1968). *Sechs Sonette einer Griechin, für eine Frauenstimme und Orchester (oder Klavier). Ausgabe mit Klavier.* O. O., Selbstverlag, 1941. 28 S. Klavierfassung, folio, OUmschl., gebräunt. **€ 35,00**

Hoesslin hatte bei Reger und Mottl studiert und durfte nach mehreren Kapellmeisterstellen sowie einer sechsjährigen Tätigkeit bei den Bayreuther Festspielen zunächst auf eine gute Karriere hoffen. Seit 1936 lebte er in Florenz. – Bei den Gedichten gibt der Autor Eckart Peterich vor, es handle sich um die anonyme Lyrik einer mysteriösen Griechin; er selbst habe diese nur Übersetzt. Diese Aura verschaffte dem Werk immerhin die hier vorliegende Vertonung.

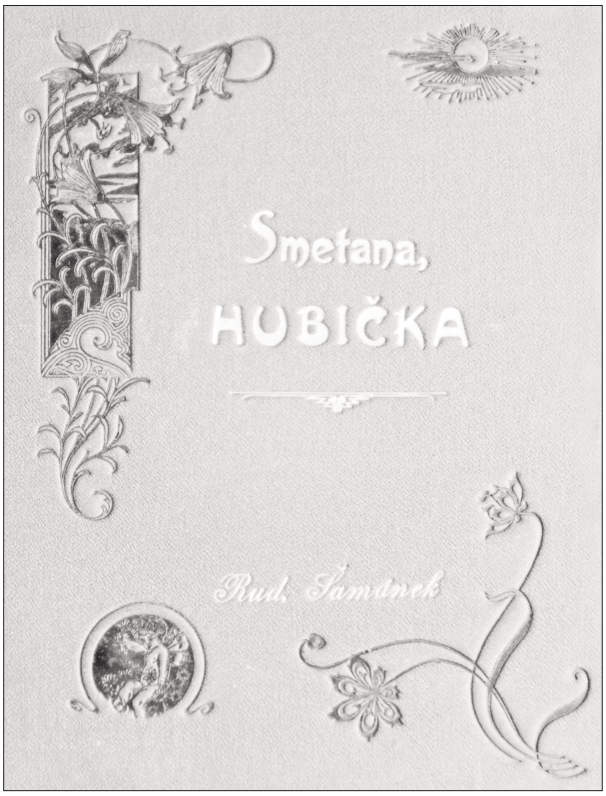
Ricarda Huch und Hans Pfitzner

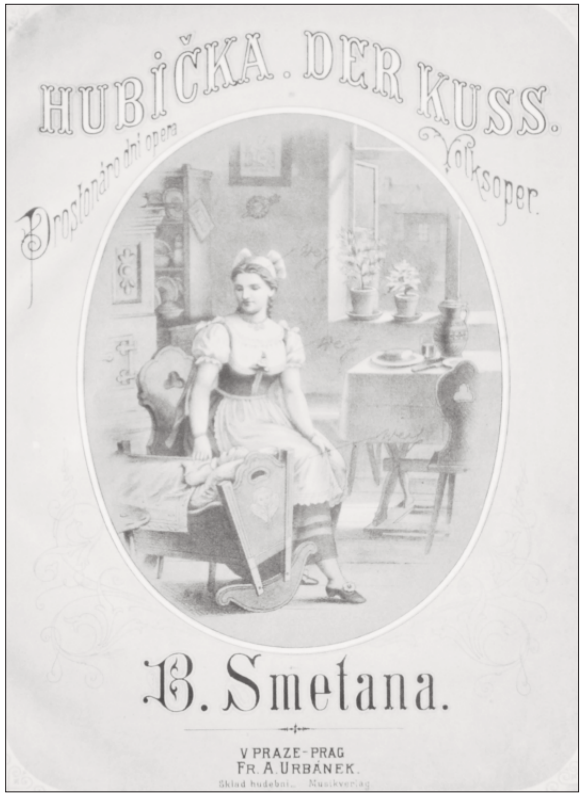
109. HUCH, Ricarda (Pseudonym Richard Hugo; 1864-1947) u. a. / PFITZNER, Hans (1869-1949). *Opus 40. Sechs Lieder für mittlere Stimme mit Klavierbegleitung* [1. Heft]. Leipzig, Peters, Verl.-Nr. 10987 (*Edition Peters*, Nr. 4293a), © 1932. 11 S., folio. Geklammert m. OUmschl.; sehr gutes Exemplar mit handschriftlicher Widmung des Pfitzner-Forschers Walter Abendroth (Titelbl., verso): *„Herrn Adolf Diesterweg, dem durch stete Aushilfsbereitschaft ‚im Amte' indirekten Mitarbeiter an der Pfitzner=Biographie, freundlichst und dankbar von Walter Abendroth."* **€ 100,00**

Erstausgabe (letzte Umschlagseite m. Verlagswerbung für *Gesänge von Emil Mattiesen* und der Datierung *1/32*). – Das 1. Heft enthält die drei Lieder *Leuchtende Tage* (Jakobowski), *Wenn sich Liebes von dir lösen will* (Bartels) und *Sehnsucht* von **Ricarda Huch**. – Ricarda Huch (1867-1949), die anfangs unter dem männlichen Pseudonym *Richard Hugo* publizierte, gehörte frühzeitig zu den erfolgreichsten Schriftstellerinnen ihrer Generation. – Der Vorbesitzer des Exemplars, **Walter Abendroth**, ist heute noch als Pfitzner-Forscher bekannt. Seine Pfitzner-Biographie von 1935 ist die erste umfassende (und noch bis heute umfangreichste) Monographie und verfestigte extrem konservatives Gedankengut.

110. KRÁSNOHORSKÁ, Eliška (eigentlich Alžběta Pechová, 1847–1926) / SMETANA, Bedřich (1824–1884). *Hubička. Der Kuss. Volksoper*. Prag, Urbánek, Verl.-Nr. 24 [1880]. 1 Bl. (Titel), 181 S. Klavierauszug (mit tschechischem und deutschem Text), folio. OLnbd. mit farbiger Zier- und Goldprägung; leicht bestoßen, sonst sehr schönes Exemplar mit der dekorativen (szenischen) Titellithographie. **€ 280,00**

Erstausgabe. – Smetana komponierte diese Oper zwischen Ende 1875 und Sommer 1876; die Uraufführung fand am 7. November 1876 im Prager Interimstheater statt. Wie bei seiner berühmtesten Oper, *Die verkaufte Braut*, beruht auch *Der Kuss* auf einem volkstümlichen Sujet, was sich nicht zuletzt in der Musik niederschlägt. Auch lassen sich in der Handlung Parallelen finden: Beide Male steht am Beginn ein verliebtes Paar, dessen Heirat schon vereinbart ist, doch erst nach Störungen und Missverständnissen kann die Hochzeit gefeiert werden. Während in der *Verkauften Braut* das komische Moment dominiert, herrscht in *Hubička* ein wunderbar lyrischer Ton vor, der dazu führte, dass dieses Werk zu Smetanas zweitpopulärster Oper geworden ist.



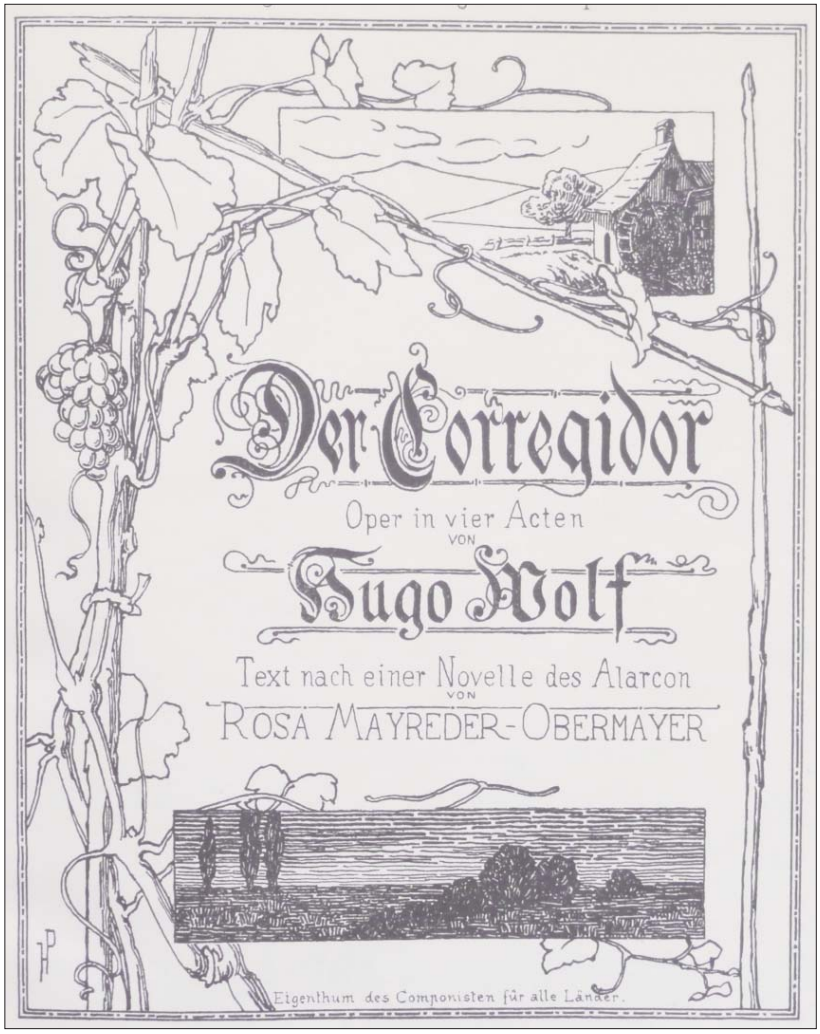


Eliška Krásnohorská ist, wie auch Rosa Mayreder für Österreich, in erster Linie als Aktivistin für Frauenrechte in Böhmen in die Geschichte eingegangen. Nach dem Tod ihres Vaters zog sie nach Pilsen, erwarb eine umfangreiche Allgemeinbildung. Von 1875-1811 wurde sie Redakteurin der Zeitschrift der Frauenbewegung in Prag, später deren Vorsitzende und im Jahr 1890 Mitbegründerin des ersten Mädchengymnasiums der in Frauenfragen fortschrittlicheren Monarchie Österreich-Ungarn. Der Abschluss dieser höheren Mädchenschule ermöglichte eine Zulassung zum Studium an Hochschulen und Universitäten. – Krásnohorskás schriftstellerische Tätigkeit umfasste zahlreiche Übersetzungen, Jugendbücher und umsichtige Literaturkritiken, die noch mit den Erwartungen an eine Frau des ausgehenden 19. Jahrhunderts Konform gehen konnten. Dagegen ist ihre weitere publizistische Tätigkeit durchaus weniger typisch: sie verfasste zahlreiche lyrische Gedichte, in deren patriotischem Pathos man ihre panslawistische Überzeugung erkennt. Neben *Hubička* dichtete sie noch weitere Libretti für Smetana, Fibich und Bendl.

Gastwirtstochter und Komponist

111. MAYREDER, Rosa (Pseudonym Franz Arnold; 1858-1938) / WOLF, Hugo (1860-1903). *Der Corregidor. Oper in vier Akten ... Text nach einer Novelle des Alarcon von Rosa Mayreder-Obermayer. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten.* Mannheim, K. F. Heckel (1896). II, 207 S. folio, schöner neuerer HLbd. mit aufgezogenem OUmschlags. Sehr attraktives Exemplar. **€ 275,00**

Erste Ausgabe des vollständigen, vom Komponisten verfassten Klavierauszuges. – 1896 entstand der *Corregidor* nach der Novelle *Der Dreispitz* von Alarcon, eine Komödie um einen alten Schwerenöter, der durch eine ebenso schöne wie resolute Dame ein „falstaffes-



kes“ Schicksal erleidet. Doch Lukas/Ford entscheidet sich nicht für eine Prügelstrafe des Lüstlings (wie bei Shakespeare), sondern für eine gerechtere Vergeltung, die sich in einer grandiosen Verwechslungsszene niederschlägt. – Rosa Mayreder war die Tochter eines reichen Wiener Gastwirts und publizierte zunächst unter dem Pseudonym Franz Arnold; später zählte sie zu Hugo Wolfs wichtigsten Förderinnen und schrieb – unter dem „richtigen“ Namen der inzwischen Verheirateten – das Libretto zu Hugo Wolfs einziger Oper. Die hoch gebildete Frau setzte sich lebenslang für die Gleichwertigkeit der Geschlechter ein und bekämpfte insbesondere das Primat der Männer in der Bildung. 1893 gründete sie den Allgemeinen Österreichischen Frauenverein mit und gab ab 1899 die Zeitschrift *Dokumente der Frauen* heraus. Sie engagierte sich ferner mit Bertha von Suttner in der Friedensbewegung.

112. MAYREDER, Rosa / WOLF, Hugo. *Der Corregidor. Oper in vier Akten. Text nach einer Novelle des* [Pedro Antonio de] *Alarcon.* Mannheim, K. Ferd. Heckel, © 1896. 64 S. 8vo. OBrosch. Gutes Exemplar. **€ 65,00**

Originalausgabe des Librettos. – So überschwänglich Wolf sich zunächst über das Libretto von Rosa Mayreder geäußert hatte, so schwierig gestaltete sich dann später die Fertigstellung der Opernvertonung. Die Uraufführung war am 7. Juni 1896 in Mannheim.

113. St. MARIE, Elise de/GREITH, Carl (1828-1887). *Jung Rubens. Singspiel in zwei Acten von Elise von St. Marie, für Sopran und Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen nebst nicht obligater Violine und Violoncello* [...] *op. 14*. München, Manz, [1870]. 1 Bl., 75 S. quer-4to, blauer Umschlag, leicht stockfleckig. **€ 150,00**

Carl Greith war ein schweizer Komponist, der in München bei Kaspar Ett studierte. Seine anfängliche Begeisterung für das Werk Richard Wagners wich bald eine Befremdung. Er war Organist der Kathedrale von St. Gallen und Domkapellmeister der Frauenkirchen zu München. Sein Werke sind überwiegend kirchenmusikalisch; *Jung Rubens* scheint sein einziges Bühnenwerk zu sein und behandelt das Leben des Malers Peter Paul Rubens. Über die Librettistin war nichts herauszufinden. Es ist aber durchaus denkbar, dass es sich dabei um ein Pseudonym handelt. Der Name Elise erinnert doch sehr an die französische Eglise, d. h., „Kirche“. In diese Richtung führt das französische Adelsprädikat „de St. Marie“. Das eröffnet natürlich jeder Spekulation Tür und Tor, doch der erste Gedanke zu diesem Namen ist die Münchner Frauenkirche und könnte ein Hinweis auf einen geistlichen Librettisten geben (wie es in Katalog-Nr. 166 der Fall ist).

Die erste Zwölfton-Oper

114. SCHÖNBERG, Gertrud (geb. Kolisch, Pseudonym Max Blonda; 1898-1967) und Arnold (1874-1951). *Von heute auf morgen. Oper in einem Akt op. 32. Text und Skizzen.* Wien und Mainz, Schott und Universal Edition, 1972. (= Sämtliche Werke. Abteilung III: Bühnenwerke. Reihe B, Band 7, Teil 1: Text und Skizzen. Hrsg. v. G. Neuwirth). 67 S. groß-4to. Lnbd. mit schwarzer Prägung auf Deckel und Rücken. Neuwertig. **€ 60,00**

Von heute auf morgen ist eine Oper in 1 Akt zu einem Libretto von „Max Blonda“, dem Pseudonym Gertrud Schönbergs, der Frau des Komponisten. Das Werk ist Ende 1928 entstanden und wurde am 1. Februar 1930 in Frankfurt unter der Leitung von William Steinberg uraufgeführt (Regie: Herbert Graf). Es ist Schönbergs einzige Komödie – und seine erste Zwölfton-Oper: ein Werk über das Ehe-„Glück“, dem man unmittelbar anmerken kann, dass es aus der Perspektive der *Frau* kommt: Sie spielt alle „modischen“ Rollen, um den schwierigen Mann zu bezirzen – doch dieser merkt schließlich, dass sie am besten so ist, *wie sie ist*. Die Musik dazu ist kantig, beängstigend; Schönberg selbst bezeichnete sie als „hässlich – wie immer in meinen Kompositionen; das entspricht meiner künstlerischen und geistigen Disposition“.

VII. Achtung! Komponistin am Werk!

115. ARKWRIGHT, Mrs. Robert [Frances Crawford, geb. Kemble] (1787-1849). *The Greek Exile. A Ballad by Mrs. Hemans, The Music by Mrs. Robert Arkwright*. London, Chappell, Verl.-Nr. 1145 [ca. 1828]. 1 Bl. Titel, 4 S. (pag. 12–15, Teildruck aus einer Sammlung), folio. Äußerer Falz mit Papierstreifen verstärkt; unbenützt. **€ 175,00**

Nicht in RISM – Arkwrights große Balladen erfreuten sich beachtlicher Popularität, sie schlug sich auch in beachtlichen Auflagenzahlen nieder, auch wenn sie zeitlich begrenzt war. Das Zurückgehen der Nachfrage nach diesen Vertonungen kann kaum eine Qualitätsfrage gewesen sein; es handelt sich eher um einen Geschmackswandel. Der gewaltige Vorsprung, den England hinsichtlich der „komponierenden Frau“ seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hatte, wurde im viktorianischen Zeitalter ausgebaut, doch verlagerte sich der anspruchsvolle literarische Geschmack des frühen 19. Jahrhunderts hin zum Alltäglichen.

Um Mrs. Arkwright scheint einige Verwirrung zu herrschen. In Cohen, I/30, wird sie als Schwester der Textautorin Felicia Hemans, geb. Browne (1793-1835), genannt. Tatsächlich hatte Hemans eine komponierende Schwester Harriett (Cohen, I/116), doch heiratete diese Reverend T. Hughes, dann Reverend W. Hicks Owen und hieß zu keinem Zeitpunkt Arkwright. Jedoch wurde sie bereits zu Lebzeiten mit einer anderen Komponistin verwechselt (Norton/Grove). Eine dritte Schwester Elizabeth verstarb achtzehnjährig 1807 und scheidet als Mrs. Arkwright auch aus. Die Angabe, sie sei auch Schauspielerin gewesen, durchzieht alle Nachschlagewerke, und sucht man in Highfill (VIII/332), wird eine Mrs. Arkwright, geborene Frances Crawford Kemble, geführt, die einer Schauspielerdynastie entstammte. Der Beginn ihrer Bühnenlaufbahn wird in einem Alter von vier Jahren angegeben; Erwachsenenrollen spielte sie bereits mit 10 Jahren ab 1797. Als Schauspielerin war sie eine Art Wunderkind; die steile Karriere scheint aber mit ihrer Heirat, oder zumindest kurz danach, beendet gewesen zu sein. 1805 heiratete sie den Sohn eines Industriellen, Captain Robert Arkwright; das erste gemeinsame Kind kam 1807 auf die Welt. Nach ihrer Schauspielkarriere scheint Frances Arkwright ihre künstlerische Anlage als Komponistin höchst erfolgreich verfolgt zu haben, wie *Women in music. An Encyclopedic Bibliography*, I/38, bestätigt.

116. ARRIEU, Claude (1903-1990). Zwei Briefe an einen Verlag, Paris, 16. Februar 1952 und 5. Oktober 1955, zus. 3 S. 8vo, 1 Bl. mit kleinem Randausriss. **€ 190,00**

Zu 1: Arrieu bedankt sich für die Abrechnung ihrer Autoren-Honorare und Leihmaterialien (aus Verlagen).
Zu 2: Sie schlägt eine Transkription ihres Chores *Chanson des compagnons* aus *Les Goeux au Paradis* für „trois voix égales“ vor und diskutiert einen Prozess, in dem es wohl um Autorenrechte geht und in dem auch Georges Auric aussagen soll.
Claude Arrieu war Schülerin von Paul Dukas und schrieb außer 9 Opern Werke für fast alle Musikgattungen.

Nach Badarzewskas ‚Hauptwerk' („Das Gebet einer Jungfrau") liegt hier die kommerziell logische Antwort vor: „Das erhörte Gebet"!

