

DE MUSICA
DISSERENDA
XXI/1

LETO | YEAR 2025

DE MUSICA DISSERENDA XXI/1

LETO | YEAR 2025



Založba ZRC



Izdajatelj | Issuer: ZRC SAZU, Muzikološki inštitut; zanj | represented by: Katarina Šter

Založnik | Publisher: Založba ZRC; zanj | represented by: Oto Luthar

Glavni in odgovorni urednik | Editor-in-chief: Klemen Grabnar

Častni urednik | Honorary editor: Jurij Snoj

Mednarodni uredniški svet | International advisory board: Zdravko Blažeković (Research Center for Music Iconography, New York), Ivano Cavallini (Università di studi di Palermo), Marc Desmet (Université Jean Monnet, Saint-Etienne), Daniele V. Filippi (Università degli Studi di Torino), Janez Höfler (Univerza v Ljubljani, SAZU), Andrej Rijavec (Univerza v Ljubljani), Stanislav Tuksar (Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb)

Uredniški odbor | Editorial board: Matjaž Barbo (Univerza v Ljubljani), Klemen Grabnar (ZRC SAZU), Metoda Kokole (ZRC SAZU), Marko Motnik (ZRC SAZU), Nejc Sukljan (Univerza v Ljubljani), Katarina Šter (ZRC SAZU)

Tehnična urednica | Technical editor: Lucija Herga

Izvršna urednika *De musica disserenda* XXI/1 | Executive editors of *De musica disserenda* XXI/1:

Marko Motnik & Ivana Maričić

Jezikovni pregled angleških besedil | English language proofreading: Michael Talbot

Jezikovni pregled slovenskih besedil | Slovene language proofreading: Katarina Grabnar

Prevodi povzetkov in izlečkov v slovenski jezik | Translations of summaries into Slovenian:

Marko Motnik & Ivana Maričić

Oblikovanje in prelom | Design and typesetting: Tadej Šulman

Tisk | Printed by: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada | Printrun: 150

Naslov uredništva | Editorial board address:

ZRC SAZU, Muzikološki inštitut

Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta | E-mail: dmd@zrc-sazu.si

Tel. | Phone: +386 1 470 62 19

<https://ojs.zrc-sazu.si/dmd>

Revija izhaja s pomočjo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

The Journal is published with the support of the Slovenian Research and Innovation Agency.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva – deljenje pod enakimi pogoji 4.0, mednarodna licenca (izjema je slikovno gradivo). | This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except image material).

Naročila sprejema | Orders should be sent to:

Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta | E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

Cena posamezne številke | Single issue price: 6 EUR

Letna naročnina | Annual subscription: 10 EUR

ŽENSKE IN GLASBA

WOMEN AND MUSIC

In memoriam

NATAŠA CIGOJ KRSTULović
(1963–2023)

KAZALO | CONTENTS

Predgovor

11

Foreword

12

INGEBORG HARER

„Nur dort wo ich nicht bin, dort ist das Glück“: Marie Pachler (1794–1855) im Dialog mit ihren Verwandten aus der Untersteiermark und Krain

»Sreča je le tam, kjer mene ni«: Marie Pachler (1794–1855) v dialogu s sorodnicami na Spodnjem Štajerskem in Kranjskem

15

GUDRUN ROTTENSTEINER

Marie Baumayer (1851–1931): auf dem Weg zur professionellen Pianistin

Marie Baumayer (1851–1931): pot do profesionalne pianistke

41

MARUŠA ZUPANČIČ

Transcending Traditional Roles: Female Instrumentalists in Ljubljana's Public Musical Life Between 1790 and 1848

Preseganje tradicionalnih vlog: instrumentalistke v ljubljanskem javnem glasbenem življenju med letoma 1790 in 1848

65

NATAŠA MARIČIĆ

A National Musical Heroine at the Margins of Concert Life: The Case of
Dora Pejačević

Nacionalna glasbena junakinja na obrobju koncertnega življenja: primer
Dore Pejačević

123

SARA ZUPANČIČ

Prestopanje mej: primer pianistke Lucille Tolomei Podgornik

Crossing Boundaries: The Case of the Pianist Lucilla Tolomei Podgornik

155

MICHAELA KRUCSAY

Gegenstände der Erinnerung: Varianten der Objektivation von Professionalität in
den Nachlässen von Musikerinnen

