



# Komponistinnen um und nach Liszt

Vortrag, gehalten am 22.10.2023 im Fürstensaal der HfM Weimar

Nina Noeske, Weimar

## ***Programm des Abends:***

### ***Grażyna Bacewicz (1909-1969)***

*Quartett for Four Violins (1949)*

*Allegretto – Allegro giocoso | Andante tranquillo | Molto Allegro*

### ***Marie Jaëll (1846-1925)***

*Sphinx (1885) (Camille Saint-Saëns gewidmet)*

*Promenade matinale – esquisses (1893) (Melle Lucie Wassermann gewidmet)*

*Aube*

*Danse de Doute*

*Essaim de Mouches*

*Entrainement*

»Komponistinnen um und nach Liszt« – das Motto der heutigen Matinee ist insofern etwas irreführend, als zumindest eine der beiden Komponistinnen, die heute auf dem Programm stehen, nämlich die Polin **Grażyna Bacewicz** (1909–1969), von der wir soeben das Quartett für vier Violinen gehört haben, sich auch mit einigem guten Willen kaum mit Liszt in Verbindung bringen lässt; zumindest sind kompositorische Einflüsse womöglich nur über mehrere Ecken und Umwege nachweisbar. Gleichwohl – einige Worte zu dieser Komponistin: Als das Werk mit durchaus ungewöhnlicher Besetzung entstand, 1949, war Bacewicz 40 Jahre alt, verheiratet, hatte eine kleine Tochter, aber vor allem: Sie war bereits eine weit über Polen hinaus bekannte Musikerin und Komponistin.

Nach ihrem Studium am Warschauer Konservatorium (Violine, Klavier und Komposition, Philosophie) ging sie 1932 nach Paris, um sich – wie so viele, auch männliche Kollegen – bei Nadia Boulanger fortzubilden. Bekannt wurde Bacewicz zunächst vor allem als Interpretin,

insbesondere als Geigerin, bis sie ab den 1940er Jahren mehrere renommierte Preise auch für ihre Kompositionen erhielt. In ihren späteren Jahren, ab 1960, war sie Vizevorsitzende des Polnischen Komponistenverbands und hatte damit eine zentrale Stellung im polnischen Musikleben inne, schließlich wurde sie mit fast 60 Jahren noch Kompositionsprofessorin am Warschauer Konservatorium. 1969 starb sie im Alter von 60 Jahren. Musikalisch-stilistisch können ihre Werke in mehrere Phasen eingeteilt werden: Grob gesagt, sind ihre Kompositionen bis etwa 1958 einem tonalen bzw. erweitertonalen und ab 1958 meist einem außer- oder atonalen, etwas experimentelleren Idiom verpflichtet, woran die schrittweise Abkehr vom Sozialistischen Realismus in Polen ab 1956 sicherlich beteiligt war. In ihren Kompositionen, meist konventionelle Gattungen bedienend (darunter sieben virtuose Violinkonzerte, ein Violakonzert, ein Klavierkonzert, sieben Streichquartette, Violinsonaten, aber auch Vokalwerke, Opern und Ballette, vier Symphonien etc.), finden sich immer wieder neoklassi-

### Women Composers around and after Liszt

The lecture focusses on two female composers: Grażyna Bacewicz (1909–1969) and Marie Jaëll (1846–1925). Although the motto of the concert was »Women composers around and after Liszt«, only Jaëll actually had a direct connection to Franz Liszt.

Bacewicz, a Polish composer (and violinist), studied in Warsaw and Paris. She first became known as a performer, later winning prestigious prizes as a composer and eventually making a name for herself as vice-chair of the Polish Composers' Association. Her work can be divided into two phases: until 1958 she composed tonal or extended-tonal music, then atonal and much more experimental. Her style shows neo-classical and neo-baroque influences and sometimes has folkloristic traits in the tradition of Bartók.