117. BĄDARZEWSKA-BARANOWSKI, Tekla (1834-1861). *La Prière Exaucée (The Prayer Granted). The Reply to La Prière d'une Vierge (The Maidens Prayer). Morceau brillant. Pour le Piano.* London, Oetzmann, Verl.-Nr. 1005, 1890. 8 S., folio. Gutes Exemplar. **€ 125,00**

Englische Erstausgabe. – *La Prière Exaucée* wurde als direkte Antwort auf Bądarzewska erstes Erfolgsstück *La Prière d'une Vièrge* komponiert, welches neue Maßstäbe für die Popularität von Salon- oder Gebrauchsmusik setzte und mit seiner eingängigen, schlichten Melodik, zielstrebigen Harmonik und seiner Variationsstruktur besonders geeignet war, von Millionen Klavieramateuren gespielt und geliebt zu werden. Im toleranten England beurteilten die Lexikographen 1886 Bądarzewska als die Autorin „of many meritorious works for the pianoforte, including the well-known „Maiden's Prayer", or „la prière d'une vièrge." (Brown, Biographical Dictionary of musicians, S. 41, 1886). Im emanzipatorisch Rückständigen Deutschland ist Bądarzewska in der musikwissenschaftlichen Fachliteratur bestürzend schlecht beleumundet, obwohl sie – abgesehen von Beethovens *Für Elise* - das vermutlich populärste Klavierstück aller Zeiten geschrieben hat. 1870 behaupteten die Lexikographen Mendel-Reissmann, sie sei als Komponistin „nicht befähigt, etwas den seichtesten Dilettantismus Ueberragendes zu Tage zu fördern." Ungeniert verurteilte jenes Lexikon das unüberschaubare Heer ihrer ehrlicher Bewunderer als „Hefe der Klavierspieler". Ein geradezu mörderisches Urteil wird über jene Komponistin, die nicht einmal Mozarts Alter erreicht hat und mutmaßlich im Kindbett verstarb, erst abschließend gefällt: „Ein frühzeitiger Tod [...] verhinderte es, die Welt mit weiteren demoralisirenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen." Wenn es Mendel-Reissmann nur um die hehre Reinheit der Musik gegangen wäre und er sich von der Gefahr der Geschlechts-Vorverurteilung hätte frei halten können, wäre er gut beraten gewesen, geschmacklich vergleichbar prekäre Vertreter der musikalischen Herrenwelt genauso abzustrafen: z. B. den Erfolgskomponisten Louis-Moreau Gottschalk (1829-1869). Doch dieser kommt bei Mendel-Reissmann als „glänzender Claviervirtuose" fast ungeschoren davon. Zwar wird seinen „Compositionen" vorgehalten, „lediglich auf Bravour und effektvolle Technik" berechnet zu sein, aber zugute gehalten, dass sie „ziemlich charakteristisch" seien. Kein Wort davon, dass er genauso schlecht wie Madame Bądarzewska komponierte, kein Wort, dass er genauso eine Bedrohung künstlerischer Moral war. – Zum Glück ließen sich viele barmherzige Bearbeiter durch den alt-teutschen musikwissenschaftlichen Mob nicht von Bądarzewska abbringen und machten ihr Opus summum in Ausgaben für Harfe, Gitarre, Zither, Salon-Orchester usw. einem noch größeren Publikum zugänglich.

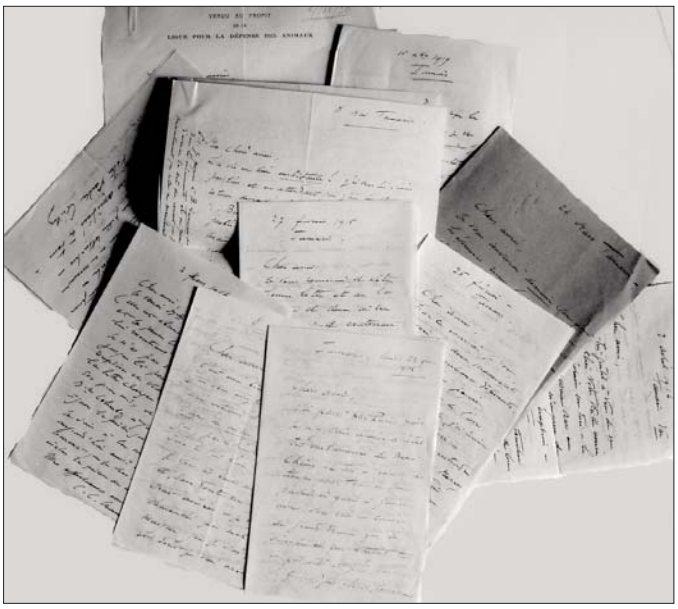
118. BOULANGER-KUNZÉ, F. (Erste Hälfte des 19. Jh.). *Pays, mes amours. Romance Tyrolienne* [...] *à M.me la Maréchale Suchet, Duchesse d'Albufera. 2me édition*. Paris, Meissonier, Pl.-Nr. *J. M. 498* [ca. 1830]. 3 S. in Stich, folio. Falz etwas brüchig; schwache Lagerungsspuren. Abb. siehe S. 78. **€ 75,00**

Nicht in RISM – Titelseite mit großformatiger Titelillustration in Lithographie: Blick auf eine weite Berglandschaft (Lith. Formentin). Vor und um die Mitte des 19. Jh. waren Lieder mit „alpiner Atmosphäre" in Frankreich sehr in Mode. – Die Komponistin konnte bisher lexikographisch nicht nachgewiesen werden. Die Widmungsträgerin Honorine Anthoine de

Saint-Joseph (1790-1884), seit 1808 Ehefrau des Louis-Gabriel Suchet (1770-1826), 1812 von Napoleon zum Duc d'Albufera erhoben, trägt nur wenig zur weiteren Zuordnung bei. – Das *Journal Général de l'imprimerie et de la librairie* führt in seiner Ausgabe vom 9. Mai 1840 zwei Lieder von F. Boulanger-Kunzé als Neuerscheinungen auf.

Cécile CHAMINADE (1857-1944)

Ihre Karriere begann mit Klavierstücken und Liedern, womit sie insbesondere dem englischen Modell der komponierenden Lady entsprach. In England hatte sie enorme Erfolge, wurde von Königin Victoria empfangen und wohnte auf deren Einladung hin eine Zeit lang auf Schloss Windsor. Chaminade stieß aber bald auch in die Felder Oper, Ballett, Kantate und symphonische Dichtung vor, in denen ihre Beiträge ihren Ruf festigten. Ambroise Thomas, der berühmte französische Kollege, sagte über Chaminade: „Dies ist keine komponierende Frau, sondern ein Komponist, der eine Frau ist" – im überschwänglichen Lob ist indes der Dorn, dass der kreative Mensch „normalerweise" ein Mann ist! – Cécile Chaminade war eine der ersten Komponistinnen, die weltweiten Erfolg hatten; in Amerika hat sie bis heute einen fast fanatischen „Fanclub". Trotz dieses Ruhms traf sie immer wieder der Bann der herrschenden männlichen Kollegen, einerseits durch die Presse, welche den Wert ihrer Werke, ganz im Widerspruch zum Publikumserfolg, bagatellisierte, und andererseits durch die Tatsache, dass ihr die Tore des Pariser Oper lebenslang versperrt blieben. Um diese Verdikts auszutricksen, verlangte ihr Verleger jahrzehntelang die Publikation ihrer Werke unter der geschlechtsneutralen Namensform „C. Chaminade". Umso größer war die gut überlieferte Überraschung, als bekannt wurde, dass sich hinter dem Kürzel eine Mademoiselle verbarg. Eines ihrer bekanntesten Lieder, „L'Anneau d'argent" (1891), erreichte denn auch die damals traumhafte Auflagenhöhe von über 200.000 Exemplaren. Im aufgeschlosseneren Amerika äußerte sie dennoch hoffnungsfroh: „Es gibt kein Geschlecht in der Kunst. Genialität ist eine selbständige Eigenschaft. Die Frau der Zukunft, mit ihrem Weitblick und ihren größeren Möglichkeiten, wird weit kommen, denke ich, was kreative Arbeit in jeglicher Hinsicht betrifft …" (siehe dazu den Lexikonartikel der Website des MUGI (Musik und Gender im Internet).



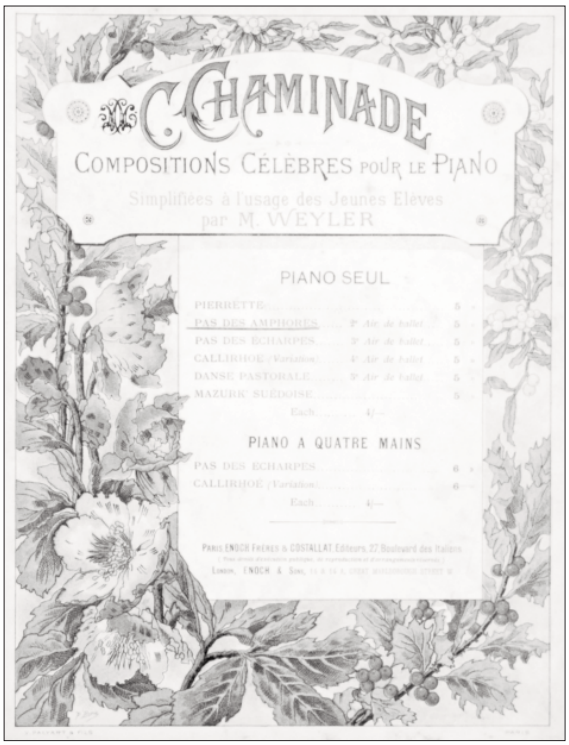
Eine überaus mutige und engagierte Komponistin im Horror des Ersten Weltkriegs

119. CHAMINADE, Cécile. Bedeutende Korrespondenz von 11 teils ungewöhnlich langen eigenhändigen Briefen (jeweils m. U.) an ihren Verleger Enoch, den sie, zusammen mit dessen Frau, stets als „Chers amis" anredet. Die Briefe stammen aus den Jahren 1914 bis 1930, neun davon aus den Kriegsjahren bis 1916, und umfassen zusammen 35 Seiten (meist in 4to, einige in 8vo, durchweg sehr gut erhalten)**.** **€ 1.750,00**

Die Briefe sind in Tamaris in Südfrankreich geschrieben, wo Chaminade sich zu jener Zeit aus gesundheitlichen Gründen aufgehalten hat. Sie handeln von der Publikation teils wichtiger Werke wie *Pierrette* (op. 41), *Pas des Echarpes* (op. 37), *Capriccio* (op. 18), *Scherzo Valse* (op. 113), *Le Village* (o. op., 1915), *L'Anneau du Soldat* (o. op., 1916) und die späte *Messe pour deux voix égales et orgue* (op. 167, 1927), der ein ganzer Brief mit eingehender Würdigung gewidmet ist. In einigen Briefen geht Chaminade auf drucktechnische Details (wie Titelgestaltung) ein, bittet den Verleger, Catulle Mendès mit signierten Freiexemplaren ihrer Werke zu unterstützen, um in San Francisco Mittel für kriegsbedingte Sozialprojekte einzuwerben. Angesichts der desaströsen Kriegslage wünscht sie, schnellstens zwei patriotische Gesänge zu publizieren, um die sie von vielen Seiten gebeten worden war und mit denen sie zum Zeitgeschehen beizutragen wünschte. Sehr ergriffen berichtet sie auch von ihrer Arbeit im Lazarett, wo man bereits 1915 entsetzlich viele Soldaten einliefert; dort zu sein, ist für sie eine heilige Pflicht, „un devoir"; „autrement on souffrirait de son inactivité, de son inutilité". So erwähnt sie auch ein Konzert, das sie zum Wohle der Kriegsverletzten gab. Später, um 1927 setzte sie sich, wie sie schreibt, für den Tierschutz ein.

Es werden in offener und vertrauensvoller Weise auch viele private Dinge angesprochen, wie ihre kriegsbedingt heikle finanzielle Lage, ihre beruflich problematische Gesundheitssituation (Chaminade musste später ein Fuß amputiert werden); sie schreibt über kriegsbedingt unglaubliche bürokratisch-administrative Schwierigkeiten – sie erzählt aber auch von den Freuden, im Süden zu leben zu dürfen. Dann schreibt sie über damals unerwünschte politische Äußerungen, wozu ihre Pläne zählten, auch 1915 in England zu konzertieren, obwohl das Entrüstung in Frankreich auslösen würde.

Insgesamt gibt diese Korrespondenz einen überaus tiefen und wertvollen Einblick ins kriegsbedingt auch sehr tragische Tagewerk einer der im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert prominentesten Komponistinnen, die jetzt aber auch wieder viel Aufmerksamkeit auf sich lenkt, weil damaliges so genanntes „Salon-Repertoire“ unter neuen sozialgeschichtlichen Aspekten betrachtet wird.



120. CHAMINADE, C. [Cécile]. *Pas des Amphores. 2. Air de ballet. Compositions célèbres pour le Piano. Simplifiées à l'usage des Jeunes Elèves par M. Weyler.* Paris, Enoch Frères & Costallat, Verl.-Nr. E. F. et C. 2178, [ca. 1893]. 4 S. folio. OUmschlag mit höchst dekorativem, bunten Blumendekor von P. Borie. **€ 35,00**

Der reiche Blumenschmuck im französischen Jugendstil und die programmatische Farbgebung der Harfe spielenden Muse der hier angebotenen Nr. 7 zeigen die Meisterschaft des Künstlers P. Borie. Der Autorname ist Abgekürzt wie auf allen Frühdrucken der Werke Chaminades

121. DEDIEU-PETERS, Madeleine (ca. 1900-1950). Umfangreiche Korrespondenz mit Verlegern, Lehrern und Kollegen aus der Zeit 1923-1929, 30 Dokumente und 2 Programme, sowie 1 (eigenh.?) Skizzenblatt. **€ 650,00**

Es handelt sich hier um die Dokumentation eines vielversprechenden Anfangs einer Komponistin, die hier erste Aufführungs- und Publikationserfolge vorweist. Heute ist sie immer noch mit *Trois pièces pour Quatuor à cordes* im Notenrepertoire vertreten, doch ist nicht festzustellen, wann dies entstanden ist, noch, wie ihre Karriere nach 1929 verlaufen ist. Jedenfalls liegt mit dem hier vorliegenden Material ein erster Anhalt vor, um Weiteres über diese Komponistin zu erforschen. Da sie mit dem berühmten Komponisten Jacques

Ibert korrespondierte, muss sie eine sehr ernst zu nehmende Musikerin gewesen sein. Die Korrespondenz umfasst Komponisten, Musikforscher, Musikpädagogen: **Jacques Ibert**, Paul Landormy (3), M. Richepin, C. Chailley-Richez; Institutionen: Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de Musique, Quatuor Calvet, Concerts Lyon-Lantelme; Verlage: Alphonse Leduc (4 Briefe zur 1. veröffentlichten Komposition, *Vocalise*), Theodore Presser; Sonstige: C. Feuillas Crespq, Dr. Allendy, und 14 weitere.

122. DUSSEK, Sophia (1775-1831). *Three Favorite Airs, with Variations for the Harp. Ar hyd y nos - Roslin Castle.* London, Monzani & Hill Music Sellers, [ca. 1813-1819]. 1 Bl. (Titel), 7, 1 Bl. (Catalogue of Harp Music der zahlreichen Werke Sophia Dusseks für Harfe), folio. Fadengeheftet. Leicht stockfleckig, Tinte etwas durchscheinend. Mit einem sehr schönen, Harfe spielenden Engel als Titelillustration (nach. einem der namhaftesten englischen Miniaturisten Richard Cosway). **€ 145,00**

RISM D 4651 (nur 1 Ex. Dk, Kk). – Sophia Dussek war die Tochter des Komponisten und Musikverlegers Domenico Corri. 1792 heiratete sie den böhmischen Komponisten Jan Ladislav Dussek (1760-1812). Diese familiär günstige Konstellation erlaubte es Sophia Dussek, im fortschrittlicheren England ein umfangreiches Werk zu schaffen und zu verbreiten. – Neben dem Klavier ist die Harfe das beliebteste (und auch klischeebeladenste) Instrument der Frau im Zeitalter von Romantik und Biedermeier.

123. Miss E. C. C. P. [um 1800-1830]. *An Original Aria and Waltzer, fort he Piano Forte, with a Flute Accompaniment, Composed & Dedicated to G. G. Ferrari by Miss E. C. C. P.* London, J. Power, Pl.-Nr. 351 [ca. 1818]. 7 S. fol. in Stich. **€ 125,00**

Mit einem „November 1818“ datierten Geschenkvermerk auf dem Titelblatt; ohne die Flötenstimme, die dem Kontext nach hauptsächlich aus verdoppelnden Terzen und Oktaven bestanden haben dürfte (ausgesprochene Begleitpassagen im Klavier gibt es nicht). – Das Ver-

bergen der Autorin hinter Initialen dürfte auf ein Mitglied des Adels hinweisen, da Komponistinnen im England des frühen 19. Jahrhunderts bereits deutlich selbstbewusster als auf dem Kontinent aufzutreten pflegten – was allerdings nur unterhalb der Adelsschranken galt.

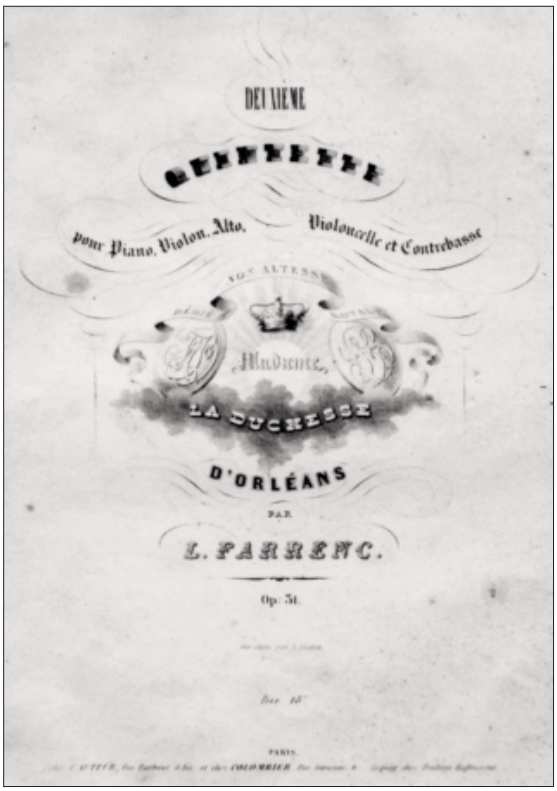
124. ELLISTON, Elizabeth (ca. 1752-1798?). *Trafalgar, of The English Fleet in 1805. being a selection of Airs. Composed, Arranged, & Adapted, for different Dances with figures annexed* [...] London, Preston, [um 1805]. 2 Bll., 17 S. 4to, fadengebunden. Gutes Exemplar. **€ 175,00**

Nicht in RISM – Das einsame Werk dieser Mrs. Elliston ist ein gutes Beispiel für das Totschweigen weiblicher Aktivitäten in der Geschichtsschreibung. Über sie selbst ist rein gar nichts in den einschlägigen Lexika herauszufinden. Doch gibt die Widmung einen detektivischen Ansatz: *James King Esq.re*, *Master of the Ceremonies at the Rooms at Bath*. Damit sind die *Lower Rooms* in Bath gemeint, einem Kurort 25 km südlich von London und gesellschaftlicher Mittelpunkt der Londoner sommerlichen *Upper class*, die sogar in den Werken Jane Austens vorkommt. James King hatte diese Position von 1785 bis 1805 inne. Es ist anzunehmen, dass dieses Werk zu seinem Abschied komponiert wurde.

Der Name Elliston ist aber auch auf andere Weise mit Bath verbunden – und zwar über Robert William Elliston (1774-1831), Sohn eines Uhrmachers und bedeutender Schauspieler, der sehr wohl zur wohlhabenderen Schicht gehört haben kann. Neben der lokalen Verbindung ist auch dessen Sohn, der Komponist und Organist an der All Saints Church in Leamington Spa Henry Twiselton Elliston (1801?-1864) ein Hinweis auf eine familiäre Verbindung zu unserer Mrs. Elliston. Der Einfluss der Großmutter auf die Berufswahl des Enkels ist denkbar. Das reich dokumentierte Leben Robert William Ellistons nennt ein Geburtsjahr der Mutter: 1752. Das genannte Todesjahr 1798 dagegen ist entweder falsch überliefert, oder aber das Verwandtschaftsverhältnis ist etwas entfernter und es handelt sich z.B. um eine Tante.

125. FARRENC, Louise (1804-1875). *Deuxième Quintette pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse* [E-Dur]. *Dédie à son altesse royale Madame la Duchesse d'Orléans* [...] *op. 31.* Paris, Colombier, Pl.-Nr. 363, [ca. 1842, EA 1840?]. 1 Bl. (Titel), 34, 13, 11, 11, 9 S. folio. **€ 350,00**

Louise Farrenc war Kompositionsschülerin von Anton Reicha und seit 1821 mit dem Flötisten, Komponisten und Musikschriftsteller Aristide Farrenc verheiratet. Seit 1842 war sie als *Professeur de Piano au Conservatoire de Paris* tätig. Mendel charakterisierte sie (1873, d. h. noch zu ihren Lebzeiten) als „die kenntnisreichste und gediegenste Componistin Frankreichs", die „in allen Musikgattungen sehr Bemerkenswertes geleistet und mehrfach Compositionspreise davongetragen" habe. Nicht zuletzt die ausdrückliche Zulassung des op. 41 als Lehrwerk an den Konservatorien von Paris, Brüssel und Bologna belegt die große Wertschätzung Farrencs, die auch als Pianistin sehr bekannt war. – Dieses Klavier-Quintett ist nun ein Beispiel für komplexere Formen weiblicher Musikschöpfung. Farrenc bedient klassische Traditionen, bricht aber zugleich alte Gattungszusammenhänge auf. Im Gegensatz zu vielen ihrer romantischen Zeitgenossen vermied sie Gegensatzthemen, sondern variierte zwei oder mehr sich ergänzende *idées mères*. In Anbetracht der Bedeutung dieser Komponistin stellt man



erstaunt fest, dass sie zwar in der alten MGG, aber nicht mehr in deren Neuausgabe berücksichtigt worden ist, obwohl seit 1998 bei Noetzel (Wilhelmshaven) eine *Kritische Ausgabe der Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählter Klavierwerke* erscheint! Dank Freia Hoffmann erlebt Louise Farrenc aber im Konzertleben eine beeindruckende Auferstehung.