Objekti(vi) spomina: sledenje profesionalizmu v zapuščini glasbenic

213

IVAN ČURKOVIĆ

Music and the Gendered Image in Handel's *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e
del Disinganno* (1707), Its Later Reworkings and Contemporary Stagings

Glasba in ospotlenost podob v Händlovem oratoriju *La Bellezza ravveduta nel
trionfo del Tempo e del Disinganno* (1707), njegove predelave in sodobne uprizoritve

243

Predgovor

Po sedmih letih raziskovanja je sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU Marko Motnik leta 2024 objavil monografijo *Glasbena pot Sophie Linhart: po sledeh družine Antona Tomaža Linharta*. Ravno takrat sta se za zgodovino žensk v glasbi intenzivneje začeli zanimali še dve raziskovalki na isti ustanovi – Katarina Šter in Maruša Zupančič. Z željo po izmenjavi pristopov k znanstvenim problemom, ki združujejo področji spola in glasbenih praks, so sodelavke in sodelavci Muzikološkega inštituta sklenili objaviti pričujočo številko revije *De musica disserenda*, ki je namenjena vprašanjem, povezanim z vlogo žensk v (slovenski) glasbeni zgodovini in glasbenem zgodovinopisju. Kmalu se je rodila zamisel o enodnevni delavnici za avtorice in avtorje člankov, na kateri bi lahko predstavili izzive, ki jih odpirajo tovrstne raziskave, vendar je povečano zanimanje za to temo privedlo do organizacije simpozija. Novembra 2024 so tako sodelavke in sodelavci Muzikološkega inštituta ZRC SAZU organizirali dvodnevno mednarodno srečanje »Preseganje tradicionalnih vlog: glasbenice na poti do umetniške svobode«.

Verjameva, da so prispevki v tokratni številki revije *De musica disserenda* rezultat tako raziskovalnega dela kot tudi številnih plodnih razprav, ki jih je sprožil omenjeni simpozij. Sicer pa se članki nahajajo med povsem historiografskim dokumentiranjem, konceptualnimi zagatami humanistike in zgodovinsko družbeno pogojenostjo, ki vseskozi pronicajo v besedila. Tako članka Ingeborg Harer in Gudrun Rottensteiner za svoje izhodišče sicer vzameta ugledno žensko figuro, vendar pozivata k rekonceptualizaciji glasbenega arhiva, posežeta po teoriji pisma ali po obravnavi življenjske zgodbe, preden se je ta začela ozioroma ko se je ta že končala. Namen članka Maruše Zupančič je nemara res popisati glasbenice Ljubljane 19. stoletja, vendar se mora ob tem skorajda sociološko vprašati, iz katerega družbenega sloja izhajajo, saj je njihov položaj odločilno vplival na njihove karijerne poti. Vprašanje družbenega razreda se še toliko bolj kaže v članku Nataše Maričić, saj se zdi, da je nelagodje ob aristokratskem poreklu skladateljice zaznamovalo narativ celotne povojne muzikologije, ki se je na Hrvaškem večkrat lotevala obravnave njenega življenja in dela. Sara Zupančič prepleta zgodovino nacionalizmov s svetovljanskimi umetniškimi nazori, Michaela Krucsay pa se s pomočjo materialnih sledi spominskih študij sooča s pripovedmi, ki sta jih o sebi izpovedali protagonistki njenega članka. Ivan Ćurković za konec prepleta teorije vizualnih umetnosti s teorijami spola v analizi uprizoritev enega izmed Händlovih oratorijev in statusom spolne razlike v njem. Simpozij in tematska številka naj bosta ne le poklon glasbenicam preteklosti, temveč tudi korak k bolj vključujoči prihodnosti muzikologije.