Marie Jaëll, born Marie Trautmann in Alsace, was initially a child prodigy on the piano. She married the pianist Alfred Jaëll at an early age and made a career as a concert pianist. In 1868 she met Liszt in Rome, which she

### Summary

described as a transformative experience. After the death of her husband (1882), she worked closely with Liszt in Weimar. She composed over 35 piano works, chamber music, concertos and a symphonic poem. Her compositions show clear influences of the late Liszt, especially in works such as *Sphinx* (1885). The notorious music critic Eduard Hanslick criticised her style as too extravagant and too strongly influenced by Liszt, while Liszt himself greatly appreciated her works. National prejudices against France also made themselves felt in contemporary criticism. From the 1890s onwards, Jaëll also wrote theoretical teaching works for piano.

The lecture was held on the occasion of a matinee at which works by both composers were performed: Bacewicz's *Quartet for four violins* (1949) and Jaëll's piano pieces *Sphinx* and *Promenade matinale*.



Grażyna Bacewicz (\* 5. Februar 1909 in Łódź;  
† 17. Januar 1969 in Warschau)

zistische oder neobarocke Einschläge, charakteristische motorische Spielfiguren und eine Neigung zum Folklorismus in der Bartók-Nachfolge. Letzteres ist auch im Violinquartett deutlich bemerkbar – vor allem im ersten Satz, im spielfreudigen Teil nach der langsamen Einleitung, aber auch im rondoartigen Schlussatz. In der Literatur ist immer wieder vom distanzierten und kühlen Ausdruck, aber auch vom Gestus der Entschlossenheit zu lesen, der bei Bacewicz vorherrsche; hierzu im Gegensatz stehen Sätze wie der soeben gehörte zweite, Espressivo-Satz mit dem charakteristischen, an ein Schlaf- oder Wiegenlied gemahnenden, träumerisch-ruhigen Thema, durchaus Geborgenheit vermittelnd – auch in der Passage, in der das Thema gegen alle Schulweisheit in parallelen Quarten geführt wird.

In einem viel engeren Zusammenhang mit Liszt steht **Marie Jaëll** (1846–1925), auf die ich im Folgenden ausführlicher eingehen möchte. Es handelt sich um eine der wohl interessantesten Komponistinnen des späteren 19. Jahrhunderts, zunächst aber, und das seit sehr früher Kindheit, vor allem um eine Pianistin, die 1868 in Rom

– und zwar in der Villa d'Este – Liszt kennenernte; sie war damals 22 Jahre alt, der Meister bereits 57. Mit Blick auf diese Begegnung notierte die Pianistin, dass es bei ihr damals zu einer »unerwarteten Transformation« kam:

»Als ich 1868 Liszt das erste Mal in Rom hörte, schienen sich, sobald er nur anfing zu spielen, alle meine Fähigkeiten des Hörens zu verändern. [...] Während ich dieser Musik zuhörte, die so anders war als alles was ich bisher gehört hatte, fühlte ich meine Gedanken kreisen, als ob sie unabhängig von meinem Willen, die Fähigkeit erlangt hätten, Wege zu beschreiben, die ich nicht kannte.«<sup>1</sup>

Diese ›neuen Wege‹ sind auch in den Klavierstücken von Marie Jaëll hörbar; zweifellos hat sie sich von Liszt inspirieren lassen.

Ein paar Stichworte zu ihrer Biographie: Jaëll wurde 1846 als Marie Trautmann in dem kleinen Ort Steinsetz bei Wissembourgh im Elsaß geboren und bekam, als musikalisch unerhört begabtes Mädchen, das eine den eigenen Talenten adäquate Ausbildung quasi einforderte, schon früh Klavierunterricht; die Eltern mussten extra ein Klavier aus dem Nachbardorf für sie organisieren. Marie konzertierte als ›Wunderkind‹ bereits in sehr jungen Jahren öffentlich und begeisterte damit u.a. Ignaz Moscheles, der sie in einem Konzert hörte; sie erhielt dann u.a. in Paris, zunächst privat, schließlich am Konservatorium, Klavierunterricht von Henri Herz, bekam gleich zu Beginn des Studiums einen renommierten Preis des Konservatoriums und heiratete schließlich im Alter von knapp 20 Jahren den 14 Jahre älteren, damals recht berühmten Pianisten Alfred Jaëll, mit dem sie gemeinsam auf Konzertreisen in ganz Europa ging. Das Paar blieb kinderlos.