126. GAIL, Sophie (1775–1819). *Bollero* [pour ténor] *avec accompt. de Piano* [„Jeune beauté, cause de mon martire"]. Kopistenschrift. Lyon, chez Cartoux, Nr. 27 [ca. 1820]. 3 S. folio. **€ 65,00**

Cartoux ist als Buchhändler, jedoch nicht als Musikverleger bekannt. Diese Kopistenproduktion muss außerhalb des Druckbetriebes entstanden sein. – Sophie Gail war eine interessante Persönlichkeit des Pariser Musiklebens um 1800. Berühmt war ihr Salon, in dem sich die bekanntesten Sänger und Komponisten der Zeit ein Stelldichein gaben. Sie komponierte zunächst einige Romanzen und Lieder, dann aber auch erfolgreich fünf einaktige Opern, die als beinah singuläres Beispiel an den Pariser Theatern angenommen wurden: Insbesondere *Les deux Jaloux* (1813) und *La sérénade* (1818) konnten einen spektakulären Erfolg verbuchen; bis 1830 wurde ersteres 250 Mal, *La Sérénade* 76 Mal gespielt). *La Sérénade* wurde allerdings 50 Jahre später im Opernlexikon von Clément-Larousse trotz schöner Musik als skandalös bezeichnet: *„il offense les moeurs dramatiq*ues…" Bei Schilling (Encyclopädie, 1840) wird sie noch abschätziger beurteilt: *„Obgleich weder als Dichterin, noch als Componistin, noch als Sängerin, noch als Pianofortespielerin, d. h. mit einem Worte, als wahre Künstlerin, in keiner Hinsicht irgend eine eigentliche Auszeichnung verdienend, hat Madame Gail dennoch als geistvoll gebildete Frau ... einen bedeutenden Platz im gesellschaftlichen Leben eingenommen*." Ganz anders klang es dann schon rund 30 Jahre später (Mendel, Conversations-Lexikon, 1874), wenn es heißt, dass sie *„auf Bedeutung als Componistin Anspruch erheben"* darf.

127. GRANDVAL, Clémence de, geb. de Reiset (1828-1907). Eigenh. Brief m. U., [Brüssel, „Mercredi", Ende 1889 / Anfang 1890], an Ernest Reyer („Cher maître"), 3 S. 8vo, gefaltet. **€ 190,00**

Bedankt sich für die Zulassung zu einer Vorprobe zu Reyers *Salambô*, die sie sehr genossen habe. Diese Oper strahle „la grandeur" aus, aber keine künstliche, sondern den seltenen großen „souffle"; sie zählt die vielen Szenen auf, die sie besonders beeindruckt haben, um dann auf die Qualität der Orchestrierung einzugehen. – Die Uraufführung fand am 10. Februar 1890 statt. – Clémence de Grandval stammte aus begütertem Adel; ihr Vater war Militär, ihre Mutter Schriftstellerin, und sie erhielt früh eine äußerst fundierte musikalische Ausbildung. Ihre Lehrer waren Frédéric Chopin (Klavier) und Laure Cynthie Damoreau (Gesang) sowie ab 1842 Friedrich von Flotow (bis 1848) und Camille Saint-Saëns. Sie benutzte verschiedene Pseudonyme, wie Caroline Blangy u.a., doch waren es stets Frauennamen. Zu ihrem Werk gehören Bühnenwerke, die sämtlich zu ihren Lebzeiten aufgeführt worden sind (an Les Bouffes parisiens, Théâtre lyrique und Théâtre-Italien in Paris, im Opernhaus Baden-Baden und dem Grand Théâtre de Bordeaux). Ferner komponierte sie Oratorien und Messen, Orchesterwerke, Kompositionen für Sologesang, Kammermusik und Klavierwerke. Als Sängerin, Pianistin und Komponistin trat sie oft an der Seite von Camille Saint-Saëns, César Franck und Edouard Lalo auf. Zwar hatte sie beste Voraussetzungen durch Herkunft und freisinnige Erziehung – aber sie hatte auch das kompositorische Talent, selbst einen Hector Berlioz zu überzeugen: „Il faut bien nous rappeler […] les talents tout exceptionnels de Mlle de Reiset que, le premier, dans la Gazette musicale, nous avons signalés aux amateurs de bonne musique instrumentale et du chant fin, expressif et spirituel." Berlioz dirigierte denn auch die Uraufführung einer ihrer Symphonien. Sie ist einer der im 19. Jahrhundert seltenen und glücklichen Fälle, in denen auch für komponierende Frauen ein Ausgleich zwischen eigenem Anspruch und Erreichtem zu verwirklichen war.

128. HOLMÈS, Augusta (1847-1903). Eigenh. Brief mit Unterschrift, 9. Februar 1900, an ihren Musikverleger („*Mon cher éditeur*"), 2 S. 8vo, Bestzustand. **€ 275,00**

Sie informiert ihren Verleger, dass die Angelegenheit um ihr Lied *La Prière au Dragon* erledigt sei; sie bittet, ihrer Haushälterin 200 Franken überbringen zu lassen und spricht noch weitere geschäftliche Vorgänge an. Dabei erwähnt sie den Komponisten-Kollegen Louis Diémer und den Dirigenten Edouard Colonne wegen der Aufführung ihrer *Adromède*.

Zur Zeit dieses Briefes stand Augusta Holmès im Zenith ihres schwer erkämpften Ruhmes. Dabei häuften sich anfangs die Schwierigkeiten: Als Frau durfte sie nicht am Pariser Conservatoire studieren, weshalb sie zunächst privaten Unterricht nahm. Erst ab 1876 konnte sie zu César Franck, dessen Meisterschülerin sie wurde. Camille Saint-Saëns schrieb über sie: „*Wie Kinder, haben Frauen keine Vorstellung von Hindernissen, und ihre Willenskraft reißt alle Mauern nieder. Mademoiselle Holmès ist eine Frau, eine Extremistin.*" Sie blieb unverheiratet, lebte aber mit dem Dichter Catulle Mendès zusammen, mit dem sie fünf Kinder hatte.

129. HOLMÈS, Augusta. *La Montagne-noire. Drame lyrique en quatre actes et cinq Tableaux, Poème et Musique de Augusta Holmès. Représentée pour première fois en février 1895, au Théatre National de l'Opéra de Paris. Direction de MM. E. Bertrand et P. Gailhard.* Paris, Ph. Maquet, 1895. 72 S. 8vo, OBroschur, leichte Altersspuren. **€ 145,00**

Erste Ausgabe des Librettos dieses 1895 an der Pariser Oper uraufgeführten Werks. Es war Holmès' größter Erfolg, weil es ihr als erster Frau seit Louise Bertin gelungen war, die Oper einer Komponistin im Pariser Palais Garnier zur Aufführung zu bringen; es war auch ihr größter Misserfolg, weil trotz positiver Publikumsresonanz der überwiegende Teil der Presse sie wegen „Uneigenständigkeit" verriss (was bei männlichen Vertretern des „Wagnérisme" wie d'Indy und Reyer offensichtlich weniger kritikwürdig war…). Die Handlung spielt sich in Montenegro zwischen christlichen und türkischen Volksteilen ab und thematisiert (christl.) Männertreue und -ehre, Verführung durch das weiblich Fremde (die schöne Türkin) und Sozialaggressionen zwischen unversöhnlichen Volksstämmen. Holmès' Dramaturgie, zwischen diesen Elementen Brücken zu schlagen, wurde im Zeitalter von Imperialismus und Kolonialrassismus von der Presse als „unpassend" gebrandmarkt; nach 12 Vorstellungen verschwand das Werk von der Bühne. Holmès' drei zuvor komponierte Opern blieben unveröffentlicht.

130. HOLMÈS, Augusta. *Ode triomphale en l'honneur du centenaire de 1789. Poème et musique par Augusta Holmès.* Paris, 1889. [Textbuch] 19 S. 8vo, OBroschur. **€ 65,00**

Äußerst seltene, nicht im Handel erschienene Erstausgabe. – Die Auffürung dieses staatlichen Kompositionsauftrages zum 100. Jubiläum der Französischen Revolution war der öffentliche Durchbruch in der Karriere von Augusta Holmès. Die Uraufführung dieser szenischen Kantate fand am 11., 12. und 14. September 1889 im Palais des Champs-Elysées unter der Leitung von Edouard Colonne mit 1.200 Choristen und Musikern statt.

131. HOLMÈS, Augusta. *Contes de Fées. No. 10 Les Voix du Rêve*. Paris, Heugel, Verl.-Nr. 18776 [1897]. 4 S. fol. (Ecke ausgebessert), in OUmschlag, der mit prachtvoller Farblithographie von P. Borie ausgestattet ist. Farb-Abb. siehe Umschlag. **€ 120,00**

132. HOLMÈS, Augusta. *Berceuse. Nouvelle Edition.* Paris, L. Grus, Verl.-Nr. 41(2) [1892]. 5 S. in folio, prächtige Titelseite in Farbholzschnitt. Papier mit Alterungsspuren. Farb-Abb. siehe Umschlag. **€75,00**

133. JAËLL, Marie (1846-1925). Eigenh. Brief mit Unterschrift, o. O., o. D., an einen Freund, 1 S. 8vo, sehr gut erhalten. **€ 120,00**

Briefliches Nachspiel zu einer Auseinandersetzung, die „complètement inutile", wenn auch „charmant" und „gracieux" gewesen sei. – Marie Jaëll war ein pianistisches Wunderkind und wurde Schülerin von Ignaz Moscheles in Leipzig und Henri Herz in Paris; Komposition studierte sie bei Saint-Saëns und César Franck. Sie wurde Liszts letzte Sekretärin, er widmete ihr den *Dritten Mephisto-Walzer*. Sie komponierte über 80 Klavierstücke, 4 Konzerte, symphonische Dichtungen und Kammermusik; ihr Stil geht von Liszt aus und nähert sich schließlich dem Impressionismus. Ihre späteren Jahre galten dem Unterricht am Pariser Conservatoire.

Anleitung zur musikalischen Rebellion gegen die Geschlechterrollen

134. KINKEL, Johanna (1810-1858). *Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht.* Faksimile-Nachdruck [der Ausgabe] Stuttgart 1852. Straubenhardt, Zimmermann, 1989. IV, 84 S. 8vo. **€ 45,00**

In ihren musikpädagogischen Werken, insbesondere in den hier angebotenen *Briefen* „kritisierte sie die gängigen Geschlechterrollen und reflektierte die Problematik der ‚Damenkomposition' und der weiblichen Musikerziehung". Johanna Kinkel bemüht sich, „den Diletantismus der höheren Töchter sowie dem Ideal des ‚hohen Tons' der Sängerin entgegen zu wirken' (MGG/2) und damit Frauen letztlich auch in musikalisch führenden Positionen gesellschaftsfähig zu machen.

Zeitlebens kämpfte Johanna Kinkel, geb. Mockel, gegen die sie einschränkenden Rollenklischees ihrer Zeit. Zunächst setzte sie sich gegen ihre Eltern durch, die ihre musikalische Ausbildung bei Franz Ries nicht unterstützen. Dann verließ sie 1832 nach wenigen Tagen ihren ersten Mann, den anscheinend gewalttätigen Musikalienhändler Johann Paul Matthieux, von dem sie die Scheidung erst 1840 erreichte. Unterstützung erführ sie von Felix Mendelssohn Bartholdy, den sie 1836 über Dorothea Schlegel kennen lernte, der Tochter Moses Mendelssohns und Ehefrau des Philosophen Schlegel. „Ermuntert von [Felix Mendelssohns] positiven Einschätzung ihrer musikalischen Begabung verließ sie das Rheinland [...] und lebte bis 1839 in Berlin" (MGG/2). Dort fand sie schnell Anschluss an den musikalischen Kreis um Fanny Hensel und nahm an deren legendären Sonntagsmusiken teil. Ihren Lebensunterhalt verdiente sie mit Unterrichten und Liedkompositionen, die sich größter Beliebtheit erfreuten und von Robert Schumann und Ludwig Rellstab rezensiert und geschätzt wurden. Weiterhin vertiefte sie ihre musikalischen Kenntnisse bei Karl Böhmer und Wilhelm Taubert. – Die 1840er Jahre scheinen die vielleicht glücklichsten ihres bewegten Lebens gewesen zu sein. Zurück in Bonn gründet sie mit ihrem späteren Ehemann den Maikäferbund und wurde Chorleiterin des dortigen Musikvereins. Für diesen komponierte sie Sing- und Liederspiele sowie Opernarrangements. Zwischen 1844 und 1848 wurden ihre vier Kinder geboren. Diese glückliche Zeit wurde jäh von der 1848er Revolution beendet, im Zuge derer Gottfried Kinkel zu lebenslanger Haft verurteilt wurde, aus der er jedoch 1850 mit Hilfe eines Freundes entfliehen konnte. In den 1850er Jahren musste sie im Londoner Exil allein für den Familienunterhalt aufkommen, da ihr zweiter Mann, der Theologe und Republikaner Gottfried Kinkel weiter seinen post-1848er Revolutiosaktivitäten nachging. 1856 erlitt sie einen Herzinfarkt, und zwei Jahre später stürzte sie sich wohl in einer Depression aus dem Fenster.

135. LINDSAY, Miss Maria (verh. **Mrs. J. Worthington Bliss; 1827–1898)**. *The day it's last goodnight hath said, From The Diarie of the Lady Adalie. By The Lady Charlotte Papys* [für eine Singstimme mit Klavierbegleitung]. London, Cocks, Verl.-Nr. *14294* [1870]. 1 Bl. (Titel mit hübscher Einrahmung in Farblithographie: Holzlatten mit etwas Rankenwerk), 5 S., folio. Fadengeheftet. Unbedeutende Lagerungsspuren. **€ 80.00**

Maria Lindsay-Worthington Bliss verkörpert den Wandel hin zur „viktorianischen" Musikerin; sie war die erste, welcher der Groß-Erfolg als Komponistin der viktorianischen Epoche gelang. Ihre Lieder zielen auf den Hausgebrauch und haben zumeist, wie auch in dem hier angebotenen Exemplar, eine strophische Anlage, während ihre geistlichen Gesänge sich an Rezitativ und Arie der zeitgenössischen britischen Oratorien orientieren.

Nr. 136 Litvinne

Nr. 137 Lowthian

136. LITVINNE, Félia (1860-1936). *Hymne au Tzar. Dédié respectueusement à S.M. L'Empereur Nicolas II, de Russie.* Paris, Max Eschig, Verl.-Nr. 677, © 1915. 4 S. folio, mit sehr dekorativem Jugendstil-OUmschlag (Clérice frères) mit Bildnis des Zaren. **€ 60,00**

Die Autorin, ein dramatischer Sopran, welcher sich insbesondere mit dem Werk Richard Wagners hervorgetan hat, ist auf dem Titelblatt als „Soliste de S.M. l'Empereur de Russie" bezeichnet. Geboren wurde sie in Sankt Petersburg in eine deutsch-kanadische Familie als Françoise Jeanne Schütz. Sie kam zum Studium nach Paris (u. a. bei Pauline Viardot-Garcia, siehe Katalog-Nr. 146) und debütierte 1883 am Théâtre Italien. In ihrer 30 Jahre währenden internationalen Karriere konnte sie als eine der ganz wenigen Frauenstimmen ihren klangschönen, ausdrucksstarken, dramatischen und zugleich flexiblen Sopran auf Tonträgern bannen. – Möglicherweise ist diese Hymne eine Huldigung an den Kampfesmut des Zaren, der im September 1915 den Oberbefehl über die russischen Truppen übernommen hatte, nachdem das erste Kriegsjahr für Russland mit weit über einer Million Gefallener und Verletzter desaströs verlaufen war.

137. LOWTHIAN, Caroline (1860–1943). *Mother Hubbard Polka*. London, Chapell & Co. [ca. 1890]. 6 S. fol., sehr dekoratives farbiges Titelblatt. **€ 65,00**

Auch Ms. Lowthian, verheiratete Prescott, gehört zu den erfolgsverwöhnten Autorinnen des viktorianischen Zeitalters. Ihr berühmtestes Stück war die *Venetia Waltz*, deren Auflagenhöhe gewaltig gewesen sein muss, denn selbst eines ihrer nicht ebenso durchschlagenden Werke, *Myosotis-Waltz*, vermittelten wir im Rahmen einer Groß-Sammlung viktorianischer Frauen-Musik (die sich jetzt im FMG Hannover befindet) im „105th Thousand" vor. Dies belegt die

außerordentliche Beliebtheit dieser Art der leichteren Muse. Bei einer solchen Auflagenhöhen konnten Meister wie Johannes Brahms nur vor Neid erblassen…. (mit Ausnahme von Sindings „Frühlingsrauschen“ sind solche Auflagen sämtlichen „Klassikern“ versagt geblieben).

Zu Lowthians erfolgreichsten Werken zählt auch unsere *Mother Hubbard Polka*. Mit „Mother Hubbard“ bezeichnete man ab 1877 eine amerikanische Dampflokomotiven-bauweise. Damit ist diese Polka eine Huldigung an die technischen Errungenschaften der Zeit. Auch Frauen konnten sich offensichtlich im 19. Jahrhundert für Technik begeistern!

138. LUCAS, Anette (fl. um 1900). *Barcarolle pour le Violon avec accompagnement de Piano.* Den Haag, Van Eck, Verl.-Nr. 532 [ca. 1890]. 3+1 S. Klavierpartitur u. Vl.-Stimme, fol., Umschlag mit hübschem Titelblatt: Photo der Autorin mit Violine. Über die Biographie der Autorin und weitere Kompositionen waren nichts in Erfahrung zu bringen. **€ 90,00**

139. MARCHESI, Mathilde de Castrone (1821-1913). Eigenh. Brief m. U., Wien, 12. März [o. J.], an Hedwig Steuerlein. 4 S. 8vo. **€ 145,00**

Erwähnt ihre intensive Tätigkeit, speziell im Rahmen einer Matinée, in der ihre besten Schülerinnen auftraten. Weiter berichtet sie von den Opernproduktionen im Konservatorium, wobei *Faust* und *Freischütz* im Zentrum standen und ihre Schülerinnen die Frauen- und die Schüler ihres Mannes die Männerrollen besetzten.

140. MARCHESI, Mathilde de Castrone (1821-1913). Eigenh. Brief m. U., o. O., o. D. an Hedwig Steuerlein (lt. Umschlag). 1 S. 8vo, mit Umschlag. **€ 120,00**

„Bitte, bitte, liebste Hedwig, schicke meinem Mann den Lohengrin; er bedarf dessen unendlich. Ich freue mich Dich heute zu hören…“ Bespricht Reisepläne.

141. MENNECHET DE BARIVAL, C. [Henriette-Caroline] (1813-1861). *La Prière. Mélodie*. Paris, Bonoldi Frères [1846-1852]. 1 Bl., 3 S. Quarto. OUmschlag. Gutes Exemplar. **€ 90,00**

Caroline Mennechet, geborene Paillet, Tochter eines Kunstexperten, wird als Einzelkind alle Aufmerksamkeit zuteil. Ihre frühe musikalische Begabung wird von Friedrich Wilhelm Kalkbrenner gefördert und geschult. 1834 heiratet sie ihren Cousin Alphonse, der ein Vermögen aus dem Stoffhandel erbt, was ihm ermöglicht, eine der großen Kunstsammlungen des 19. Jahrhunderts aufzubauen. Madame Mennechet (de Barival ist ein Namenszusatz, den sich Alphonse selbst anfügt) unterhält einen der *Salon des Arts et des Lettres*, zu dessen Gästen *le tout Paris* zählt: Honoré de Balzac, Victor Hugo, Théophile Gautier, Alphonse de Lamartine, Franz Liszt, Giacomo Meyerbeer, Daniel-François-Esprit Auber, Michele Enrico Carafa, Ambroise Thomas, Jacques Fromental Halévy, Adolphe Adam, Charles Auguste de Bériot, Gaetano Donizetti, Nicolo Paganini oder Eugène Delacroix. – Ihre gesellschaftliche Stellung erlaubt es Caroline Mennechet nicht, ihr musikalisches Talent professionell auszuüben. Doch unterhält sie ihr prominentes Salon-Publikum mit virtuosem Klavierspiel. Der

Komponist und Musikwissenschaftler Antoine Elwart beschreibt ihr Spiel: „*C'était merveille de voir sa vive physiognomie s'harmoniser aux nuances de l'exécution et comme se transfigurer sous l'inspiration du sentiment musical. Les plus difficiles compositions des grands maîtres lui étaient familières et elle les jouait avec une facilité et un talent d'expression qui les surprenait eux-mêmes.*" Daneben aber war sie für ihre Improvisation bekannt und trug auch eigene Kompositionen vor. Zu diesen zählen neben der hier angebotenen *Prière*, u.a. *Nuit d'été, L'Aveu, La Brise du soir, Camargo* oder auch *L'esprit aimé* und *La Marquise de Presles* – alles Klavierwerke, die der Organist von Chantilly Joël Vancraeynest folgendermaßen beschreibt: „*... deux valses, une mazurka, plusieurs nocturnes ainsi qu'un cahier réunissant six études. L'écriture musicale se révèle sans surprise, très pianiste et encore une fois proche de Chopin dans la répartition des accords. Les mélodies sont faciles, peut-être trop, mais incontestablement efficaces. Le cheminement harmonique, subtil et adroit, montre une grande finesse dans l'art de moduler. Caroline est à la pointe du langage musical de son temps et a assimilé les nouveautés de se*s *contemporains*". Siehe Internet-Site der Bibliothèque Mennechet de Barival.