IVANA MARIČIĆ & MARKO MOTNIK
urednika

Foreword

After seven years of research Marko Motnik, a research fellow at the Institute of Musicology, ZRC SAZU, published in 2024 the monograph *Glasbena pot Sophie Linhart: po sledih družine Antona Tomaža Linharta* (*Sophie Linhart's Musical Career: In the Footsteps of A. T. Linhart's Family*). At around the same time two other scholars at the same institute — Katarina Šter and Maruša Zupančič — began to engage more intensively with the history of women in music. Motivated by a desire to exchange approaches to scholarly questions at the intersection of gender and musical practices, the colleagues at the Institute of Musicology decided to dedicate the present issue of *De musica disserenda* to matters relating to the role of women in (Slovenian) music history and historiography. The idea of a one-day workshop for contributors soon emerged as an opportunity to present the challenges posed by such research. However, growing interest in the topic led to the organization of a full-scale symposium. In November 2024 the Institute of Musicology at ZRC SAZU hosted a two-day international meeting entitled “Beyond Traditional Roles: Female Musicians on the Path to Artistic Freedom”.

We believe that the contributions in this issue of *De musica disserenda* are the result not only of rigorous scholarly research but also of the many fruitful discussions prompted by the aforementioned symposium. The articles span a spectrum ranging from strictly historiographical documentation, through the conceptual challenges facing the humanities, to the historic social conditions that constantly permeate the texts. For instance, while Ingeborg Harer and Gudrun Rottensteiner take as their point of departure a prominent female figure, their articles call for a reconceptualization of the musical archive that draws on the theory of the letter or explores biographical narratives before they have begun or after they have ended. The prime aim of Maruša Zupančič's contribution is to chart the women musicians of nineteenth-century Ljubljana, yet she is drawn to adopt an almost sociological lens by considering the social strata from which they emerged, since this context decisively shaped their career trajectories. Class becomes even more prominent in the article by Nataša Maričič, who observes that discomfort with the aristocratic background of the composer Dora Pejačević has coloured the entire post-war musicological discourse in Croatia, where her life and work have been repeatedly addressed. Sara Zupančič weaves together the history of nationalisms with cosmopolitan artistic ideologies, while Michaela Krucsay draws on the material traces of memory studies to engage with the self-narratives of the two protagonists of her article. Finally, Ivan Ćurković combines theories of visual art and gender in his analysis of performances of one of Handel's oratorios, examining how

sexual difference is staged within it. Both the symposium and this thematic issue are intended not only as a tribute to the women musicians of the past but also as a step towards a more inclusive future for musicology.

IVANA MARIČIĆ & MARKO MOTNIK
editors

INGEBORG HARER
Graz, Österreich

„NUR DORT WO ICH NICHT BIN, DORT IST DAS GLÜCK“: MARIE PACHLER (1794–1855) IM DIALOG MIT IHREN VERWANDTEN AUS DER UNTERSTEIERMARK UND KRAIN

IZVLEČEK: Spodnja Štajerska in Kranjska v današnji Sloveniji nista le deželi izvora graške pianistke Marie Pachler, rojene Koschak, temveč tudi osrednji stičišči njenega življenja. Ta članek je prvi, ki je posvečen tej perspektivi. Novi viri kažejo, da je Marie Pachler vse življenje ostala iskalka in je svoje misli izražala v pismih sorodnicam iz teh krajev. Korespondenca razkriva specifične podrobnosti vprašanja spola in druge družbeno-kulturne vidike, značilne za njen čas.

KLJUČNE BESEDE: Marie Pachler, družina Koschak, družina Ruard, družina Perše, grad Šenek (Polzela)

ABSTRACT: Lower Styria and Carniola, in today's Slovenia, define the origins of the Graz pianist Marie Pachler née Koschak and, at the same time, also appear as reference points throughout her life. For this reason, attention will be drawn to this aspect for the first time. New sources show that Pachler remained a searcher throughout her life and expressed her thoughts in letters addressed to her female relatives from these regions. The correspondence reveals numerous gender-specific aspects as well as socio-cultural details typical of the time.