Immer wieder hoben die Kritiker das enorme pianistische Talent der Gattin des Alfred Jaëll hervor, das seines offenbar in den Schatten stellte. In einer anonymen Rezension eines Konzerts in Triest von Februar 1873 heißt es etwa: »Die Dame hat durch ihr bravuröses Spiel, ihre enorme Kraft und Ausdauer allgemeinen Enthusiasmus hervorgerufen«.<sup>2</sup> Der berühmte Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick notierte im selben Jahr über die damals 27jährige: »Ihre ungewöhnliche Kraft und Ausdauer, ihre Bravour und ihr Gedächtniß verdienen alle Anerkennung«, jedoch: »[D]as alles entschädigt nicht für die Affectation und Unnatur, mit der sie Schumann [hier: die Davidsbündlertänze] vortrug, halb Somnambule, halb Amazone«. Was sie vermissen lasse, sei musikalischer Zusammenhang und ein »feste[r] musikalische[r] Kern«.<sup>3</sup>

Zehn Jahre später, 1883, äußerte derselbe Kritiker im Rückblick, dass Marie Jaëll im Vergleich mit dem Pianisten-Gatten »[v]on beiden Ehehälften [...] offenbar die männlichere« war, »aber das Weib, Alfred, schien uns die angenehmere.« Während *er* demnach elegant und formvollendet, jedoch »ohne Tiefe und Leidenschaft« spiele, konzentrierte *sie* sich just auf diese Attribute, verlor darüber aber mitunter den Zusammenhang aus dem Blick (»worüber denn auch die Form meistens in Stücke ging«). Noch einmal Hanslick: »Trotz ihrer kühnen, glänzenden Bravour hat sie uns doch selten ganz befriedigt, denn überall mischten sich Blasirtheit, Raffinement und falsche Genialität erkältend in ihren Vortrag. Es fehlten, was wir an einer Frau am schwersten vermissen: Anmuth und Natürlichkeit.« Und so schwanke man, »ob man ihr Spiel genial nennen soll oder talentlos.«<sup>4</sup> Und schließlich, so ist 1884 – ebenfalls bei Hanslick – zu lesen, repräsentiere Marie Jaëll, die »Salon-Walküre«, »das genialische, extravagante Element der Liszt-Wagnerschen

*Marie Jaëll, geborene Trautmann.*

\* 17. August 1846 in Steinsetz; † 4. Februar 1925 in Paris



## Komponistinnen um Liszt

Schule«; sie wisse »mit verblüffender Sicherheit uns einen Reichthum an Phantasie und Leidenschaft vorzuspiegeln, unter welchem sich doch nur eine berauschte Armuth verbirgt.«<sup>5</sup>

Warum diese ausführlichen Zitate aus zeitgenössischen Konzertkritiken, die sich auf Marie Jaëll als Pianistin und nicht als Komponistin beziehen? – Frappierend ist, dass einige der hier genannten vermeintlichen Kritikpunkte (etwa: Blasiertheit, Raffinement, falsche Genialität) wenige Jahrzehnte zuvor immer wieder auch dem Pianisten Liszt angeheftet wurden. Analysiert man die Topoi genauer, stößt man zudem darauf, dass sie durchaus ein nationalistisches Vorurteil Deutschlands gegenüber Frankreich beinhalteten: Die abwertende Rede etwa von »französischem Raffinement«, aber auch von »französischer« – d.h. oberflächlicher – »Eleganz« ist lange bekannt. Und diese Attribute wiederum wurden regelmäßig vom Virtuosen auf den Komponisten übertragen. Dies betrifft nicht nur Liszt, sondern auch Marie Jaëll, die seit etwa 1870 – also im Alter von Mitte 20 – mit dem Komponieren begonnen hat: Überliefert sind von ihr über 35 Werke und Zyklen nur für Klavier (die vor einigen Jahren auf mehreren CDs Cora Irsen eingespielt hat), aber auch Kammermusik: zwei Streichquartette, eine Violinsonate, eine Cellosonate, ein Klaviertrio, eine Klaviersonate, und schließlich: zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert und eine Symphonische Dichtung mit Gesang (»Ossian«). Später, ab den 1890er Jahren, hat