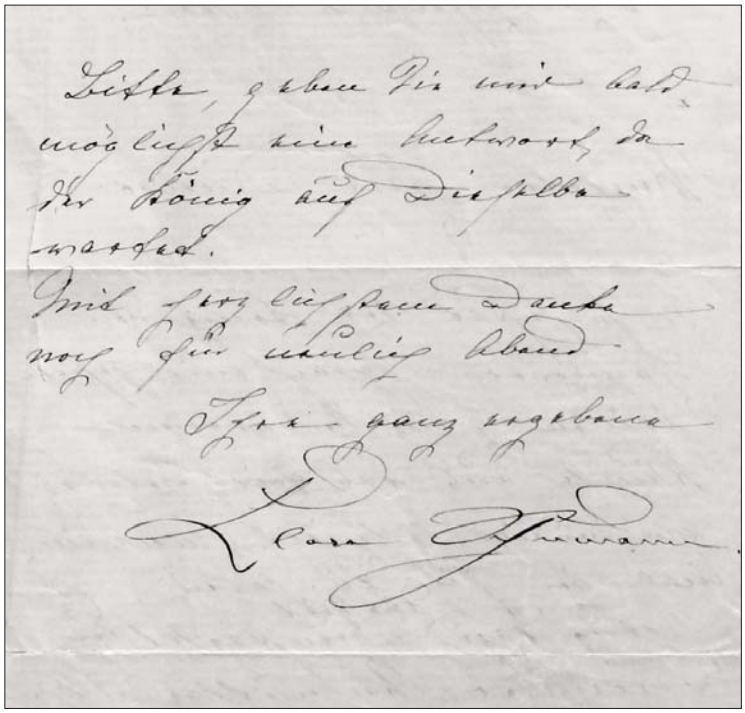
142. PUGET, Loïsa (1810–1889). *Ave Maria* („Ave Maria! Car voici l'heure sainte") *Prière*; Textdichter nicht genannt. Paris, Meissonnier, Pl.-Nr. *294* [um 1829]. 3 S. folio. **€ 65,00**

Fétis, der um 1870 aus zeitüblicher Höflichkeit die Lebensdaten von Madame Puget verschweigt, betont in seinem kurzen Artikel zunächst, dass die Komponistin *d'une famille honorable* stamme; die Präzisierung der „ehrbaren" Herkunft war anscheinend nötig, um den nach wie vor als ungebührlich empfundenen Anspruch zu relativieren, als Komponistin hervorzutreten. Seit den 1830er Jahren veröffentlichte Puget v. a. Liedern, die sie auch selbst in Konzerten und Salons gesungen hat. –

Etliche ihrer 300 Liedkompositionen waren nicht nur in Paris beliebt; sie wurden auch zweisprachig in deutschen und englischen Ausgaben vertrieben oder für Klavier allein bearbeitet.

143. RAMEAU, Félicie (fl. um 1870-1910). *Les violettes! Mélodie* [...] *Paroles et Musique de Félicie Rameau.* Paris, E. Gallet, Pl.-Nr. 6528 [um 1890]. 5 S. fol. **€ 70,00**

Die Komposition erschien zuerst bei Chatot in Paris, um 1880. WorldCat nennt 55 weitere Kompositionen, meist Lieder, zu denen Félicie Rameau die Texte selbst verfasste und deren Publikation meist zwischen 1872 und 1904 datiert ist.



Die Musikantin von Königen

144. SCHUMANN, Clara (1819-1896). Brief m. eigenh. Unterschrift, Wien, 24. November 1868, an einen „Verehrter Herr Director"; Text (außer Unterschr.) geschrieben von C. Schumanns Tochter Marie; 2 S. 8vo (18 x 11,5 cm), gefaltet; Risse am unteren und seitlichen Rand fachgerecht hinterlegt, (der Text wird nicht berührt). **€ 950,00**

„Sr. Majestät der König von Hannover sprach mir gestern seinen ganz besonderen Wunsch aus das Trio, welches wir neulich gespielt, noch einmal bei sich zu hören. Er schlug dazu die Zeit Dienstag d. 1ten December Nachmittags 3 Uhr vor. Ich übernahm es bei Ihnen vorläufig anzufragen ob Sie und Herr Popper geneigt sein würden des Königs Wunsch zu erfüllen. Bitte, geben Sie mir baldmöglichst eine Antwort, da der König auf Dieselbe wartet. Mit herzlichstem Dank noch für neulich Abend Ihre ganz ergebene Clara Schumann."

145. SHLONSKY, Verdina (1905-1990). *Ballade and March (Piano solo). A Monsieur Charles Munch* [...] *Tel-Aviv 29 Avril 1946.* Manuskript, *Ballade* datiert *Dec. 1940 (England)*; *March* datiert *Tel-Aviv 1946*. 1 Bl. (Titel), 19 S. folio. Autographe Reinschrift. Einige Korrekturen der Autorin und Auskratzungen. **€ 250,00**

Die gebürtige Urkrainerin Verdina Shlonsky gilt als erste israelische Komponistin. Sie studierte zwischen 1923 und 1929 in Berlin bei Egon Petri und Arthur Schnabel, ab 1929 in Paris bei Alfred Cortot, dann auch bei Nadia Boulanger, Edgar Varèse, Max Deutsch und

Hanns Eisler. 1931 errang sie den ersten Preis des Wettbewerbs *Femme de professions libérale* für ihren Liederzyklus *Images palestiniennes* nach Texten ihres Bruders Avraham Shlonsky, der lange Zeit als israelischer Nationaldichter seine Schwester in den Schatten stellte. Mitte der 1930er Jahre folgte sie ihrer Familie, die bereits 1921 ausgewandert war, nach Tel Aviv, kehrte aber 1937 nach Paris zurück. Mit Kriegsbeginn musste sie nach England fliehen, wo die hier vorliegende Ballade entstand. Erst ab 1944 ließ sich Verdina Shlonsky dauerhaft in Israel nieder. Mit ihrem Streichquartett gewann sie 1948 den Béla-Bartók-Preis in Budapest und 1971 noch den *ACUM Prize* mit demselben Werk. In ihrem reichen Schaffen finden sich Sinfonien, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Werke für Kammerorchester, Klaviermusik und Lieder; die Elemente der populären Volksmusik verbinden sich mit ihrem romantischen, mit modalen Elementen versetzten Kompositionsstil. Ab 1967 wandte sich Shlonskys der 12-Ton-Technik zu.

146. VIARDOT-GARCIA, Pauline (1821–1919). Eigenh. Brief m. U. *Pauline Viardot*, o. O., o. D., offensichtlich an die Ehefrau von Reynaldo Hahn, 2 S. 8vo, sehr gut erhalten. **€ 175,00**

„Voilà qu'il me tombe une répétition importante pour Cendrillon dont quelques interprètes vont être changés..." Wegen des geänderten Probentermins bittet Viardot-Garcia die Briefempfängerin, das Treffen, das sie keinesfalls versäumen möchte, zu verschieben.

147. Friederike Sophie WILHELMINE, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth, geb. Prinzessin von Preußen (1709-1758). *Memoiren der Markgräfin von Bayreuth.* Leipzig, Barsdorf 1887. Einband der Zeit mit Goldprägung, leicht berieben. **€ 160,00**

Erstausgabe dieses kulturgeschichtlich höchst wichtigen Buches, das auch heute in mehreren Neuausgaben auf dem Markt ist. Es gibt nicht nur Auskunft über die eigene, auch musikalische Tätigkeit, sondern ist auch ein Dokument ihrer Zeit – denn als Schwester Friedrichs des Großen war sie besonders nahe am damaligen Geschehen.

148. Friederike Sophie WILHELMINE, Markgräfin von Brandenburg-Bayreuth. *Argenore (1740). Oper in drei Akten. Text von Giovanni Andrea Galletti* [Handlungsverlauf der Komponistin]. Hrsg. von W. Hirschmann. Mainz, Schott, 1996. XLVIII, 1 Bl., 302 S. folio. OLnbd. (= Erbe deutscher Musik, Bd. 121). **€ 280,00**

Die von Wilhelmine komponierte Oper *Argenore* (1740) gibt Rätsel auf, die z. Zt. intensiv diskutiert werden. Man vermutet, das Werk sei stellenweise eine Aufarbeitung der krisenhaften Beziehung der Geschwister Wilhelmine und Friedrich (der Große) zu ihrem Vater, dem „Soldatenkönig", was im Fluchtversuch mit dem Freunde Hans Hermann von Katte und dessen Hinrichtung vor Friedrichs Augen den traumatisierenden Höhepunkt fand. In diesem Sinne wird heute die mit doppeltem Text überlieferte Arie des Königssohnes Ormondo in der 7. Szene des 2. Aktes gelesen; sie hat einen deutschen gedruckten, in dem es um „Stolz" und „hohe Eiche" geht, und den autographen auf Italienisch gesungenen Text, in welchem der „grausame Tyrann" wegen einer „Schuld" bestraft wird, „die man nicht hat". Das Rezitativ wird noch deutlicher und klagt den „tyrannischen undanckbaren König" an, dessen „erschreckliches Ende […] von dieser Hand erwürget" herbeigesehnt wird. Der „offizielle" Text dagegen ist einer des Friedens und schicksalhafter Ergebung. *Argenore*

wird so zum bewegenden Kunstwerk einer schwer geprüften (auch noch zwangsweise verheirateten) Frau, in dem persönlicher innerer Kampf zumindest äußerlich in eine Friedensbotschaft gekleidet ist.

149. WOLZOGEN, Elsa Laura von (geb. Seemann von Mangern, 1876-1945). *Rosmarin und Raute. 25 Lieder.* Leipzig, F. Hofmeister, Verl.-Nr. 9341, © 1911. 27 S. 4to. **€ 120,00**

Originalausgabe. Bereits im elterlichen Gasthof zu Dresden muss die junge Elsa Laura Kontakt mit den Gästen des Hauses wie Artur Rubinstein gehabt haben, der nachweislich dort wohnte. Sie erhielt eine Ausbildung zur Sängerin und spezialisierte sich auf den Vortrag von Volksliedern, die sie um eigene Werke oder Bearbeitungen erweiterte. Gern begleitete sie sich mit der Laute. Im hier angebotenen Band befinden sich drei Lieder von Elsa Laura von Wolzogen. Sie lebte hauptsächlich in Berlin und war seit 1902 mit Ernst von Wolzogen verheiratet, der als Begründer des literarischen Kabaretts in Deutschland gilt.

Lustig in den Horror - und die Frauen dichten den Mut dazu

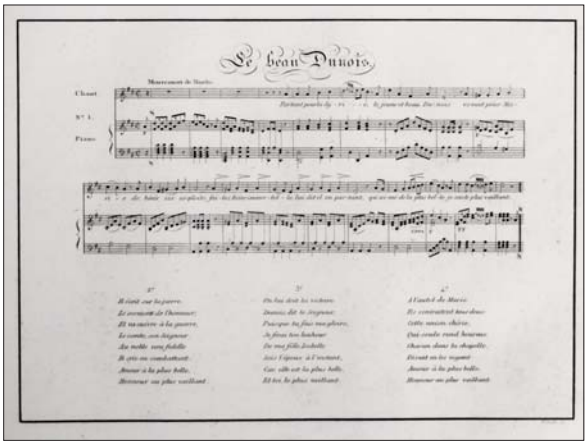
150. WOLZOGEN, Elsa Laura von. *Zehn Feldgraue! Lieder für und von unseren Soldaten.* Leipzig, Zimmermann, V.-Nr. 10211, © 1914. 11 S. groß-4to. geheftet. OUmschlag mit farbiger Illustration. **€ 65,00**

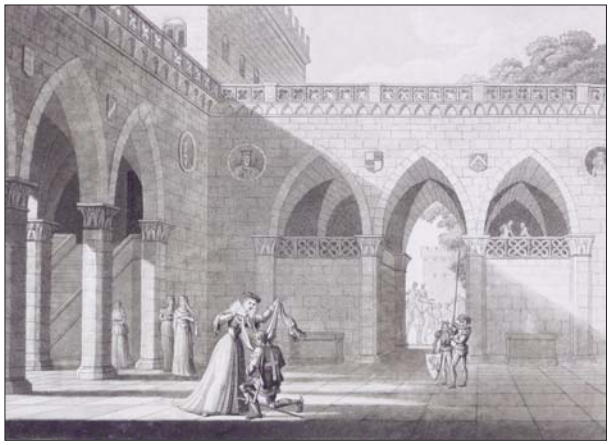
Besonders typisch für die Zeit unmittelbar vor Beginn des Ersten Weltkriegs ist die Darstellung eines idealisierten und verharmlosten Soldatenlebens. Auf der Titelillustration zeigt sich dies mit fröhlich musizierenden und rauchenden Soldaten, die eher den Eindruck eines feucht fröhlichen Ausflugs erwecken, als die Gräuel von Stellungskrieg und Schützengräben vorahnen zu lassen. Ebenso verhält es sich mit den Liedern, von denen sieben von Wolzogen bearbeitet wurden. Ergänzt werden diese um ein Soldatenlied von 1870, einem Volkslied aus dem 30-jährigen Krieg sowie einem Reservistenlied aus Bayern mit teils ‚erbaulichen' Texten: „*Unser Herrgott wird mich schon erkennen, Ist mein Antlitz auch voll Blut* [...] *Droben treff' ich viele Kameraden, Und das Sterben fällt nicht schwer. Tralla la etc.*"

Nr. 151
Beauharnais

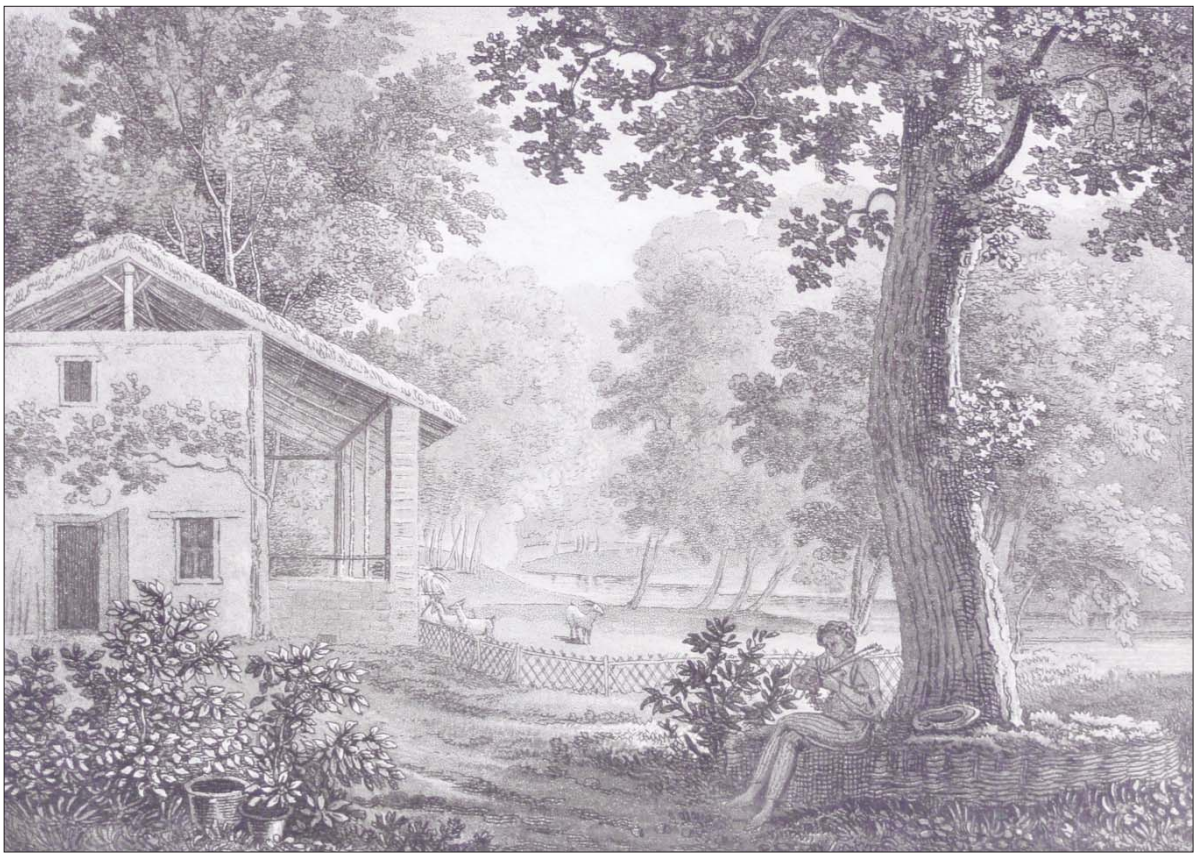
VIII. Einige außergewöhnliche Lebensentwürfe und Schicksale

151. BEAUHARNAIS, Hortense de (1783-1837). *Romances Mises en Musique par Hortense Duchesse de Saint-Leu.* London, Dobbs & Co / Cox and Baylis [1825]. 3 Bll. Titel, Farb-Porträt der Komponistin und Widmung, 15 S. Text (Vorwort des Verlegers), 24 Bll. mit 12 Tafeln Noten und jeweils gegenüberstehender thematischer Aquatinta in zarter, doch sehr frischer Farbgebung, papierbedingt leichte Bräunungen an den Rändern, sonst bestens erhalten; Dreikantgoldschnitt; reich verzierter, zweifarbiger Lederband d. Zt. mit Gold- und Blindprägung, Steh- und Innenkantenvergoldung. **€ 1.250,00**





New Grove II, 324; Thieme-Becker XXVIII, 62. – Ein Spitzenbeispiel der Verbindung von romantischer Kunst und Musik. Die Komponistin und Malerin ist die berühmte und unglückliche holländische Königin Hortense, die von 1802 bis 1810 mit Louis Bonaparte, dem Bruder Napoleons, verheiratet war und nach dessen Abdankung als König von Holland von diesem geschieden wurde. Sie kehrte zu ihrer Mutter Josephine (der zweiten Frau Napoleons) nach Malmaison zurück; 1814 (nach Napoléons Abdankung) wurde ihr der Titel einer *Duchesse de Saint-Leu* verliehen. Sie war eine hoch gebildete Musikliebhaberin, und im Laufe der Zeit verfasste sie insgesamt 124 Romanzen, meist im *Troubadour*- oder *Pastoral*-Genre, zu denen sie die Klavier- bzw. Harfenbegleitung von professionellen Komponisten wie Plantade, Carbonel (ihrem Gesangslehrer) und Dalvimare (Joséphines Harfenlehrer) revidieren ließ. Das berühmteste ihrer Lieder, *Partant pour la Syrie* (Nr. 1 in unserer Sammlung, Titel dort *Le beau Dunois*) avancierte schnell zu einem Volkslied und diente vielen Komponisten als Variationen-Thema, u. a. Hummel (1811) und Schubert (1818, D624). Einzelne Lieder kursierten frühzeitig; die Sammlung war sodann zunächst ohne Autor-Nennung 1813 in Paris gedruckt worden. Obwohl Hortenses Lieder auf den ersten Blick einfach und naiv wirken, verfügen sie über eine Expressivität, die den Zeitgeist exakt auf den Punkt bringt; dies erklärt wohl den für eine „Amateur-Komponistin“ völlig ungewöhnlichen Erfolg, der noch 1867 zu einer posthumen Gesamtausgabe bei Vialon (Paris) führte. Aufgrund der anonymen Erstveröffentlichung zeigt sich, dass ihre Wirkung sich nicht primär ihrem Gesellschaftsstatus, sondern eher ihrer spezifischen Begabung verdankt. In sofern ist ihr Status als „Amateur“-Komponistin unerheblich; rezeptionsgeschicht-

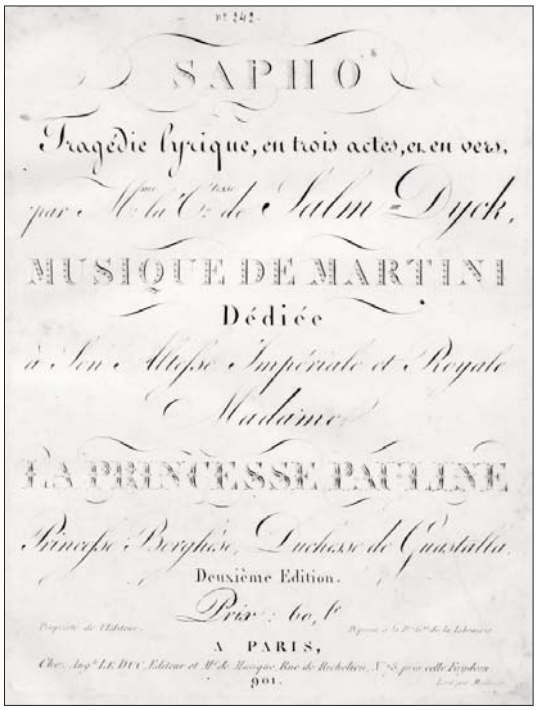


lich ist sie wichtiger als Aberdutzende „professioneller“, doch weniger inspirierter Komponisten. - Jeder der zwölf Romanzen unserer Sammlung wurde eine sehr fein kolorierte Aquatinta von W. Read gegenübergestellt, zu denen **die Komponistin selbst die Vorlagen hergestellt hatte**. Die Gedichte stammen aller Wahrscheinlichkeit nach von Auguste Comte de La Garde, dem die Sammlung zugeeignet ist (dessen Widmungsexemplar hatten wir in Katalog 62 verkauft; siehe dort die Farbtafel nach S. 36, die hier nicht verdoppelt wird). De La Garde verfasste die meisten Texte zu Hortenses Kompositionen; aus dessen *Voyages de quelques parties de l’Europe* ist ein Auszug als „Avant-Propos de l’Editeur“ vorangestellt, gefolgt von einer „Notice biographique sur Madame La Duchesse de Saint-Leu, Ex-Reine de Hollande“. Die Gedichte erzählen fortlaufend im Geist der Ritter-Romantik die tragische Geschichte des schönen Chevaliers *Le beau Dunois*, der zum Kreuzzug aufbricht und nicht heimkehrt – eine der typischen Grundsituationen für den „spleen“ der französischen wie auch der „Sehnsucht“ der deutschen Romantik.