KEYWORDS: Marie Pachler, Koschak family, Ruard family, Persche family, Schöneegg Castle (Polzela)

Marie Pachler zählt und zählte in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht zu den vergessenen Frauen. Im Gegenteil: Sie erlebte sogar Zeit ihres Lebens Anerkennung und doch wurde in der biographischen Schreibung ihr Leben nur mit bestimmten, der Nachwelt wichtigen Eckpunkten erzählt.¹ Betont wurden stets ihre Verbindungen zu Ludwig van Beethoven und Franz Schubert, Aspekte ihres Privatlebens blieben dabei stets ausgespart. Marie Pachler entsprach nicht dem weiblichen „Standard-Rolle-Model“ ihrer Zeit. Sie hob sich schon als Kind von der Mehrheit ihrer Altersgenossinnen ab und erst recht später als verheiratete Frau und Mutter.²

FAMILIÄRE STARTBEDINGUNGEN

Die als Tochter von Aldobrand und Theresia Koschak geborene Maria Leopoldina (2. Februar 1794)³ wuchs in ihrer Geburtsstadt Graz gemeinsam mit ihrer älteren Schwester Johanna (geboren am 12. Februar 1792)⁴ auf. Der Vater war umfassend gebildet und besonders der Musik zugeneigt, sodass für die Töchter das entsprechende Umfeld für eine „ideale“ Mädchenerziehung bestand. Marie lernte nicht nur Singen, Klavierspielen und Zeichnen, sondern auch Fremdsprachen, vor allem besaß sie eine für Frauen außergewöhnlich hohe Allgemeinbildung. Ihre ersten Auftritte als Pianistin erfolgten schon als Kind im Elternhaus, einem der musikalisch-kulturellen Zentren der Stadt, wo sie auch eigene Kompositionen vorspielen konnte.⁵ Einer der bedeutendsten und häufigsten Besucher im Hause Koschak war der Historiker Julius Schneller, der sich ab 1806 als Professor am Lyceum in Graz aufhielt und großen Einfluss auf das Kulturleben hatte.⁶ Bald erkannte er die vielfältigen Begabungen der jungen Marie, die er schließlich von 1807 bis 1809 förderte beziehungsweise unterrichtete.⁷ Sowohl Marias Jugendliebe Anton Prokesch-Osten als auch ihr späterer Ehemann Carl Pachler

1 Zur Biographik siehe Unseld, „Der blinde Fleck“. Auf die traditionelle Ausklammerung des privaten Lebens aus den Biographien im Fachgebiet Musikwissenschaft wurde mehrfach hingewiesen. Vgl. zum Beispiel Etzemüller, „Wer konstruiert“, 31–32.

2 Der vorliegende Beitrag basiert vorwiegend auf der Auswertung von Quellen aus dem Pachler-Nachlass im Steiermärkischen Landesarchiv Graz. Dabei standen nicht immer die Originaldokumente zur Verfügung, sondern auch beispielsweise transkribierte Briefe in zwei verschiedenen Typoskripten, zusammengestellt von Hans Lohberger in den 1970er Jahren. Nur teilweise sind diese Transkriptionen in Lohbergers publizierten Aufsätzen zu finden, die zum Teil auch schon in meinen früheren Aufsätzen verwendet wurden. Vgl. u. a. Harer, „Marie Pachler“; Harer, „„Schönheit““; Harer, „Über Spielpraxis“. Marko Motnik danke ich für die fachlichen Gespräche und Hilfe beim Auffinden verschiedener Lebensdaten.

3 Graz, Mariä Himmelfahrt, Taufbuch 1, 1783–1794, fol. 307–308.

4 Ibid., fol. 43–44.

5 Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, 6–8.

6 Koller, *Julius Franz Schneller*, 12.

7 In welcher Form dies geschah, ist nicht feststellbar. Münch, *Julius Schneller's Lebensumriss*, 10–11. Vgl. auch Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, 9–10.

zählten zu Schnellers Schüler- und Anhängerkreis. Nicht nur Maries Bildung, sondern auch ihr persönlicher Kontakt zu Beethoven und die Vertrautheit mit dessen Klavierwerken waren Julius Schnellers Verdienst. Durch diese akademische Umgebung erlangte Marie bereits einen wesentlich höheren Bildungsgrad, als er normalerweise in einer gutbürgerlichen Mädchenerziehung üblich und möglich war.