Jaëll – das nur am Rande – schließlich noch mehrere Schriften, Unterrichtswerke für Klavier, verfasst. Die Titel lauten etwa: *Le Toucher* (»der Anschlag«; 3 Bände; frz. Originalausgabe 1895), oder auch *La Musique et la psychophysiologie* (»Die Musik und die Psycho-Physiologie«; frz. Originalausgabe 1896). Diese Abhandlungen sind in jüngerer Zeit recht ausführlich unter dem Aspekt von »Musical Embodiment Studies« gewürdigt worden.<sup>6</sup> Viele Jahre nach dem ersten Treffen in Rom 1867 kamen Liszt und Marie Jaëll noch einmal intensiv zusammen, und zwar, nachdem der Gatte Alfred 1882 im Alter von 49 Jahren an den Folgen einer schweren Krankheit gestorben ist. 1883 bis 1885, in ihren späten Dreißigern also, verbrachte Jaëll jeweils mehrere Monate in Weimar bei Liszt, mit dem sie schon zuvor freundschaftlich verbunden blieb (u.a. ist ihre bereits 1871 veröffentlichte Klaviersonate Liszt gewidmet). In Weimar – in der Hofsärgnerei – erledigte sie für den Meister, Schreibtisch an Schreibtisch, Korrekturarbeiten, man machte gemeinsame Ausflüge, wobei sich beide im beständigen Austausch miteinander befanden. So kann man von einer Art kreativen Künstlergemeinschaft sprechen, die auch gemeinsames produktives Arbeiten ermöglichte. Hierzu nur ein Beispiel: Marie Jaëll spielte etwa den ihr gewidmeten dritten Mephistowalzer auf dem Klavier, was wiederum Liszt zu Änderungen an seiner Komposition inspirierte, die sie – mitsamt eigenen Ergänzungen und Korrekturen – ins Manuskript eintrug, so dass er sie

Gedenktafel am Geburtshaus Marie Jaëlls.



mehr oder weniger scherhaft ermahnen musste, dass sie seine Autorschaft zu respektieren habe.<sup>7</sup> Diese Form der Zusammenarbeit im Hinterkopf, fällt es schwer, von Marie Jaëll als bloße »Schülerin« Liszts zu sprechen. Immer wieder äußerte sich Liszt lobend, ja, begeistert, über Jaëlls Kompositionen: brieflich gegenüber dem Gatten (1875),<sup>8</sup> 1880 direkt in einem Brief an sie (hier spricht er von ihrem »bewundernswerte[n] Talent«),<sup>9</sup> und als in Weimar Jaëlls Klavierkonzert Nr. 2 c-Moll unter Leitung von Camille Saint-Saëns aufgeführt wurde, sprach Liszt begeistert von dem meisterhaften und genialen Werk.<sup>10</sup> Anders sah dies wiederum Eduard Hanslick, der sich gewohnt kritisch äußerte, hier 1888 zu ihren Klavierstücken: »Die Compositionen der Frau Jaëll bezeugen mehr das schwache als das schöne Geschlecht.« Die Stücke wie auch die Komponistin selbst »gehören«, so Hanslick, »zu den problematischen Natura[n] in der Kunst, welche zwar durch ihre Ungewöhnlichkeit momentan interessiren, aber doch weit mehr Verwunderung als Freude erregen.«<sup>11</sup> Als Komponistin habe sie sich – so heißt es wiederum fünf Jahre zuvor, 1883 – »vollgetrunken« aus der »Quelle, deren eigentümlich stechender Geruch sich sofort verräth«, nämlich Franz Liszt, indem sie die »Äußerlichkeiten seines Componirens« nachahme. »Bei einer auf das Pikanter und Emancipirte angelegten Französin wie Madame Jaëll erscheint gerade dieser Einfluß begreiflich«.<sup>12</sup>