152. GESUALDO, Carlo, Principe di Venosa (1560-1613) / REARICK, Martha (1938-2006). *Two Madrigals ‘In Vain, O Cruel One’ / ‘Fly Away O My Sighs’ by Carlo Gesualdo for Flute Choir arranged by Martha Rearick.* Charlotte, NC (USA), 1983. Partitur und Stimmen. **€ 35,00**

Im Vorwort geht die Bearbeiterin, eine Flötenprofessorin der University of South Florida in Tampa, auf die Inhalte des Leidens, der Trauer und des Sehnens in Gesualdos Madrigalen ein. Es ist vielleicht pure Unterstellung, dass sie durch die Bearbeitungen für Flötenensemble diese Inhalte des frauenmordenden Komponisten im Bläserklang zu sublimieren trachtete.

Der allbekannte Mord Gesualdos an seiner untreuen, am 17. Oktober 1590 in flagranti ertappten Ehefrau erweckte ungeheures Aufsehen und beschäftigt die Gemüter in Stories, Filmen und Romanen bis heute. Ob die leichtsinnige und unglückliche Maria d'Avalos musikalische Neigungen hatte, scheint nicht bekannt zu sein. Musikalisch aktenkundig wurde dagegen Herzog d'Andria, der im gleichen Bette zeitgleich ins Jenseits befördert ward. Maria d'Avalos gehört vielleicht dennoch hier her, weil sie mehrfach zur Opernfigur geworden ist: durch Alfred Schnittke (*Gesualdo*, Oper in sieben Bildern, einem Prolog und einem Epilog, 1994), Franz Hummel (*Gesualdo*, Oper in zwei Akten, 1996) und Marc-André Dalbavie (*Gesualdo*, Oper in drei Akten, 2010).


SAPHO

Tragédie lyrique, en trois actes, et en vers,

par Mme la Cte de Salm-Dyck,

MUSIQUE DE MARTINI

Dédiée

à Son Altesse Impériale et Royale

Madame

LA PRINCESSE PAULINE

Princesse Borghèse, Duchesse de Guastalla.

Deuxième Edition.

Prix : 60, tt

A PARIS,

901.

Eine fürstliche Librettistin während Französischer Revolution und Empire und die an sie gerichteten Briefe ihres Komponisten

153A. CONSTANZE-MARIE GRÄFIN VON SALM-DYCK (spätere Fürstin Salm-Reifferscheidt-Dyck, 1767-1845) / MARTINI, Jean Paul Egide (1741-1816). *Sapho. Tragédie lyrique, en trois actes, et en vers, par Mme. la C.tesse de Salm=Dyck, Musique de Martini. Dédiée à Son Altesse Impériale et Royale Madame la Princesse Pauline Princesse Borghèse. Duchesse de Guastalla. Deuxième Edition.* Paris, Le Duc, Pl.-Nr. 901 [1807]. 1 Bl. Titel, 402 + 1 S. Partitur in Stich, fol. Besonders schöner marmorierter HPgtbd d. Z., sehr gut erhalten.

153B. MARTINI, Jean Paul Egide (1741-1816). 7 eigenh. Briefe an *Madame la Comtesse de Salm* (bzw. *Salm-Dyck*; der Zusatz *Reifferscheidt* kam erst 1813 mit der Erhebung in den Fürstenstand), o. O., teils monogrammiert „MJ", teils undatiert (inhaltlich jedoch erschließbar April 1805 bis Oktober 1813), adressiert teils an das Palais Salm in Paris (Rue du Bacq), teils nach Schloss Dyck (zwischen Grevenbroich und Mönchengladbach). Zus. 13 Bll. mit 21 meist sehr eng beschriebenen Seiten verschiedenen Formats, übliche Siegelausrisse und Gegenrandschäden, sonst gut erhalten. Beiliegend ein Schreiben des Conseiller d'Etat Treilhard (wegen einer Besprechung, 2. 1. 1812). **€ 2.650,00**

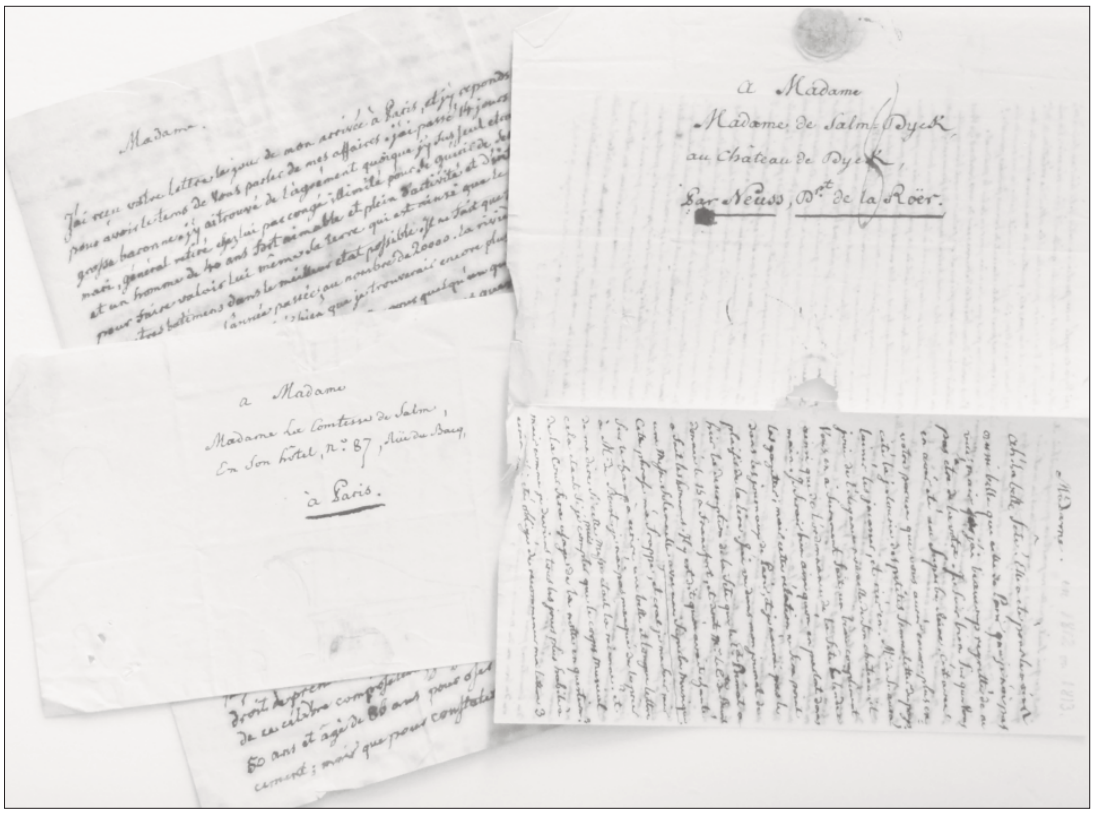
zu 153A: RISM M 1114 und MM 1114 (nur 2 Exemplare nachgewiesen: Chicago und Rochester, USA). Besonders seltene zweite Ausgabe einer der bedeutendsten Revolutionsopern (1. Fassung: 1794; hier in der 2. Fassung von 1805).

Nachdem J. P. E. Martini ab 1760 Zugang zum französischen Hochadel bekommen hatte, war seine Karriere eigentlich schon abgesichert; mit den international durchschlagenden Erfolgsopern *L'Amoureux de quinze ans* (1771) und *Le droit du seigneur* (1783) wusste er allerdings, die in ihn gesetzten Hoffnungen voll zu rechtfertigen (in seinem Ohrwurm-Lied *Plaisir d'amour* lebt er noch heute bis ins Film- und Showbusiness weiter). – Mit *Henri IV* wandt er sich auch dem Drame lyrique zu und schuf zusammen mit Barnabé Farmian de Rosoy bereits 1774 ein Werk, das in der Gestalt des Idealkönigs Henri IV. eine reformierte, patriotische und moralisch vorbildliche Monarchie pries.

Martinis Zusammentreffen mit der Librettistin C. M. Pipelet de Leury (spätere Fürstin Salm-Reifferscheidt-Dyck) ist ein operngeschichtlicher Sonder- und Glücksfall, der ihrem Gemeinschaftswerk *Sapho* zu einer Ausnahmestellung verhalf: „Das Libretto ist eins der wenigen Beispiele des 18. Jahrhunderts für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der feministischen Problematik" (Piper), womit die intensive Diskussion im Frankreich der Revolutionszeit um die Stellung der Frau eine zusätzliche künstlerisch-theatralische Überhöhung erhielt. Die Uraufführung am 12. Dezember 1794 im Pariser Théâtre Louvois war sehr erfolgreich und prägte sich genügend ein, um *Sapho*-Nachfolgewerke von Kanne (1810), Reicha (1822), Van Bree (1834) und vor allem von Charles Gounod (3 Fassungen 1851, 1858, 1884) und Massenet (1897) hervorzubringen.

Besondere Eigenheit des Salm-Dyck / Martini'schen Werks ist in der Erstfassung von 1794 der rabiat antiklerikale Impuls, in dem die griechische Priesterschaft leichthin als Abbild eines korrupten und machthungrigen Klerus erkannt werden konnte. Den Uraufführungserfolg mochte dies steigern – ab dem Kaiserreich entpuppte sich dies jedoch als Problem gesellschaftlicher Akzeptanz. Die mutige Librettistin zeichnete den Klerus als halsstarrige Vertreter des Status Quo, dem zufolge weibliches Glück von der Gnade des Mannes abzuhängen und sich eine Verlassene gefälligst vom Felsen zu stürzen hatte, wie es das „Orakel" in der Regel pflichtschuldigst verkündete. Obwohl Sapho und ihre Schülerinnen alles tun, um diesem grausigen Usus ein Ende zu bereiten, muss letztlich auch sie in den Tod gehen. Doch das Volk fordert die Rache der Götter: Ein Blitz versenkt das Schiff der Gegenspieler Saphos, und der Tempel der verhassten Priesterschaft geht in Flammen auf: Die Revolution hat die Opernbühne fest im Griff – inszeniert von einer Dichterin! Doch diese wird vom Komponisten tatkräftig unterstützt: Saphos Selbstmord illustriert Martini in einem atonalen Akkord von zehn verschiedenen Tönen (e-cis-c-a-b-c-d-g-f-gis im Fortissimo, Partitur S. 389). In der Ouvertüre wird dieses sehr frühe Beispiel der Ästhetizierung des Schrecklichen gar zwölftönig vorweggenommen – Dodekaphonik *avant la lettre*: szenisches und musikalisches Aufrührertum in beredter Eintracht!

Zu 153B: Diese zur Oper *Sapho* gehörige Korrespondenz tauchte erst kürzlich auf und illustriert auf erstaunliche Weise nicht nur das Verhältnis zwischen Komponist und Librettist, sondern auch die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Künstlerin, einem Sonderfall, in dem doch manches anders ist. Martini erlebte zwar noch die Erhebung seiner *Sapho*-Librettistin Salm-Dyck in den Fürstenstand, was in der vorliegenden Korrespondenz aber nicht zum Tragen kommt. Beide stammten aus relativ einfachen Verhältnissen – er als Sohn eines Volksschullehrers, sie aus gutbürgerlich piccardischem Hause. Beide sind demnach „Emporkömmlinge", die es an die Spitze des Kunstlebens und gleichzeitig der Gesell-



schaft brachten. In diesen Briefen bekommt man dies in einem Ton des stillen Einvernehmens zu spüren, in dem der *de facto*-Standesunterschied zwischen der Gräfin und dem Musikus überhaupt keine Rolle spielt. In sofern ähneln die Verhältnisse dem anderer berühmter Musiker wie Mozart und Beethoven, deren menschliche Ebenbürtigkeit in der Wiener Gesellschaft (im Gegensatz zu der Salzburgs bzw. Bonns) nie einem Zweifel unterlag. Doch einen beachtlichen Unterschied gibt es: Martini hatte eine Leichtigkeit des Ausdrucks und eine philosophisch-literarische Grundbildung (von der Universität Freiburg i. Br. her), die ihn stilistisch weit über das Schreiben Mozarts und Beethovens stellt: Ohne jenen zwei Giganten zu nahe treten zu wollen, kann man Martinis Briefe mindestens ebenso interessant – darüber hinaus aber deutlich kurzweiliger finden. Denn jener Martini hatte die den genannten Großen abgehende Fähigkeit, die Gesellschaft durch ein brillantes Auftreten zu manipulieren und in ihr zu intrigieren, z. B. wenn es nach Grétrys Tod im Nahkampf um die Nachfolge des heiß begehrten Sitzes im Institut de France ging. Das ist köstlich zu lesen. Eindrucksvoll ist auch, wenn Martini sein philosophisches Lebenskonzept darlegt und sich als ausgemachter Epikuräer erweist, den auch das hohe Alter weder vor Kirche noch Gesellschaft in die Knie zwingt.

Das Wesentliche der Korrespondenz dreht sich jedoch um Künstlerisches. Im frühesten, wohl auf 1805 zu datierenden Brief bestätigt Martini den Erhalt des Endes des *Sapho*-Textbuches, das die Gräfin einer Revision unterzogen hatte; weitere Änderungen werden erwähnt. Martini vermeldet seinerseits die Fortschritte an der Revision der Partitur. Später erwähnt er den Plan eines Requiems (*Messe des morts*), das zur Erinnerung an die Hinrichtung König Ludwigs XVI. aufgeführt werden sollte und zu dem er den offiziellen Auftrag erwartete (er bekam ihn auch; die Aufführung fand kurz vor seinem Tod 1816 statt). Ferner kommt zum Ausdruck, dass Martini gerne mit weiblichen Künstlerinnen zusammen arbeitet; er vermeldet die Vertonung von Romanzen einer Mademoiselle Villemain und fordert die Briefempfängerin, Gräfin Salm-Dyck, dazu auf, ihm ebenfalls Texte zum gleichen Zweck zukommen

zu lassen. Ferner spricht er von der Aufführung einer seiner Messen in Frankfurt und erwähnt immer wieder Probleme mit dem Verleger Leduc im Zusammenhang mit dem Neudruck der *Sapho*-Partitur. Dass eben diese Partitur in der vorangehenden Nummer angeboten werden kann, ist angesichts ihrer ausnehmenden Seltenheit wirklich ein Glücksfall.

Dass Martini beim Schreiben nicht nur seine Begabung spielen lässt, sondern sich wirklich anstrengt, ist zu spüren; in einen Brief vermeldet er, ihn drei Mal fast zur Gänze geschrieben zu haben. Das hatte seinen Grund: Gräfin Salm-Dyck war eine in ihrer Zeit hoch geachtete und erfolgreiche Literatin, die es noch erlebte, dass ihr umfangreiches Schaffen 1835 in Auswahl und 1842 in einer Gesamtausgabe wieder erschien. Sie hatte eine ausgezeichnete Erziehung erhalten; schon im Alter von 18 Jahren veröffentlichte sie ihr erstes romantisches Gedicht *Bouton des Roses* im *Almanach des Muses*. Im Jahre 1789 heiratete sie den wohlhabenden Chirurgen Pipelet de Leury aus Nancy und zog mit ihm nach Paris. Nach ihrer Hochzeit besuchte sie als erste französische Frau ein Lyzeum. Sie teilte die Ideen der Französischen Revolution, engagierte sich für Gleichheit, auch was die Rechte der Frauen anbelangte. In diesem Sinne veröffentlichte sie 1797 die *Épître aux femmes* und 1801 die *Épîtres à Sophie*. Im Jahre 1802 wurde ihre Ehe mit Pipelet de Leury geschieden; 1803 heiratete sie den ebenfalls geschiedenen sechs Jahre jüngeren Grafen (seit 1813 Fürsten) Joseph zu Salm-Reifferscheidt-Dyck, in dessen Pariser Palais sie einen hoch angesehenen Salon kreierte. Bei solch einem Lebenslauf darf man annehmen, dass sie eine faszinierende Persönlichkeit war. Dafür spricht auch die mehrfache Erwähnung eines großen Festes auf Schloss Dyck 1813 (wohl anlässlich der Erhebung in den Fürstenstand); über dieses Event im „Département de la Ruhr“ berichteten sogar die Pariser Gazetten und hoben hervor, wie sehr die Fürstin den brillanten Mittelpunkt der Veranstaltung bildete. Eines ihrer Werke, der Roman *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme sensible* (1824), ist seit 2007 wieder auf dem Markt (Editions Phébus; deutsch als *24 Stunden im Leben einer empfindsamen Frau.* Hoffmann und Campe, Hamburg 2008; TB: München, Piper 2010).

Lit.: HINE, Ellen McNiven: *Constance de Salm, her influence and her circle in the aftermath of the French Revolution*. New York, NY, Lang, 2012.

Die komponierende Habsburgerin endet als Blumenfrau

154. TOSKANA, Luise von (1870-1947). *Traum. Dichtung und Komposition von Louise von Toskana*. Leipzig, Hermann Seemann Nachfolger, Verl.-Nr. HSN 257, 1903. 4 S. fol. Mit zwei Beilagen (die schriftstellerischen Werke Luise von Toscanas). **€ 80,00**

Louise von Toskana ist der Schriftsteller-Name von ***Luise Antonia Maria Theresia Josepha Johanna Leopoldine Karolina Ferdinande Alice Ernestina von Österreich-Toskana*** (* 2. September 1870 in Salzburg; † 23. März 1947 in Ixelles bei Brüssel), Tochter von Ferdinand IV., Großherzog von Toskana. Durch ihre Heirat 1891 mit Friedrich August von Sachsen wurde sie Kronprinzessin von Sachsen.

Die als „verwöhnt“ beschriebene Prinzessin gebar ihrem Gemahl zwar pflichtschuldig sieben Kinder, konnte sich aber nie in die strenge sächsische Etikette einfügen. Da ihre außerordentliche Popularität im Volke für die Regierung des unbeliebten Königs ein echtes Problem wurde, begann man, von höchster Stelle aus gegen sie zu intrigieren und sie zu ver-

leumden. Angesichts der Drohung, wegen Verweigerung der Hofetikette in eine psychiatrische Klinik eingesperrt zu werden, flüchtete sie 1902 nach Genf. Ihre Ehe wurde geschieden; es war der erste Hochadels-Skandal des 20. Jahrhunderts. 1907-12 war sie mit dem Komponisten Enrico Toselli verheiratet. 1939 versiegte mit der Besetzung Belgiens ihre Apanage; dort starb sie völlig verarmt als Blumenfrau am 23. März 1947. Ihre Autobiographie *Mein Lebensweg* erschien 1911 und erreichte bereits im ersten Jahr allein in Deutschland einen Verkauf von über 40.000 Exemplaren; das Buch kam zeitgleich auch in französischer, italienischer und englischer Übersetzung heraus und ist bis heute in mindestens 7 Ausgaben auf dem Markt.