WURZELN IM SÜDEN – DIE FAMILIEN KOSCHAK UND RUARD

Marie Pachlers Mutter Theresia Koschak, geb. Ruard, verstarb am 26. Juli 1821 in Graz im Alter von 56 Jahren.⁸ Sie wurde am 16. September 1765 in Wien als Theresia Josepha Vincentia und Tochter von Valentin und Joanna Ruard geboren.⁹ Valentin Ruard war Großhändler in Wien, der am 24. August 1761 in Penzing (heute Wien) Joanna Pacassi heiratete.¹⁰ Diese war die Tochter des Steinmetzes Johann Stephan Pacassi und dessen Frau Maria Barbara. Joanna wurde als deren vierzehntes Kind am 23. Mai 1738 in der Stiftspfarre Klosterneuburg getauft.¹¹ Joannas ältester Bruder, erstes Kind der Familie, war der spätere Hofarchitekt Nikolaus Pacassi, der in Wiener Neustadt 1716 geboren wurde¹² und auf den zahlreiche bekannte Gebäude in Wien zurückgehen, wie zum Beispiel das Schloss Schönbrunn, das Theresianum und viele andere. Die Großmutter Marie Pachlers, Joanna Ruard (geb. Pacassi), war somit die Schwester des berühmten Architekten – ein Faktum, das bisher in der Familiengenealogie nicht bekannt war. Joanna und Valentin Ruard lebten nach ihrer Heirat 1761 vorerst in Wien, wo noch am 14. November 1766 Leopold Ruard geboren wurde.¹³ Im Jahr 1768 erfolgte die Übersiedlung der Familie Ruard nach Sava bei Jesenice (Aßling) in Krain, wo sich Valentin Ruard und in weiterer Folge seine Nachkommen (Sohn Leopold und dessen Sohn Viktor) sehr erfolgreich dem Bergbau und der Eisenerzeugung widmen sollten.¹⁴ Valentin Ruards Tochter, also Marie Pachlers Mutter, Theresia Ruard, heiratete am 26. Februar 1791 in Sava Aldobrand Koschak.¹⁵ Dieser wurde am 15. Juli 1759 in Cilli (Celje) geboren.¹⁶ Bald nach ihrer Hochzeit dürfte das Ehepaar Koschak nach Graz übersiedelt sein. Dr. Aldobrand Koschak war als Hof- und Gerichtsadvokat tätig und

8 Graz, Hl. Blut, Sterbebuch xx, 1808–1829, fol. 353.

9 Wien, St. Stephan, Taufbuch, 1765–1767, fol. 96.

10 Wien, St. Stephan, Trauungsbuch, 1761–1762, fol. 124.

11 Klosterneuburg, Stiftspfarre, Taufbuch, 1738–1771, fol. 4.

12 Am 5. März 1716. Wiener Neustadt, Hauptpfarre, Taufbuch, 1699–1723, fol. 86.

13 Wien, St. Stephan, Taufbuch, 1765–1767, fol. 256. Gestorben in Sava in Krain am 11. Februar 1834. Valenčič, „Ruard, Leopold“.

14 Valenčič, „Ruard, Leopold“; Hartnigg, „Der Spateisenstein-Bergbau“, 10.

15 Jesenice, sv. Lenart, Trauungsbuch, 1785–1802, fol. 22.

16 Celje, sv. Danijel, Taufbuch, 1752–1772, fol. 136.

verfasste auch mehrere juristische Abhandlungen, die in Graz im Druck erschienen.¹⁷ Welche Kontakte die Koschaks von Graz aus mit dem Land ihrer Kindheit und Jugend pflegten, lässt sich nicht mehr feststellen.¹⁸ Nachweislich hielt sich jedoch Theresia Koschak nach dem Tod ihres Mannes Aldobrand (gestorben am 16. Februar 1814)¹⁹ mit ihren beiden Töchtern länger in Krain auf. Theresia Koschaks Bruder Leopold Ruard führte zu diesem Zeitpunkt bereits sehr erfolgreich die väterlichen Berg- und Hüttenwerke in Sava.

Aus der Zeit zwischen 1814 und 1816 sind mehrere Briefe von Marie Koschak erhalten, die ein wenig Einblick in den Aufenthalt in Krain geben. Bedauerlicherweise wird darin nichts Musikbezogenes berichtet, obwohl sich Marie als Pianistin in den einschlägigen Gesellschaftskreisen vorgestellt haben muss. Immerhin verlieh ihr die Laibacher Philharmonische Gesellschaft die Ehrenmitgliedschaft, allerdings nicht vor Ort, sondern durch eine Nachsendung des Diploms, als Marie wieder in Graz lebte.²⁰ Aus dieser Zeit erhalten ist ein schriftlicher Bericht von Marie, die von ihrem Aufenthalt in Krain erzählt und die heutige Leserschaft mit einer Aussage überrascht. Sie urteilte nämlich wenig schmeichelhaft über die Männer und Frauen in Laibach (Ljubljana). Datiert mit „Sava 8. Dezember 1814“ schrieb sie an Anna Morack, eine Verwandte ihrer Mutter in Wien:

Von unserer Reise nach Laibach kann ich Ihnen nur wenig Interessantes mittheilen. Ich habe mich zwar dort ziemlich gut, und um vieles besser als ich hoffte, unterhalten, bin aber demohngeachtet mit keiner günstigeren Meinung von den Krainern nach Hause gekehrt. Ihnen darf ich es wohl gestehen, meine Freundin! Daß mir diese Nation, im Allgemeinen betrachtet, vollends unerträglich ist. Die Männer derselben scheinen mir gerade soviel Verstand zu haben, um einander zu überlisten, und gerade soviel Gefühl, um sich darüber innig zu freuen. Ihre scheinbare Bildung ist nur äußere Politur, und ihre Artigkeiten, ihr schmeichelndes Benehmen überhaupt sind nur mißlungene Nachäffungen ihrer ehemaligen Gebieter. Mit den Weibern ist's noch schlimmer. Diese sind entweder bloße Küchenmägde, oder gänzliche Modepuppen. Sie scheinen es eigens darauf anlegen zu wollen, die Schwächen unseres Geschlechtes recht auffallend zu machen; wahrscheinlich, um an denselben ihren eigenen Unwerth zu rächen, und dem Ganzen um des Einzelnen willen zu schaden.²¹

17 *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, s.v. „Koschak, Aldobrand“.

18 Eine Reise erfolgte offenbar 1812 nach Laibach (Ljubljana). Vgl. Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, 11–12.

19 Graz, Hl. Blut, Sterbebuch xx, 1808–1829, fol. 163.

20 Vgl. Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, 14–15.

21 Marie Koschak an Anna Morack, 8. Dezember 1814. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 105.

Bemerkenswert an dieser Aussage ist der von der zwanzigjährigen Marie subjektiv wahrgenommene und schriftlich festgehaltene Eindruck vom gesellschaftlichen Umgang. Schriftstücke zur geschlechterspezifischen Differenzierung inklusive Kritik, wie sie hier vorliegen, sind aus der damaligen Zeit selten zu finden. Maries Verheiratung mit Carl Pachler stand damals schon fest, aber die Vorfreude auf das gemeinsame Leben fehlte anscheinend, denn in einem Brief aus „Sava am 9. May 1815“ wandte sie sich an Anna Morack, weil

ich auch in meiner gegenwärtigen Lage mehr als jemahls einer freundschaftlichen Leitung, eines wohlmeinenden, vernünftigen Rathes [bedarf]; und wo finde ich außer Ihnen, meine Theure, Vernunft und Herzensgüte, Erfahrung mit Sinneszartheit und ruhiger Besonnenheit mit Innigkeit des Gefühls vereinigt. [...] Karl, dessen festerer, entschlossener Sinn mir zur Stütze werden, an dessen männlicher Kraft sich mein Muth wieder aufrichten könnte, darf ich noch weniger mit meinen wahren Verhältnissen bekannt machen, weil er dadurch zu einer früheren Realisierung seiner Ideen – die, so achtungs- und liebenswürdig mir Karl auch immer erscheint, mich doch stets mit geheimem Grauen erfüllen – vielleicht bestimmt werden würde. Ich stehe also allein – ganz verlassen. Nirgend schlägt mir ein Herz, an das ich mich schließen, nirgends lebt mir ein Wesen, dem ich liebend vertrauen könnte! Nur der Busen der mütterlichen, nun wieder erwachenden Natur – dieser letzte und einzige Zufluchtsort der Leidenden – steht mir noch offen [...].²²

Der Bräutigam von Marie Koschak hingegen beklagte die Abwesenheit seiner Verlobten, die er schneller heiraten wollte, als es offensichtlich möglich war. Er schrieb aus „Graz am 3. April 1816“ an Anna Morack in Wien:

Unsere Marie ist noch immer in Laybach, ohngeachtet die Mutter sie schon bis Ende d. v. J. herauszuführen, und mit mir zu vermählen versprach. Sie kennen deren Leichtigkeit in Auffindung von Hindernissen, zu denen sich im verflossenen Jahr eine Unpäßlichkeit Mariens gesellte, und bedürfen daher keiner Schilderung der Leiden meines heftigen Gemüthes, welche durch diese freywilligen und unfreywilligen Zögerungen veranlaßt wurden.²³

22 Marie Koschak an Anna Morack, 9. Mai 1815. Zit. nach Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 14.

23 Carl Pachler an Anna Morack, 3. April 1816. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 202.

Allerdings muss zu diesem Zeitpunkt bereits die Abreise in Richtung Graz geplant oder erfolgt gewesen sein, wie dies ein Reisepass, ausgestellt auf Theresia Koschak und „ihre Töchter Johanna und Maria“, belegt.²⁴ Obwohl weder Carl Pachlers noch Maries Mutter die Heirat der beiden guthießen, war es auf jeden Fall Maries Mutter, die ihre Tochter grundsätzlich zur Heirat drängte. Dieses zeittypische Ansinnen geht aus einem Brief hervor (undatiert, aber vor 1816 verfasst):

ein Mädcl muß auf die Versorgung denken [...] du hättest andere gute Parthien, aber du tust dein Glück mit Füßen treten, ist es wahr, dass du Anträge hast, und mit einem glücklich und zufrieden leben kannst, so denke auf unsere Lage, wie ruhig ich lebe, wenn ich dich vergnügt versorgt weiß. [...] wo du jetzt nur wählen kannst, such nicht so lang herum, wie ich es machte. [...] findet man einen edlen Mann von rechtschaffenen Charakter, so soll ein Mädcl sich nicht viel weigern ihn zu nehmen, und man lebt mit ihm gewiß vergnügt und zufrieden.²⁵

Auch Maries Vater Aldobrand Koschak hatte bereits in seinem Testament von 1808 festgehalten, dass er von seinen Töchtern Sparsamkeit, Fleiß, Gehorsam erwarte, diese sich auch die „Tugend“ der guten Haushaltsführung und „Hausmutter“ aneignen sollten, aber immerhin frei wären, sich „einen ordlichen [*sic*] Mann, der sie zu unterhalten im Stande ist, [zu] wählen.“²⁶ Die Heirat mit Carl Pachler fand schließlich am 12. Mai 1816 in der Grazer Leechkirche statt und erfolgte ohne Wissen und Beisein von Verwandten.²⁷

UNERFÜLLTE TRÄUME EINER PIANISTIN

„Meine Tochter Marie soll sich der Musik besonders widmen, weil sie hirtzu Talent besitzt, und vielleicht einstens dadurch glücklich werden kann;“ schrieb Aldobrand Koschak in seinem Testament bereits sechs Jahre vor seinem Tod.²⁸ Außerdem bestimmte er den Vormund seiner Töchter dazu, Erziehungsaufgaben in die Hand zu nehmen: „letztern aber bitt ich auf meine Tochter Marie zu sorgen vorzüglich in Ausbildung der Musik, dessen Freund er ist.“²⁹ Obwohl Marie als junge Pianistin einzelne Erfolge feierte und alles auf eine entsprechende Förderung hindeutete, nahm das öffentliche

24 Ausgestellt vom Magistrat Laibach am 3. April 1816. Koschak, Reisepass.

25 Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 10.

26 Testament von Aldobrand Koschak, erstellt am 10. Oktober 1808 in Graz. Koschak, Testament,

3. Vgl. auch Ebengreuth, „Einiges vom Rosenberg“, 15.

27 Graz, Hl. Blut, Trauungsbuch xix, 1813–1828, fol. 91.

28 Koschak, Testament, 3.

29 Ibid.

Auftreten Maries mit ihrer Verheiratung offensichtlich ein jähes Ende. Die Verleihung der Ehrenmitgliedschaft der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft am 15. Oktober 1817 erscheint in diesem Zusammenhang wie ein Schlusspunkt. Umso mehr engagierte sich Marie offensichtlich im Bereich des privaten Musizierens. Inzwischen war auch Carl Pachler als „Hof- und Gerichtsadvokat“ in die musikalischen Kreise von Graz aufgenommen – am 4. Juni 1818 wurde ihm per Diplom die Ehrenmitgliedschaft des Steiermärkischen Musikvereins verliehen.³⁰