Tatsächlich ist der kompositorische Einfluss Liszts – hier: des späteren Liszt, jenes des dritten Bandes der *Années de Pelerinage*, der *Nuages Gris*, des Klavierstücks *Unstern!* oder der *Bagatelle ohne Tonart* – insbesondere auch in den Stücken, die in der heutigen Matinee zu hören sind, nicht zu ignorieren. *Sphinx* von 1885 etwa, gewidmet dem Freund, Anreger und Lehrer Camille Saint-Saëns, besticht nicht zuletzt durch seinen experimentellen Charakter; fast gewinnt man beim Hören den Eindruck, dass das Stück nur aus einem einzigen Anfang besteht, der in sich selbst bereits erfüllt ist und keinerlei Fortführung bedarf. Es ist ein einziges, sich über eine Oktavspanne öffnendes Motiv, das über mehrere Minuten ausgekostet, aber auch gleichsam ausgetestet wird, indem unterschiedlichste Harmonien, Farben, Gesten dazu ausprobiert werden – ohne Eile, mit viel Ruhe, wird diesen nachgehört, nachgespürt. Harmonisch fühlt man sich stellenweise an Claude Debussy erinnert, die Tremoli in der zweiten Hälfte des Stükkes scheinen vage an Liszts *Nuages Gris* oder auch an *La lugubre gondola I* anzuknüpfen. Eine Entwicklung findet

nicht statt – und wenn, dann ist diese so langsam, dass eher von einer Zustandsveränderung gesprochen werden kann. Dasselbe gilt auch für die erste von vier Skizzen der *Promenade matinale* (»Morgenspaziergang«): Auch hier geht es um eine Stimmung, einen Zustand, einen Moment, bei dem relativ zu Beginn eine um eine Quart aufsteigende, weitgehend chromatische Skala in der rechten Hand, leittonig zum Grundton führend, zweimal auffallend hervorsticht – so auffallend, dass dieses banale Motiv durchaus zu einem hartnäckigen Ohrwurm werden kann. Verglichen mit diesem gleichsam impressionistischen Stück sind die *Esquisses 2–4* traditioneller gehalten, romantisierend, teilweise an Chopin erinnernd, elegant. Grundsätzlich sei empfohlen, sich vor allem die Solo-Klavierstücke einmal vollständig anzuhören, und zwar in der Einspielung von Cora Irsen, die 2016 auch eine kleine, lesenswerte Monographie über Marie Jaëll verfasst hat: Man kommt beim Hören teilweise aus dem Staunen kaum heraus, auch nicht bei den 18 Stücken für Klavier *d'après la lecture de Dante, Ce qu'on entend dans l'enfer* – bereits der Titel verweist auf Liszt als Vorbild, hier natürlich direkt auf die *Dante*-Sonate und die Symphonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne* nach Victor Hugo.

Es gibt also viel zu entdecken, nicht nur bei Marie Jaëll, sondern auch bei zahlreichen weiteren Komponistinnen, die Liszt nahestanden und die er gefördert hat.

<sup>1</sup> Marie Jaëll, zit. nach Cora Irsen: *Marie Jaëll – die charmante Unbekannte*, Weimar 2016, S. 36.

<sup>2</sup> Allgemeine musikalische Zeitung vom 5.3.1873, Heft 10, S. 156f.

<sup>3</sup> Eduard Hanslick: *Concerete, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885*, Berlin 3. Auflage 1896, S. 93.

<sup>4</sup> Ebd., S. 389.

<sup>5</sup> Ebd., S. 446.

<sup>6</sup> Vgl. Hamish Robb: *Marie Jaëll: Pioneer of Musical Embodiment Studies*, in: *19th Century Music* 45/3 (2022), S. 220–243.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu Irsen: *Marie Jaëll* (Anm. 1), S. 71.

<sup>8</sup> Brief Franz Liszts an Alfred Jaëll, 22.6.1875, vgl. ebd., S. 50.

<sup>9</sup> Brief Franz Liszts an Marie Jaëll, 10.2.1880: »Liebe Kollegin, Sie sind von schreiender Ungerechtigkeit gegen Sie selbst. Manche Male habe ich gesagt, dass Ihr bewundernswertes Talent weit überlegen ist. [...] Am Klavier bestätigen Sie mich darin vollkommen. Widersprechen Sie mir also nicht mit Reden einer exzessiven und folglich falschen Bescheidenheit.« Zit. nach ebd., S. 64f.

<sup>10</sup> Ebd., S. 76.

<sup>11</sup> Eduard Hanslick: *Aus dem Tagebuche eines Musikers. Der »Modernen Oper« VI. Theil. Kritiken und Schilderungen*, Berlin 3. Auflage 1892, S. 267.

<sup>12</sup> Hanslick: *Concerete, Componisten und Virtuosen* (Anm. 3), S. 390.