Von weiteren Kompositionen war über KVK und WorldCat lediglich *Du allein! Liebeslied* (Lpz. 1903, San Francisco 1903, Neuausg. 1991; engl. als *I love thee alone*, Chicago 1903) zu ermitteln. Wie viel sie tatsächlich komponierte, ist nicht eruierbar. Wahrscheinlich größer ist ihr dichterisches Werk, da bereits 1905 dazu eine Studie erschien: H. Schlichting: *Luise Gräfin v. Montignoso, ehemalige Kronprinzessin von Sachsen als Dichterin.* Leipzig 1905. Dieses Büchlein liegt, wie die Autobiographie, hier bei. – Luise von Toskana muss gewiss zu den künstlerisch veranlagten Frauen gezählt werden, die einem eigenen kreativen Lebensentwurf anhingen, daran aber aus gesellschaftlichen und politischen Gründen scheiterten.

* * *

Ein Sonderfall weiblicher Selbstverwirklichung in der Kunst: Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen

*Geboren als **Maria Antonia Walpurgis Symphorosa von Bayern (1724-1780)**, Tochter des bayerischen Kurfürsten Karl Albrecht, des späteren römisch-deutschen Kaisers Karl VII. Sie heiratete 1747 in Dresden den sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, mit dem sie sieben Kinder hatte. Zusammen mit ihm übte sie ab 1752 die Co-Regentschaft über Sachsen aus, vor allem während der häufigen Abwesenheit ihres Schwiegervaters August III. als König von Polen. Insbesondere während des siebenjährigen Krieges 1756-63 hielt dieser sich ganz in Warschau auf, was die Kompetenzen des Kronprinzenpaares in Dresden stark erweiterte. Da Friedrich Christian von der politischen Begabung seiner Frau zutiefst überzeugt war, wuchs deren Einfluss beständig, speziell ab der Thronbesteigung 1763. In seinem Geheimen Politischen Tagebuch, das er von 1751-1757 führte, bezeichnete er seine Frau als sein „zweites Ich", der sein ganzes Vertrauen galt. Doch starb Friedrich Christian nach nur zehnwöchiger Regierungszeit 1763 an den Pocken. Maria Antonia konnte die Regentschaft nur geteilt mit ihrem Schwager Franz Xaver von Sachsen und mit schwindendem Einfluss fortsetzen, bis ihr ältester Sohn Friedrich August III. im Jahre 1768 volljährig wurde. Die Rechtlosigkeit der Frau im sächsischen Erbfolgegesetz wurde ihr zentrales Problem.*

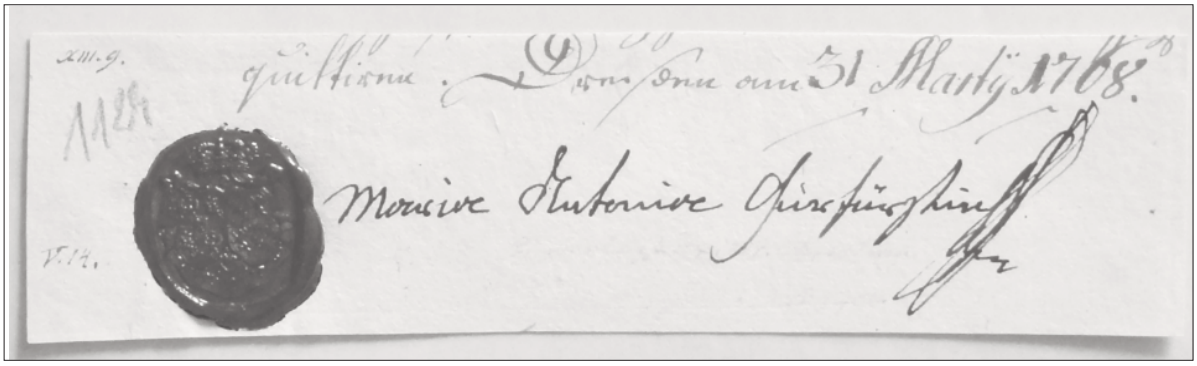
Heute sieht man darin auch einen Motivationsgrund, weshalb Maria Antonia neben der Politik vor allem in der Kunst einen Weg suchte, sich selbst zu verwirklichen und Kunst zum Instrument der Politik zu machen. Dies gab es bereits lange vorher, doch hauptsächlich über den Umweg des Mäzenatentums; Maria Antonia betrieb dies jedoch in eigener Person und mit dem Anspruch höchster Professionalität. Dabei kam ihr nicht nur eine ungewöhnliche künstlerische Begabung zu Hilfe, sondern auch der Umstand, dass sie bereits während ihrer Jugend in München eine umfassende Ausbildung erhalten hatte, insbesondere in Gesang, Cembalospiel und Komposition bei den Opernkomponisten Giovanni Battista Ferrandini und Nicola Porpora. Bereits mit 16 Jahren sang sie eine Hauptrolle in der Hofoper. In ihrer Dresdner Zeit führte sie ihre Studien bei Johann Adolf Hasse fort und vervollkommnete sich in der Dichtkunst im Brief- und Werkaustausch mit Metastasio, der ihre Kantatentexte ob ihrer „eccellenza" pries. In der Malerei arbeitete sie eng mit der Dynastie der Mengs zusammen. 1747 wurde sie nach der Publikation ihres ersten Librettos Mitglied der Accademia dell'Arcadia in Rom, die sich der Reform der Oper verschrieben hatte; sie trat fortan unter dem Pseudonym ETPA (Ermelinda Talea Pastorella Arcadia) in Erscheinung, wobei es jedoch keinerlei Geheimnis war, wer dahinter steckte. Ihre Dichtungen und Libretti wurden in ganz Europa gedruckt und von den angesehensten Komponisten ihrer Zeit vertont (z. B. das Oratorium La conversione di Sant' Agostino von J. A. Hasse, ihre Oper Talestri auch von G. B. Ferrandini, ihre Kantatentexte von Naumann, Hasse, G. Manna u. a.). Zu ihren beiden Opern, Il trionfo della fedelta (1754) und Talestri (1760) schrieb sie Text und Musik selbst und sang jeweils die weibliche Hauptrolle. Beide Werke waren laut Burney selbst in England bekannt; sie wurden mehrfach aufgeführt: Il trionfo 1754 in Dresden, Potsdam und Bayreuth, 1761 in München und 1772 in Padua; Talestri 1760 und 1772 in München sowie 1763 in Dresden. Kaiserin Maria Theresia zollte dem Talestri-Libretto Bewunderung und lobte „la divine Talestris et ses incomparables talents". Unter den vielen Rezensionen ist wohl die von Johann Christoph Gottsched besonders hervorzuheben: „Da sie ebenso vollkommen in der Musik, als in der Dichtkunst ist, so setzte sie selbst solches Meisterstück [hier: Il trionfo] in die angenehmsten und rührendsten Melodien, die jemals ein theatralisches Drama gehabt hat" (1760). Auch Kritiker ferner Städte wie Marpurg, Hiller und Agricola waren des Lobes voll; Johann Adolf Hasse sprach ihr 1772, also lange nach seinem Abschied von Dresden, immer noch ein „talento singolare" zu.

Indes hat die Kurfürstin nach dem Tode Ihres Mannes 1763 nicht mehr komponiert. Der Dissens mit dem die Regentschaft mehr und mehr an sich reißenden Schwager Franz Xaver schien ihre Flügel zu lähmen. Wenn ihre Biographie somit ein Element des Scheiterns einer politisch hoch begabten Frau vermittelt, muss man dagegen halten, dass ihr Ruhm als künstlerisch ungewöhnlich aktive Fürstin ungeschmälert und europaweit bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts nachwirkte. Erst danach wurde als Makel betrachtet, was vor Richard Wagner selbstverständlich war: dass man Teile eines Opernprojekts zwangsläufig delegieren musste, denn „Gesamtkunstwerke" waren sie bereits zur Zeit Maria Antonias. Besonders wog der Vorwurf, dass kleinere Teile ihrer Werke von J. A. Hasse stammen könnten – was bis heute nicht bewiesen ist. De facto zeugt diese Kritik lediglich von einer dem 18. Jahrhundert noch völlig fremden Originalitätssüchtelei und einer Denkweise, die „direkt aus der Position des von vornherein auf Männer bezogenen Geniebegriffs des 19. und 20. Jahrhunderts" stammt (Eva Rieger in „Frau und Musik", Kassel, 1990). In diesem Sinne verurteilte auch einer ihrer späteren Biographen, Carl Drewes, Maria Antonias Vielseitigkeit in Bausch und Bogen: „Von der einheitlichen Entwicklung eines Friedrich des Großen sticht deutlich die Unausgeglichenheit einer Frau ab, die ein innerer Widerstreit und eine verhängnisvolle Vielseitigkeit gehindert hat, Großes zu erreichen. […] Auf allen Gebieten hat sie Spuren einer reichen Begabung zurückgelassen, ohne aber eins ihrer vielen Talente zur vollen Entfaltung gebracht zu haben. So kommt es, daß ihrer geistigen Bildung das Kennzeichen des Schöngeistigen, ihrem künstlerischen Schaffen aber das Merkmal des Liebhabertums anhaftet" („Maria Antonia Walpurgis als Komponistin",1934, S. 19). Dieser Tenor hielt einschließlich der Großlexika New Grove und MGG bis zur Wende ins 21. Jahrhundert an. Das politische Gender-Problem Maria Antonia wurde so – und zwar erst posthum – auch zum künstlerischen.

Erst in jüngerer Zeit begann man, die bisher vorherrschenden „absolutmusikalischen" Betrachtungsweisen zu relativieren und durch die Berücksichtigung politik- und sozialgeschichtlicher Kriterien in einen weiteren Rahmen zu stellen. So zeigt sich, dass die rein musikwissenschaftliche Sicht nicht einmal ansatzweise ausreicht, um eine derartig begabte und starke Persönlichkeit wie Maria Antonia in angemessener Weise zu beurteilen. Es freut uns, hier ihre Werke in dem Maße vorstellen zu dürfen, wie Händlerglück uns der alten Dokumente habhaft werden ließ.

Literatur: *Unter den* ***Primärquellen*** *sind speziell die ausgiebigen Korrespondenzen zu erwähnen, die Maria Antonia über 25 Jahre hinweg mit Friedrich dem Großen und Kaiserin Maria Theresia führte:* ***Friedrich II von Preußen****: Oeuvres de Frédéric le Grand (hrsg. v. J. D. E. Preuss), Bd. 24: Correspondance, Berlin, 1754 (= enthält die Korrespondenz mit Maria Antonia von Sachsen); online unter http://friedrich.uni-trier.de/oeuvres/24/41/ . — Lippert, Woldemar (Hg.): Kaiserin Maria Theresia und Kurfürstin Maria Antonia von Sachsen: Briefwechsel 1747-1772. Leipzig, 1908. —* ***Sekundärliteratur*** *in Auswahl:* ***Weber, C. von****. Maria Antonia Walpurgis, Churfürstin zu Sachsen, geb. kaiserliche Prinzessin in Bayern. Beiträge zu einer Lebensbeschreibung derselben. 2 Bde. Dresden, 1857. —* ***Fürstenau, M****. Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen. Eine biographische Skizze. In: Monatshefte für Musik-Geschichte 11 (1879). Nr. 10. S. 11-181. —* ***Ders.*** *Zur Geschichte der Musik und des Theater am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen Friedrich August I. (August II) und Friedrich August II. (August III). Dresden, 1862. —* ***Drewes, H****. Maria Antonia Walpurgis als Komponistin. Borna-Leipzig, 1934. —* ***Fischer, Chr****. Selbststilisierungs- und Herrschaftskonzepte in Maria Antonia Walpurgis' Talestri, regina delle amazzoni. In: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse, hrsg. v. Gabriele Busch-Salmen u. Eva Rieger (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1). Herbolzheim, 2000. —* ***James, A****. Her Highness' Voice. Maria Antonia, Music and Culture at the Dresden Court. Ann Arbour, 2002. —* ***Fischer, Chr****. Instrumentierte Visionen weiblicher Macht – Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung. Kassel, 2007.*

Seit Jahrzehnten nicht im Handel:
Ein Autograph Maria Antonia Walpurgis



155. MARIA ANTONIA WALPURGIS, (Künstlername E.T.P.A.). Datierter Dokumentenabschnitt mit sehr schön erhaltenem Lacksiegel und großformatiger eigenhändiger Unterschrift, 31. März 1768, ca. 4,7 x 18,7 cm. **€ 1.900,00**

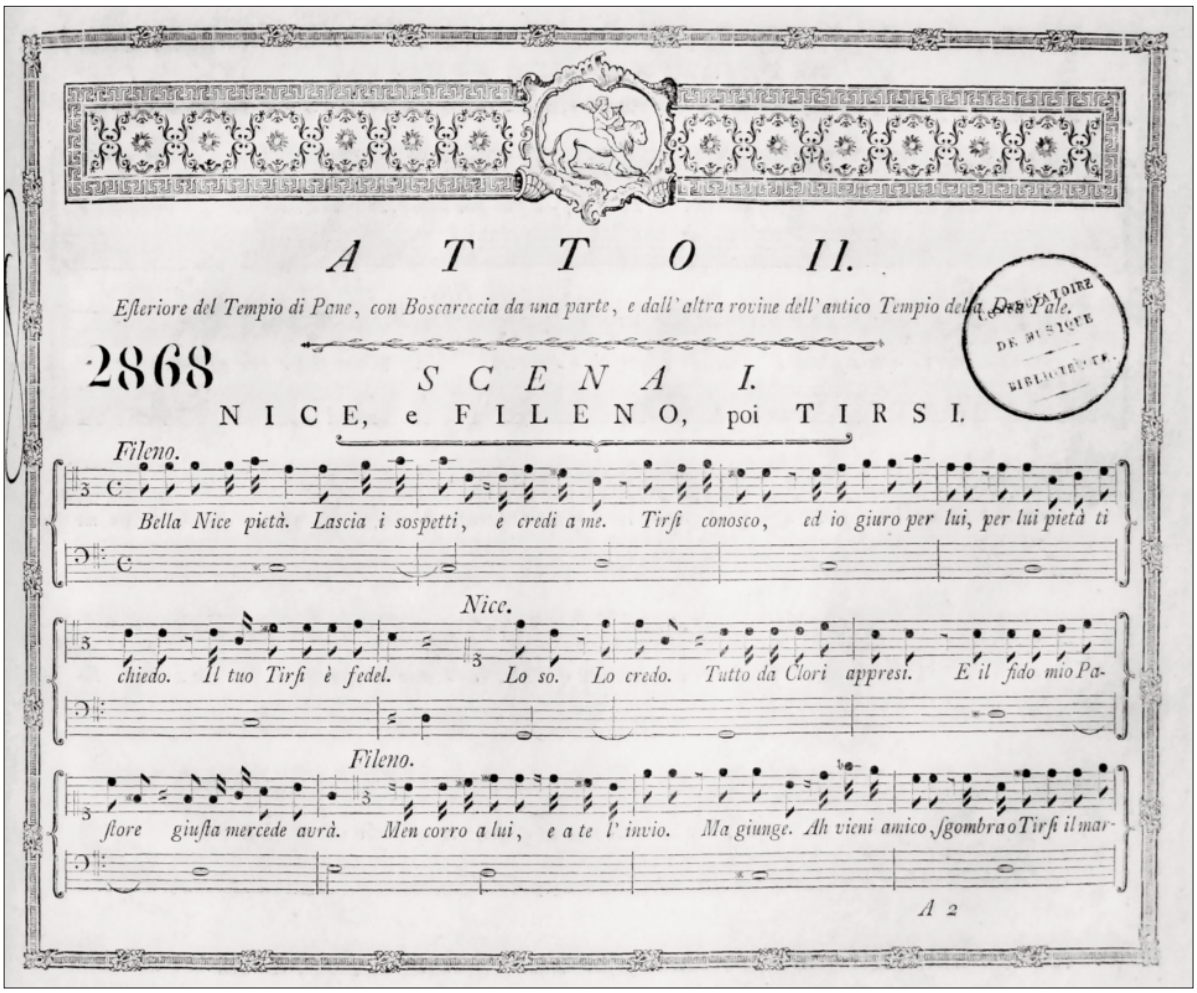
Da die überlieferten Papiere der Kurfürstin ausschließlich in öffentlichen Bibliotheken lagern, konnten wir in unserem Katalog-Archiv (das bis 1975 zurückreicht) kein einziges Originaldokument von ihrer Hand ausfindig machen. In sofern handelt es sich hier um eine „Reliquie“, die einer sich mit Maria Antonia befassenden Sammlung das besondere Siegel des Authentischen verleiht. Das Dokument hat wegen des großen Siegels offiziellen Charakter und gehört zum spätesten Lebensabschnitt der Kurfürstenwitwe, in dem sie noch offizielle Funktionen ausübte. Am 23. Dezember 1768 wurde Maria Antonias ältester überlebender Sohn Friedrich August volljährig; als regierender Kurfürst wird er als der III. seines Namens geführt. Seine Thronbesteigung beendete Maria Antonias politischen Einfluss nahezu vollkommen.

Neueste Drucktechnik als Mittel
künstlerisch-politischer Selbstdarstellung

156. MARIA ANTONIA WALPURGIS. *Il trionfo della fedeltá. Dramma pastorale per musica di E. T. P. A.* In Lipsia dalla Stamperia di G. G. I. Breitkopf 1756. Drei separat paginierte, jeweils mit eigenem Titelblatt versehene Akte in einem Band. 2 Bll., 100, 104, 79, (1) S. querfolio. Neuerer, prachtvoller und handwerklich besonders aufwendiger marmorierter Halbledereinband im Stil d. Zt. **€ 12.000,00**

RISM M 630; Hirsch II, 563; Wolffheim II, 1497. – Eine der interessantesten Opernpartituren des 18. Jahrhunderts und gleichzeitig ein **Meilenstein in der Geschichte des Notendruckes**. Die mit größter Präzision ausgeführte Partitur in Typendruck stellt **das erste Beispiel** in der von J. G. I. Breitkopf erfundenen Technik dar; sie wurde ab 1756 vorbildlich für den Notendruck des folgenden Jahrhunderts. Stolz erklärt Breitkopf sich auf der letzten Seite als der Erfinder dieser bahnbrechenden Neuerung („Inventore di questa nuova maniera si stampar la Musica con Caratteri separabili e mutabili“) und weist darauf hin, daß „questo Dramma Pastorale la prima opera stampata di questa nuova guisa“ ist. Die Produktion wurde im Juli 1755 begonnen und im Aprile 1756 abgeschlossen.

Dass die Prinzessin für ihr erstes zentrales Projekt den sächsischen Verleger – und dieser die Partitur der sächsischen Fürstin für seine drucktechnische Premiere wählten, war kein Zufall, sondern der Vermittlung des Schriftstellers und Dramaturgen **Johann Christoph Gottsched** zu verdanken. In bemerkenswerter Weitsicht hatte er sowohl die Leistung Breitkopfs als auch das aufklärerische Kunstprogramm der Kurfürstin anerkannt und trachtete, beides zusammen zu bringen. Die Kurfürstin hatte Breitkopfs Offizin 1755 besucht, entschied sich für die neue Technik und bezahlte die Herstellungskosten für die Auflage von 300 Exemplaren. So war sie sicher, dass die konzeptionell als Ausnahmewerk geplante Oper in der besten typographisch möglichen Gestalt in die „Welt" gehen würde, d. h. an die wichtigsten Fürstenhäuser, Akademien und Künstler jener Zeit – die Empfängerliste existiert noch heute. In der Vereinigung in *ihrer Hand* von Librettodichtung, Komposition, Inszenierung, Verkörperung der weiblichen Hauptrolle und Steuerung der Werkrezeption sah Maria Antonia die Möglichkeit, ihrer Rolle als „princeps eruditus" darzutun, damals die Voraussetzung, um die Fähigkeit zu aufgeklärter Regierungsausübung auch von Seiten einer Frau unter Beweis zu stellen (Chr. Fischer 2007, S. 45). Besonders interessant ist nun, dass die Dramaturgie der Oper nicht nur als eine Art „Regierungsprogramm" gedacht war, sondern auch als solches verstanden wurde: „Gelehrsamkeit und ächte Staatskunst" las Gottsched aus Maria Antonias künstlerischer Aktivität. Diese führte zu einer ganzen Reihe bemerkenswerter Werke, die sich auch aus heutigem Blick „als handwerklich und fachlich gekonnte Arbeiten erweisen" (Chr. Fischer 2007, S. 54). Neben dem politischen Aspekt geht es im Werk Maria Antonias um die Verwirklichung der Ideen der Arkadier, die Natürlichkeit, Vernunft und



Wahrhaftigkeit aufs Panier hoben. Einer der musikwissenschaftlichen Kritikpunkte an Maria Antonia, die fehlende Verzierungskunst der Gesangsstimmen, erweist sich somit als Griff ins Leere, da sie *eben nicht mehr* den virtuosen Kastraten als fürstliche Selbstrepräsentation, sondern Rousseaus Natürlichkeit als Ideal anstrebte. In diesem Sinne rezensierte Gottsched *Il trionfo* als Projektion einer zukünftigen besseren Gesellschaft.

Das Operngenre der Pastorale war bereits vor Maria Antonias Komposition eines der üblichen Felder zur Gesellschaftsdiskussion. Metastasio experimentierte darin mit Gedanken der Gleichheit, lässt dabei aber die Geschlechterrollen in den überkommenen Schemata. Maria Antonia hatte ihm ihr Libretto übersandt; er überarbeitete es, indem er das Gleich- oder gar Übergewicht der weiblichen Rollen beschnitt. Maria Antonia war außer sich und brach den Kontakt ab, respektierte letztlich jedoch die Umarbeitung in Teilen, soweit sie die dramaturgische Stringenz erhöhte. Im Kern aber wollte Maria Antonia weiter gehen und tat dies auch, indem sie deutlich, wie Christine Fischer schreibt, „regierungskritische Inhalte“ ausbildet: Das Allgemeinwohl stellte sie über die Herrscherrepräsentanz, und der Diskurs sollte zum Mittel der Gewaltvermeidung werden. Es waren zwei durchaus adäquate Mittel, sich nicht nur sozialreformatorisch zu profilieren, sondern um sich auch als Friedensfürstin zu empfehlen in einer Zeit, da ebenso gebildete und aufgeklärte Fürsten wie Friedrich II. einen Krieg nach dem anderen anzettelten.

Prachtausgabe des Textbuchs zu Maria Antonias zweiter Oper

157. MARIA ANTONIA WALPURGIS. *Talestri, Regina delle Amazzone, Opera drammatica di E.T.P.A. / Talestris, Reine des amazones, Ouvrage dramatique* [ab S. 129 gefolgt von:] *Il Trionfo della Fedeltà, Dramma pastorale Per Musica Di E. T. P. A. / Le Triomphe de la Fidelité, Drame pastoral en Musique.* Paris, de l'Imprimerie de Prault., 1765. Frontispiz mit Medaillon-Porträt der Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis auf Pyramide vor Park-Szenerie mit Untertitelung (*„Son Altesse Royale s'est peinte elle-même en Pastel... en 1765"*), 223 S. [+ 2 S. Privileg u. Errata] gr.-4to, schöner marmorierter HLdrbd., sehr gut erhalten. **€ 1.900,00**

Fischer, S. 435. – Zweisprachige Prachtausgabe (italienisch / französisch auf jeweils gegenüber liegenden Seiten), enthaltend die Libretti der zwei Hauptwerke der Kurfürstin, geziert mit reichem Buchschmuck und mit dem spektakulären Frontispiz; in dessen Untertext wird ausdrücklich darauf verwiesen, dass die Vorlage des Porträts von „Ihrer königl. Hoheit selbst gemalt" sei. Eine französische Aufführung dieser Werke ist nicht aktenkundig geworden; deshalb mag die Publikation dieser Ausgabe überraschen, da damals die meisten Libretto-Drucke im Kontext konkreter Theater-Produktionen entstanden sind. Eine mögliche Erklärung liefert der für Pariser Verhältnisse völlig ungewöhnliche Text des Privilegs, das, wie üblich, am Ende des Bandes zu finden ist: Hier stellt sich der Zensor *zu Textbeginn* mit einer Flut von Titeln vor, unter denen seine Mitgliedschaft *„de l'Académie des Arcades"* am Anfang steht (es folgt eine Liste von von 22 [!] weiteren Akademie-Mitgliedschaften). Die Nennung der Arkadier ist nicht zufällig und lässt vermuten, dass die Pariser Ausgabe zu den „Netzwerk"-Aktivitäten der Kurfürstin gehört, um ihre künstlerische Tätigkeit in den Kulturstädten Europas einem großen Publikum bekannt

TALESTRI,
REGINA DELLE AMAZZONE,
OPERA DRAMMATICA.

ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.
Gabinetto con ſedie.
TALESTRI *ſeduta*, TOMIRI, ed ANTIOPE.

TOM. Che più tardi, o Taleſtri?
Già ſon nel tempio unite
L'Amazzone tue fide: ogn' altra cura
Per te ciaſcuna oblia:
Sol la Regina ſua veder deſia.
Il commun voto appaga.
Le glorie mie compiſci. A me del tempio
Maggior Miniſtra è dal Ciel dato in ſorte

TALESTRIS,
REINE DES AMAZONES,
OUVRAGE DRAMATIQUE.

ACTE PREMIER.
SCENE PREMIERE.
La Scene repréſente un Appartement avec des ſiéges.
TALESTRIS aſſiſe, TOMIRIS, & ANTIOPE.

TOMIRIS.
Qve tardes-tu, ô Taleſtris? Déja tes fidelles Amazones ſont aſſemblées dans le Temple, oubliant tout autre ſoin, elles ne ſont occupées que du deſir de voir leur Reine: contentes leur envie, & mets le comble à ma gloire. C'eſt à moi, grande Prêtreſſe du Temple, que le Ciel accorde l'honneur de te couron-
B ij

zu machen. Der Luxus dieser Ausgabe bestätigt die Darstellung Christine Fischers, die auf die geschickte Strategie der Kurfürstin zur Verbreitung ihrer Werke hinweist. So erschienen außer in Dresden und Paris weitere Libretto-Drucke in Berlin, Bonn, Braunschweig, Leipzig, München, Padua, Rom, Salzburg, Wien und Zwickau (Fischer zählt S. 434 ff. insgesamt 26 Ausgaben auf). Eine derartige Verbreitung ist nur von wenigen Librettisten des 18. Jahrhunderts bekannt. Allerdings sind alle Ausgaben heute äußerst selten; das vorliegende Exemplar ist das zweite in 30 Jahren, das uns begegnet.

Talestri ist das heroische Pendant zu *Il trionfo*. Diesmal ging Maria Antonia zielbewusst ohne Fremdhilfe an die Werk-Konzeption und an das Libretto, das 1758 vorlag. Die weitere Werkgenese sollte noch bis kurz nach dem Friedensschluss zum Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 andauern. Insgesamt muss man von einem „Gegenentwurf zu metastasianischen Libretti“ sprechen (Chr. Fischer 2007, S. 102), denn die relative Freiheit der Geschlechterrollen des 17. Jahrhunderts, die Metastasio abrupt beendet hatte, reklamierte Maria Antonia erneut und äußerst bühnenwirksam. Der Individuation des männlichen Helden, auf die Metastasio seine ganze Aufmerksamkeit konzentrierte, stellte die Kurprinzessin den inneren Reifungsprozess der *Heldin* Talestri gegenüber. Die bei Metastasio regelhafte Unterordnung des Weibes wird bei Maria Antonia keineswegs ins platte Gegenteil verkehrt; sie vertritt vielmehr den *Ausgleich*, den „Geschlechterfrieden“. Dramaturgisch erreicht sie damit den „konzeptionellen Höhepunkt“ ihres Schaffens und nimmt das ab 1770 wieder erwachende Interesse an weiblichen Helden um ein Jahrzehnt vorweg (Chr. Fischer 2007, S. 102 ff.). Die Premiere des Werkes 1763 erregte denn auch großes Aufsehen. Johann Friedrich Agricola erlebte dies als ein „der Vollkommenheit sehr nahes Stück“; Friedrich II. beobachtete die Ereignisse von Potsdam aus und schrieb an Maria Antonia: „Il vous était réservé, Madame, de joindre tant de talents aux grandes vertus qui vous font admirer de vos sujets“, sieht also wiederum die Einheit von Kunstanspruch und politischem Willen als gegeben.

Maria Antonias Plot hat fraglos eine für ihre Zeit erstaunliche Dramatik, die von Anfang an auf Grundfragen zielt. In ihren neuen gesellschaftlichen Visionen erkennt man leicht das rela-

tiv progressive Staatskonzept, das das Kurprinzen-Ehepaar insgeheim jahrelang vorbereitet hatte und das sich von der feudalabsolutistischen Vorgängergeneration mit deutlicher Kritik absetzt. Zwischen den verfeindeten Nachbar-Nationen der Skythen und der Amazonen wird nicht nur Frieden geschlossen, sondern auch der Ausgleich zwischen der männerfeindlichen Agenda der Amazonen und den frauenfeindlichen Sitten der Skythen erreicht. So errichtet Maria Antonia ein Utopia, in dem Frauen ebenso selbstverständlich wie Männer regieren und in dem insbesondere von der Frau die Macht nicht als Mittel der Dominanz, sondern zum Frieden der Völker eingesetzt wird. Die alten Kriegshierarchien werden durch eine Tugendhierarchie ersetzt; Treue, Liebe, Beständigkeit und Mitleid werden zum Staatsprogramm erhoben, was dem Uraufführungsereignis einen besonderen Sinn verleiht: Der *Talestri*-Premiere war gerade der Friedensschluss zum Ende des furchtbaren Siebenjährigen Krieges vorangegangen, bei dem Dresden durch Friedrich II. 1760 bombardiert worden war. Mit der Integration des „Fremden" thematisiert Maria Antonia gar Ideen, die ihrer Zeit weit vorauseilen; die „Neuen Männer" ermöglichen Frieden, die „Neuen Frauen" stiften ihn. Es handelt sich um eine Vision, die real Mögliches vorwegnimmt, und so entsteht daraus ein wahrhaftiges „Plädoyer auf die Variabilität der Geschlechtereigenschaften". Es wird „mit einer Vehemenz Geschlechterpolitik auf der Bühne betrieben, die einen den Atem anhalten lässt" (Fischer 2007, S. 274).

Keine Frage: Wenn man dieses Werk betrachtet, könnte man wie Brahms zur Auffassung gelangen, dass Text und Vertonung einer Frau, kulturell gesehen, etwas anderes ergibt als das Entsprechende aus der Feder eines Mannes. Darauf deutet auch der Umstand, dass Maria Antonias *Talestri*-Libretto von ihrem ehemaligen Lehrer Ferrandini für die so eng verbundene Münchner Hofbühne vertont worden ist. Ferrandini benützte eine progressivere Orchestersprache, komponierte jedoch „in einer anderen Welt", in der ihm Maria Antonias Anliegen fremd blieben (Chr. Fischer 2007, S. 323).

158. MARIA ANTONIA WALPURGIS. *Three Arias from Talestri, regina delle amazzoni (Talestri, Queen of the amazons) (1765) an opera seria by Maria Antonia Walpurgis, Electress of Saxony.... edited by Jill Frankhauser.* Fayetteville, AR, ClarNan Editions 2002. 1 Bl., VIII S. Einleitung und Texte, 72 S. Partitur kl.-fol., kartoniert. **€ 65,00**

Diese sehr sorgfältige Auswahl-Edition enthält die Arien *Vado; ma il core oh Dio!* (Talestri), *Per me ti serba* (Oronte) und *Dove son?... Pallid' ombra* (Talestri). Abgesehen von der kurz zuvor erschienenen Ouvertüre zu *Talestri* handelt es sich hier um die einzige erhältliche Neuausgabe zu Maria Antonias Opernschaffen, erschienen in einem mir bisher unbekannten Verlag in Arizona, USA. Die deutsche musikwissenschaftliche „Denkmäler"- und „Erbe"-Industrie hat sich inzwischen gar der obskursten männlichen Komponisten des 18. Jahrhunderts angenommen, jedoch nicht der Partituren der Kurfürstin von Sachsen. Ihrem musikwissenschaftlichen Leumund nach zu schließen, wie er hauptsächlich im 20. Jahrhundert verbreitet wurde, verdient sie anscheinend keine Neuausgabe.

159. MARIA ANTONIA WALPURGIS. *„Prendi l'ultimo addio". Aria voor sopraan, strijkkwartet en continuo.* Amsterdam, Broekmans & Van Poppel, V.-Nr. 1284 [1977]. 15 S. Partitur und Stimmen. **€ 35,00**

Eine der 40 Arien, die außerhalb der zwei Opern Maria Antonias entstanden sind und hier erstmals im Druck vorgelegt wurde. Die Ausgabe ist nicht mehr im Sortiment.

Maria Antonias erste, von Gottsched hoch gepriesene Dichtung in der bisher nicht nachgewiesenen Erstausgabe: Ist dies das Hochzeitsgeschenk an ihren Mann?

160. MARIA ANTONIA WALPURGIS. *Sentimens D'une Ame Pénitente Sur le Pseaume Miserere Par Madame D*** traduits en vers.* Besonders schön gestalteter Titelstich mit Harfe spielendem König David und Engeln; Text in zwei Kartuschen, daneben im Sockel die Initialen: *„M. A. R. P. E.“*; [München 1747]. 96 in römischen Zahlen gezählte Seiten auf starkem, makellosem Papier mit Dreikant-Goldschnitt; jede Seite in Zierrahmen mit 4 Kronen in allen 4 Ecken. Einst prächtiger (nun etwas beriebener und bestoßener) Ledereinband in gr.-4to (27 x 21,5 cm) mit Goldfileten. **€ 1.250,00**

Hier liegt offensichtlich die **bisher nicht nachgewiesene Erstausgabe** dieser Dichtung vor (die mit der 2. Ausgabe eng verknüpft ist). Christine Fischer zählt S. 428f. die 7 bekannten Ausgaben der *Sentimens* auf, von denen Nr. 2-7 wie üblich Publikationsorte und -Jahre beigegeben sind; nur Nr. 1 hat keine Verlegerangabe, und ausgerechnet dieser Druck gilt als „**nicht nachweisbar**".

Wie bekannt, wurde Maria Antonia am 30. Juli 1747 in die Accademia dell'Arcadia in Rom, aufgenommen. Ab diesem Tag führte sie als Autorin die Initialen „E. T. P. A.", die für Ermelinda Talea Pastorella Arcadia stehen, der ihr von der Akademie zugeteilte Künstlername. Der hier vorliegende Druck ist dagegen mit den Initialen „M. A. R. P. E." gekennzeichnet. Ein Exemplar der Bayr. Staatsbibliothek des gering späteren Münchener Paralleldrucks (s. u.) trägt eine bereits zu Maria Antonias Lebzeiten entstandene handschriftliche Eintragung des Münchner kurfürstl. Rates Johann Kaspar Lippert und geht auf diese Initialen ein; sie seien mit der üblichen Anrede „königl. Hoheit" in Verbindung zu bringen, also „Maria Antonia Regia Principessa Elettorale", oder im vorliegenden Falle „Altezza Reale la Principessa Elettorale"). Das bedeutet, dass der Druck vor dem 30. Juli 1747 entstanden sein muss, vor der Zuteilung der Initialen „ETPA".

Seite CXVI unseres Druckes weist eine gestochene Schlussvignette auf (s. Abb. S. 110), die links eine junge Frau vor einem Kreuz und rechts einen jungen Mann zeigt; dieser streckt der Frau ein Herz entgegen. Unter der Darstellung ist ein Wappenschild mit den Initialen „MA" [Maria Antonia]. In dieser mit den Autoren-Initialen versehenen, also wahrscheinlich von Maria Antonia selbst gezeichneten Darstellung, dürfte das Kurprinzenpaar zu sehen sein, das am **20. Juni 1747** geheiratet hatte. Vielleicht ist dieser Druck ein Hochzeitsgeschenk der Prinzessin an den Prinzen, am Anfang und am Ende mit den Initialen der Autorin paraphiert.

Für diese Hypothese sprechen die Unterschiede und Gemeinsamkeiten unserer Ausgabe mit dem zweiten bei Fischer beschriebenen Druck, der ebenfalls 1747 in München erschienen ist. **Dieser Druck weist das gleiche Titelblatt auf**; ihm ist lediglich eine Herstellerangabe unter dem dekorativen Architektursockel beigefügt: [links:] *Josephus Weis. del.* [rechts:] *F: Xaverius Jungwierth. Sc: et scripsit Monachij.* Der Inhalt umfasst 99 Seiten, die zwischen zwei simplen Umfassungslinien in arabischen Ziffern paginiert und durchwegs gestochen, also nicht in dem aufwendigen Buchdruck mit luxuriösem Rahmen gesetzt sind, der unser Exemplar auszeichnet. Die Bandgröße ist 23 x 18,8 cm (unserer: 27 x 21,5 cm), das Papier ist einfach (unseres: *grand papier*). Das Bindematerial jedoch ist ähnlich; das Marmor-Vorsatzpapier ist sogar absolut identisch, was zwingend eine sehr zeitnahe Entstehung der Bände der zwei Auflagen impliziert. Allerdings muss das Titelblatt unserer Ausgabe etwas früher gedruckt worden sein, weil hinzukommende Details (im vorliegenden Fall: die Herstellerangabe) im Druckgewerbe als Zeichen eines Nachfolgeabzugs zu gelten haben. Da diese zweite Ausgabe mit 21zeiligem Text ausgestattet ist, benötigt sie 99 Seiten, während die unsrige 22 Druckzeilen hat und mit 96 Seiten auskommt.

Der wesentlichste Unterschied jedoch ist, dass **der zweiten Ausgabe die große Schlussvignette fehlt**. Dessen private und sehr intime Thematik sowie das Fehlen einer Verlagsangabe auf dem Titelblatt deuten auf einen **Sonderdruck** hin, der in schönerer und wertvollerer Ausstattung für die kurfürstliche Familie und deren Gäste anlässlich der Hochzeit

Maria Antonias entstanden sein dürfte und wegen der in allen Teilen exquisiten Ausstattung ein wahrhaft fürstliches Buch ist. Innerhalb des merkwürdigen „Doppelprodukts“, dem man hier begegnet, ist der vorliegende Druck die etwas früher anzusetzende „Vorzugs-“ und Erstausgabe gegenüber der Auflage, die von Jungwierth gezeichnet ist und die formatlich kleinere und etwas kostengünstigere Handelsausgabe darstellt.

Der Text selbst berührt ein zuvor kaum thematisiertes Feld von Maria Antonias künstlerischem Schaffen: das der Poesie. Die *Sentimens* wurden jedenfalls erstmals 1747 publiziert und waren überhaupt Maria Antonias erste Veröffentlichung. Es handelt sich um die Versifizierung einer französischen Prosavorlage; sie erschien erstmals 1698 unter dem Pseudonym „Madame de D***“, der bis heute nicht eindeutig entschlüsselt ist. Maria Antonias Übertragung dieser oft gedruckten Vorlage ist Zeichen ihrer Verbundenheit mit der jesuitischen Geisteswelt, zu der sie seit ihrer Jugend in Beziehung stand und die sich später in ihrem von J. A. Hasse vertonten, hier leider nicht vertretenen Oratorien-Libretto *La conversione di Sant'Agostino* (1750) und den Meditationen von 1762 niederschlagen. Maria Antonias religiöse Dichtung wurde erst 1764 in einer deutschen Übertragung publiziert. Wie Christine Fischer schreibt, war sie allerdings den deutschen Lesern bereits durch eine „hymnische Besprechung“ bekannt, die **Johann Christoph Gottsched** 1748 im *Neuen Büchersaal* veröffentlicht hatte.

Maria Antonia im Bilde

161. MARIA ANTONIA WALPURGIS. Brustbild en face im Oval-Medaillon an einer Pyramide, nach dem eigenhändigen Pastellgemälde Maria Antonias. Am Sockel des Obelisken befinden sich die Embleme ihrer Künste, dahinter ein Park mit Balustrade. Kupferstich von A. Marcenay de Ghuy nach dem Selbstbildnis, dat. 1765, 5,5 x 5 cm (Medaillon) bzw. 21 x 14 (Gesamtdarstellung). **€ 275,00**

Nagler 57; Probedruck vor jeder Schrift, ohne die Inschrift in Italienisch, ohne den Künstlernamen. Im Verhältnis der Version, die dem oben beschriebenen *Talestri*-Textbuch als Frontispiz vorangestellt ist, wirkt der Marcenay-Stich etwas vorläufiger.

162. MARIA ANTONIA WALPURGIS. Brustbild nach halbrechts im Oval. Lithographie von H. E. v. Wintter, 1815, 18 x 14,5 cm. **€ 250,00**

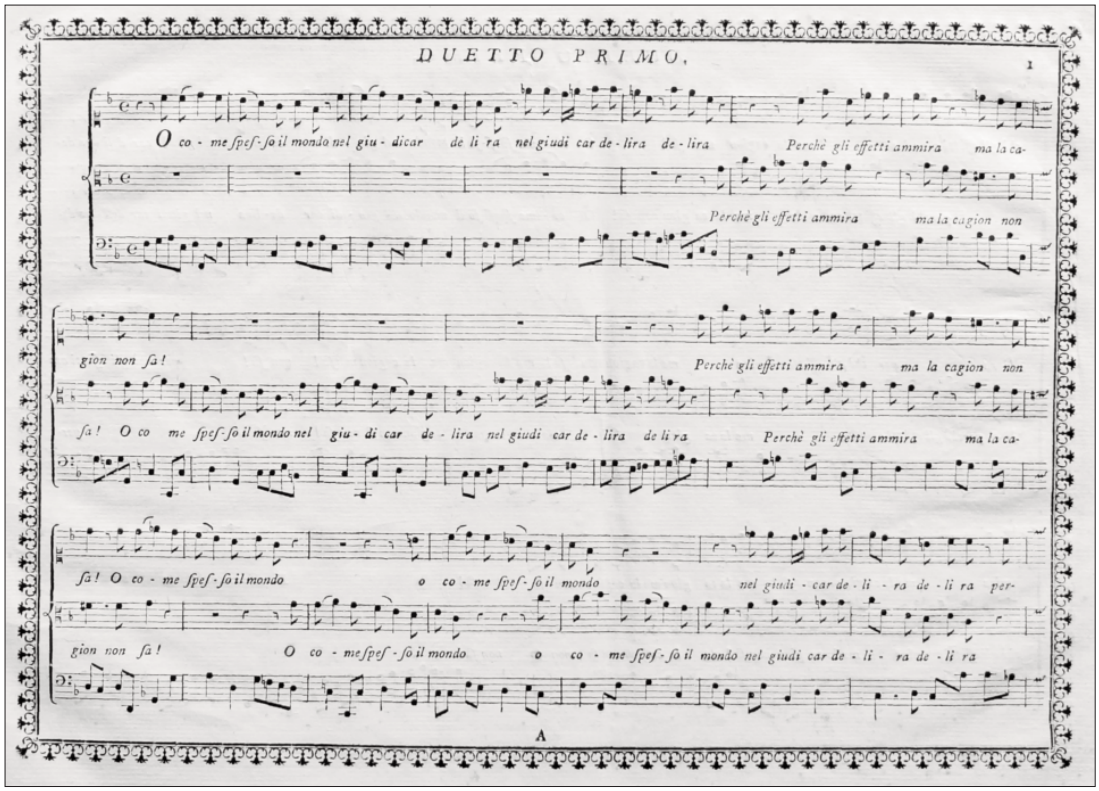
Winkler 930, 19 (5); APK 22191. Inkunabel der Lithographie. Dieses Porträt belegt, wie der Ruhm der fürstlichen Künstlerin auch 35 Jahre nach ihrem Tod andauerte, sodass sie in eine der damals gängigen Künstler-Galerien wieder erschien. Das gleiche Bild ergibt sich aus den (Musik-) Lexika jener Zeit, in denen sie regelmäßig besprochen wurde: 1792 (E. L. Gerber), 1798 (L. Westenrieder), 1804 (A. Baader), 1811 (A. E. Choron und F. J. Lipowsky), 1812 (E. L. Gerber), 1837 (G. Schilling), 1839 (G. K. Nagler) etc.

Dedikationen an Maria Antonia:
Zeichen ihres Ruhmes von Spanien bis nach Polen

163. EXIMENO, Antonio (1729-1808). *Dell'Origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo Progresso, Decadenza, e Rinnovazione....* Rom, M. A. Barbiellini 1774. 7 Bll., 466 S., 23 Falttafeln mit Musikbeispielen; **Frontispiz mit Porträt der Widmungsträgerin Prinzessin Maria Antonia Walburga von Bayern** (nach dem Titel statt wie üblich davor); 10 sehr reizvolle halbseitige Textkupfer; späterer HLdrbd. (Gelenk locker, Rücken ausgebessert). **€ 1.250,00**

Gregory-Bartlett I, 86; RISM B VI, S. 299; nicht bei Wolffheim. – **Erstausgabe** dieses berühmten Werks, dem „bald in der ganzen Welt Bewunderung gezollt wurde" (MGG). Als erstes wandte es sich gegen die Ableitung musikalischer Regeln aus lediglich mathematischen Verhältnissen, um (als Bote vorromantischer Auffassungen) den Primat musikalischen Instinkts zu fordern. Eximeno entfachte so eine lebhafte Diskussion, in die auch Padre Martini eingriff. Dabei spielte Maria Antonia von Sachsen eine bedeutende Rolle. Bereits Charles Burney hatte ihren Vokalstil mit Händel verglichen („in the way of Handel's best opera songs"), um damit die Natürlichkeit ihrer Melodik hervorzuheben. Eximeno ging weiter und bespricht eine Aria aus *Talestri*, um, wie Chr. Fischer schreibt, „das Lob der musikalischen Fähigkeit und der Ausdrucksstärke der Musik Maria Antonias" zu demonstrieren. Auf S. 270 des hier angebotenen Buches schreibt Eximeno seiner Widmungsträgerin „il sovrano dominio... sopra le corde della Musica, e sopra gli affetti del nostro cuore" zu! Einfachheit, Natürlichkeit und Sanftheit sind die Schlagwörter, unter denen Eximeno gute Musik kategorisiert. Neben Maria Antonia stützt er sich auf Werke von Palestrina, G. M. Nanino, G. C. Clari, Corelli und Pergolesi. Maria Antonia befindet sich demnach in bester

Gesellschaft, was angesichts der fundamentalen Bedeutung der Rezeption Eximenos in der Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts den anhaltenden Ruhm der Kurfürstin in jener Zeit erklärt. Eine der erstaunlichsten Folgerungen Eximenos ist die Feststellung, dass Maria Antonia das Vorurteil des schwachen Geistes beim weiblichen Geschlecht widerlege.



164. MARTINI, Giambattista (Padre; 1706-1784). *Duetti da Camera consegrati All' Altezza Reale Elettorale di Maria Antonia di Baviera Principessa elettorale di Sassonia...* Bologna, Lelio dalla Volpe 1763. 1 Bl. Titel (in prächtiger Kartusche), 2 S. Widmung mit Prachtinitiale („S" mit vier darauf turnenden Putti), 47 S. Partitur in zierlichem Typendruck, jede Seite mit fein ziseliertem Rahmen, Großfolio (41,5 x 29 cm) in Querformat, von kleinen Altersflecken und minimalen Hinterlegungen am ersten und letzten Blatt abgesehen hervorragend erhalten; gelockerter marmorierter Band d. 19. Jh.s. **€ 1.900,00**

RISM M 1005B, Erstausgabe. Eine der wenigen Originalausgaben von Kompositionen Padre Martinis, die zu seinen Lebzeiten erschienen sind: nur ganz wenig seiner 1500 Werke ließ er an die Öffentlichkeit. Wenn er sich aber dazu entschloss, sorgte er für Prachtdrucke wie den hier vorliegenden, der seiner europäischen Berühmtheit nicht nur als Musiker, sondern auch als Theoretiker angemessen war. Als solcher bekannte er sich überwiegend zum *stile antico* und zur Polyphonie, weshalb er mit Eximeno in eine harte öffentliche Auseinandersetzung geriet, in der viele Zeitgenossen jedoch Partei für den inzwischen ebenso berühmten Spanier ergriffen. – Padre Martinis frühe Kompositionen folgen zunächst freilich auch dem *stile antico*, während er sich später den Einflüssen der Empfindsamkeit öffnete. Die vorliegenden Duetti kombinieren beide Elemente in glücklicher Form; die alternierenden Soli der Sänger sind monodisch aufgefasst, während in den duettierenden Teilen kunstvolle Polyphonie herrscht. In sofern kommt er im vorliegenden Werk der Kurfürstin durchaus entgegen. Diese entlohnte ihn für die Widmung fürstlich: mit einer umfangreichen Sendung Meißener Porzellans!

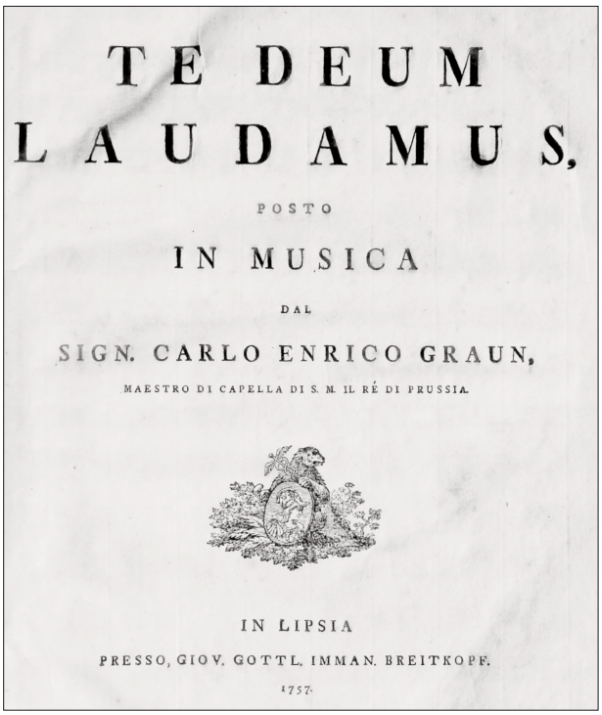
Maria Antonia als Verlags-Emblem
in einer der frühesten Produktionen von Breitkopfs Typendruck-Technik

165. GRAUN, Carl Heinrich (1703/04-1759). *Te Deum laudamus posto in Musica dal Sign. Carlo Enrico Graun, Maestro di Capella di S. M. il Ré di Prussia. In Lipsia presso, Giov. Gottl. Imman. Breitkopf. 1757.* 1 Bl. Titel, 134 S. Partitur in Typendruck, großes Hochfolio (38 x 25 cm) minimale Bräunungen, sonst ausgezeichnet erhalten; HLdrbd. d. Z. **€ 950,00**

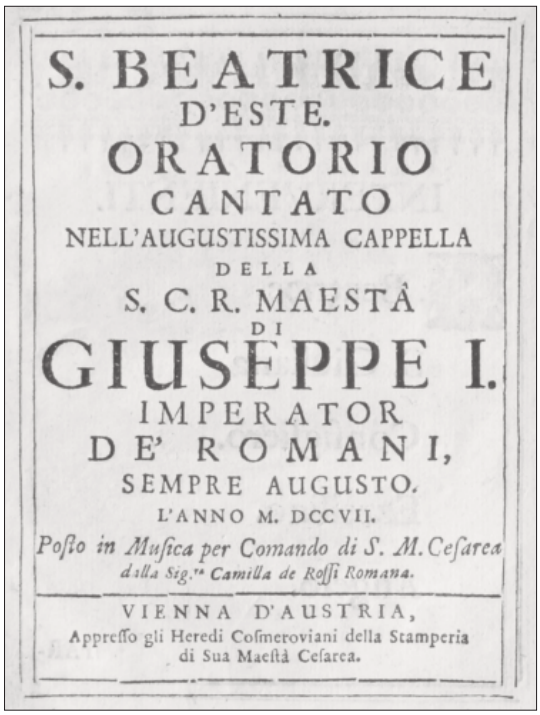
RISM G 3550; Wolffheim II, 1659; Chr. Fischer 2007, S. 256 f. - **Erstausgabe** von Grauns berühmtem, zur Feier der Schlacht bei Prag am 6. Mai 1757 geschriebenem *Te Deum*, das freilich nur dem Sieger der Schlacht, Friedrich dem Großen, galt. Bei dem Pyrrhus-Sieg von Prag handelte es sich um eine der ersten Groß-Schlachten des furchtbaren Siebenjährigen Krieges (der manchmal als der „Erste“ Weltkrieg bezeichnet wird, weil er außer einem Großteil Europas auch Nordamerika und Indien berührte). – Diese Untaten berührten eher Friedrichs II. Kapellmeister Carl Heinrich Graun; dessen Verleger, Gottlob Immanuel Breitkopf, hielt sich eher an seine Beschützerin, Kurfürstin Maria Antonia, die mit ihrer Oper *Talestris* vehement das Gegenteil, den Frieden zwischen den Völkern, propagieren sollte. Doch 1757 war sie das von den Preußen aus Dresden vertriebene Opfer des Preußischen Königs. Das hinderte den Verleger Breitkopf nicht, seine Landesherrin zu verherrlichen, indem er sie symbolisch zur Beschützerin seines Unternehmens erhob und als solche beibehielt. Noch 1765 bezeichnete er sie in einem Huldigungsgedicht als Pallas Athena:

„Es lernt die Welt aus dem, was man in Sachsen sah:
Der Künste Schutzgöttinn sey nur Antonia.“

Der Pallas-Kopf als Verlagssignet fehlt noch in der Erstausgabe Maria Antonias *Trionfo della Fedelta* von 1756. Grauns *Te Deum* vom Monat Mai 1757 ist eines der frühesten Verlagsprodukte Breitkopfs mit dem neuen Verlagsemblem, das „eine geistige Verbindung zu Maria Antonia herstellt“ (Chr. Fischer 2007, S. 257). Das auf Grauns Titelblatt verwendete Signet zierte in drei Varianten über zwei Jahrhunderte lang die Titelblätter des Hauses Breitkopf; nicht unter den Kommunisten, sondern erst 1993 wurde es durch ein läppisches Schildchen mit dem Gründungsjahr 1719 ersetzt. – Auch der Partitur-Druck von Grauns *Te Deum* ist eines der frühen und brillanten Beispiele von Breitkopfs neuem Musikdruckverfahren der verfeinerten beweglichen Lettern, wie es erstmals im Jahre zuvor am Partiturdruck der Oper *Il Trionfo della fedeltà* der realisiert worden war.


TE DEUM
LAUDAMUS,
POSTO
IN MUSICA
DAL
SIGN. CARLO ENRICO GRAUN,
MAESTRO DI CAPELLA DI S. M. IL RÉ DI PRUSSIA.
IN LIPSIA
PRESSO, GIOV. GOTTL. IMMAN. BREITKOPF.
1757.

Nr. 165 Graun


S. BEATRICE
D'ESTE.
ORATORIO
CANTATO
NELL'AUGUSTISSIMA CAPPELLA
DELLA
S. C. R. MAESTÀ
DI
GIUSEPPE I.
IMPERATOR
DE' ROMANI,
SEMPRE AUGUSTO.
L'ANNO M. DCCVII.
Posto in Musica per Comando di S. M. Cesarea
dalla Sig.ra Camilla de Rossi Romana.
VIENNA D'AUSTRIA,
Appresso gli Heredi Cosmeroviani della Stamperia
di Sua Maestà Cesarea.

Nr. 166 Rossi

Das Gegenstück zu Maria Antonia:
Eine Komponistin, über deren Leben man nichts weiß,
deren Werk jedoch nahezu vollständig erschlossen ist

166. ROSSI, Camilla de / PAMPHILI, Cardinal Benedetto. *S. Beatrice d Este. Oratorio cantato nellí augustissima capella della S. C. R. Maesta die Giuseppe I. imperator deí Romani, sempre Augusto. Posto in musica per commando di S. M. Cesarea.* Wien, Cosmerov Erben 1707. 8°. 8 Bll., Rückenfalz, teils etwas fleckig. **€ 1.750,00**

Extrem seltenes Libretto zum ersten in Wien geschaffenen Oratorium der aus Rom stammenden Komponistin **Camilla de Rossi** (Lebensdaten unbekannt). Für Kaiser Joseph I. schrieb sie zwischen 1707 und 1710 drei weitere Oratorien. Für das erste, *Santa Beatrice d'Este*, ist anzunehmen, dass der Text von ihrem Förderer, Kardinal Benedetto Pamphili, stammt. Die vier Oratorien Camilla de Rossis sind in vollständigen Partitur-Manuskripten in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten, sonst allerdings nirgends. Einige kleinere Werke scheinen sich in Italien zu befinden. Zu allen vier Oratorien wurden italienische und deutschsprachige Libretti gedruckt, die außer in der Wiener Nationalbibliothek (lt. WorldCat) jedoch nur noch in einem Fall (Padua) nachgewiesen sind. Man darf deshalb diese Wiener Drucke aus den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu den **seltensten Quellen der Musikgeschichte** zählen. Dass wir hier das erste im Handel auftauchende Exemplar dieser Libretti anbieten können, kommt **einer kleinen antiquarischen Sensation** gleich.

Dass über Camilla de Rossi nichts weiter bekannt ist und dass offensichtlich viele ihrer Kompositionen verloren gingen, muss als dramatischer Verlust gelten. Denn eine Komponistin, die als Autorin vier Mal am kaiserlichen Hof engagiert war, musste angesichts der erwiesenen Musikkenntnisse der habsburgischen Herrscher des 17. und 18. Jahrhunderts als höchste Anerkennung des Könnens angesehen werden (bekanntlich waren mehrere Kaiser jener Zeit selbst als Komponisten tätig). Somit liegt hier der Extremfall vor, dass Lebens-

weg und Schicksal einer ganz besonders erfolgreichen Komponistin historisch gesehen ein „weißer Fleck“ bleibt. Wie in KVK in mehreren hundert Einträgen ersichtlich, sind die Oratorien teils komplett, teils in diversen Auswahl-Ausgaben im Neudruck zugänglich und haben inzwischen weite Verbreitung gefunden. Auch Tonträger liegen mehrfach vor: ihr Werk hat Eingang ins Repertoire und in den Konzertsaal gefunden.

Camilla de Rossi wurde eine späte, doch starke, offensichtlich ihrer Begabung angemessene Würdigung zuteil. Wenn sie im Musikverlagswesen alleine innerhalb der letzten zwanzig Jahre die Präsenz von Maria Antonia von Sachsen um ein Vielfaches überflügelt hat, so muss das schon zu denken geben. Camilla de Rossi profitiert von ihrer Wiederentdeckung in einer sehr späten, etwas „aufgeklärteren“ Zeit, was Gender-Fragen betrifft. Kurfürstin Maria Antonia dagegen scheint zum Verhängnis geworden zu sein, dass sie zu ihrer außerordentlichen Berühmtheit in einer Zeit gelangte, in der Gender-Vorurteile sie zwar nicht aus dem Kulturgedächtnis, jedoch aus der wissenschaftlichen Wahrnehmung löschen konnten. Denn ihrem Ruhm steht auch 2014 die beschämende Tatsache entgegen, dass kein einziger Takt ihrer zahlreichen Kompositionen in einer deutschen Musikausgabe auf dem Markt ist. Was hat sie getan, um seitens des wissenschaftlichen Editionswesens derart missachtet zu werden, dass ihr Werk bis heute Tabu ist? Vielleicht war ihr „Fehler“ lediglich, zur „Unzeit“ Frau und Künstlerin gewesen zu sein.

Geschäftsbedingungen. Die Angebote sind freibleibend; zwischenzeitlicher Verkauf vorbehalten. Alle Preise in Euro inkl. 7 % MwSt bei Musikdrucken und Büchern, 19 % bei Handschriften und Graphik; zuzüglich Versandkosten in Höhe der In- und Auslandstarife der Deutschen Post (bzw. Federal Express Europe Inc. soweit vereinbart). Bei Bezahlung in Fremdwährungen fallen Bankgebühren in Höhe von 15 € an. Lieferung an uns unbekannte Kunden nach Vorkasse. Eigentumsvorbehalt bis zur vollständigen Bezahlung der Ware. Der Kunde stimmt der Speicherung seiner Daten zu für die ausschließlich geschäftsbezogene Nutzung im Rahmen des Bestellvorgangs. Erfüllungsort und Gerichtsstand Stuttgart.

Widerrufsrecht. Sie haben das Recht, binnen vierzehn Tagen ohne Angabe von Gründen Ihre Bestellung zu widerrufen. Die Widerrufsfrist beträgt vierzehn Tage ab dem Tag an dem Sie oder ein von Ihnen benannter Dritter, der nicht der Beförderer ist, die Waren in Besitz genommen haben bzw. hat. Um Ihr Widerrufsrecht auszuüben, müssen Sie uns, **Musikantiquariat Dr. Ulrich Drüner, Ameisenbergstr. 65, 70188 Stuttgart** (Tel. 0711-486165; Fax 0711-4800408; E-mail: antiquariat@musik-druener.de) mittels einer eindeutigen Erklärung (z.B. ein mit der Post versandter Brief, Telefax oder E-Mail) über Ihren Entschluss, diesen Vertrag zu widerrufen, informieren. Zur Wahrung der Widerrufsfrist reicht es aus, dass Sie die Mitteilung über die Ausübung des Widerrufsrechts vor Ablauf der Widerrufsfrist absenden.

Folgen des Widerrufs. Wenn Sie diesen Vertrag widerrufen, haben wir Ihnen alle Zahlungen, die wir von Ihnen erhalten haben, einschließlich Lieferkosten (mit Ausnahme der Zusatzkosten, die sich aus einer anderen von Ihnen gewählten Art der Lieferung als der günstigsten Standardlieferung ergeben), unverzüglich und spätestens binnen vierzehn Tagen ab dem Tag zurückzuzahlen, an dem die Mitteilung über Ihren Widerruf dieses Vertrags bei uns eingegangen ist. Für diese Rückzahlung verwenden wir dasselbe Zahlungsmittel, das Sie bei der ursprünglichen Transaktion eingesetzt haben, es sei denn, mit Ihnen wurde ausdrücklich etwas anderes vereinbart; in keinem Fall werden Ihnen wegen dieser Rückzahlung Entgelte berechnet. Wir können die Rückzahlung verweigern, bis wir die Waren wieder zurückerhalten haben oder bis Sie den Nachweis erbracht haben, dass Sie die Waren zurückgesandt haben, je nachdem, welches der frühere Zeitpunkt ist. Sie tragen die unmittelbaren Kosten der Rücksendung der Waren. Sie müssen für einen etwaigen Wertverlust der Waren nur aufkommen, wenn dieser Wertverlust auf einen zur Prüfung der Beschaffenheit und Eigenschaften der Waren nicht notwendigen Umgang mit ihnen zurückzuführen ist. Ende der Widerrufsbelehrung