Das gesellschaftliche Leben, das Marie aus ihrem Elternhaus kannte, setzte sich im Haus der Familie Pachler in der Grazer Herrengasse fort. In diese Zeit der literarisch-musikalischen Zusammenkünfte, an denen unter anderem bedeutende Persönlichkeiten wie Julius Schneller, Anton Prokesch-Osten, das Schauspielerhepaar Rettich teilnahmen, fiel auch der direkte Kontakt zu Franz Schubert, der Pachlers Einladung nachkam und Graz im Herbst 1827 besuchte. Der Besuch trug auch musikalische Früchte.³¹ Diese musikalisch ergiebige Zeit – so würde man meinen – könnte in der hier ausgewerteten Briefliteratur Niederschlag gefunden haben. Dem ist jedoch nicht so. Die Briefe, die in dieser Zeit ausgetauscht wurden, erzählen andere Geschichten. Der Briefwechsel eröffnet Einblicke in die weibliche Alltagswelt der Zeit, oft geprägt von erstaunlich offenen Aussprachen über emotionale Befindlichkeiten, die durch gesellschaftliche Bedingungen und Umstände hervorgerufen wurden. Zwei Personen nahmen im Leben von Marie Pachler als Korrespondentinnen eine Sonderstellung ein. Einmal ist es die rund 20 Jahre ältere, schon genannte Anna Morack in Wien, aber aus Laibach (Ljubljana) stammend, und weiterhin die um einige Jahre jüngere Cousine Amalie Persche aus Heilenstein (Polzela) in der Untersteiermark.

ANNA MORACK – LAIBACH (LJUBLJANA)

Anna Maria (Nina) wurde am 7. März 1772 als Tochter von Franz Tantini und dessen Ehefrau Massimiliana (geb. Modesti) in Laibach geboren.³² Die Hochzeit von Anna Maria mit dem aus Idria (Idrija) stammenden Hofrat und Doktor der Rechte Johann Morack erfolgte am 2. Mai 1791 in Laibach.³³ Das Ehepaar Morack wohnte von 1811 bis 1814 in Graz, dann in Klagenfurt und schließlich ab 1815 dauerhaft in Wien.³⁴ Für

30 Pachler, Ehrenmitgliedschaft.

31 Siehe dazu die einschlägige Schubert- und Pachler-Literatur neuerer Zeit sowie Deutsch, „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827“; und Locher, „Der Salon Marie Pachlers“.

32 Ljubljana, sv. Nikolaj, Taufindex, 1771–1791, fol. 17.

33 Ljubljana, sv. Jakob, Trauungsbuch, 1785–1816, fol. 24. Dort wird Idria (slow. Idrija) als Geburtsort von Johann Morack angeführt.

34 Locher, „Der Salon Marie Pachlers“, 46. Zu den Moracks siehe auch Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 67–68 und 251.

Marie Pachler war Anna Morack jene Vertraute, die von ihrer (geheim gehaltenen) Beziehung zu ihrer Jugendliebe Anton Prokesch-Osten wusste und sie diesbezüglich beriet.³⁵ Marie wiederum sparte nicht mit Worten, um ihre Emotionen zu beschreiben. Sie klagte über ihr verlorenes Liebesglück und beschrieb ihre Einsamkeit, ihre latent vorhandene Melancholie. Sie hatte sich von Carl Pachler im Grunde nie verstanden gefühlt, wovon der schon zitierte Brief vor ihrer Verheiratung zeugt. Prokesch-Osten hingegen verkörperte für sie die unerfüllte Sehnsucht nach ihrem eigentlichen Lebensmenschen und diese Gefühle beruhten auf Gegenseitigkeit. In anderen Briefen berichtete Marie auch von persönlichen Rückschlägen und ihrer Trauer aufgrund von mehreren Fehlgeburten, die sie als „Unfälle“ (Brief vom 20. Juli 1818) bezeichnete. Der Druck, nicht den Erwartungen der Familie zu entsprechen, muss unerträglich gewesen sein. Erst im Brief vom 17. September 1819 konnte Marie Pachler ihre Erleichterung zum Ausdruck bringen, da die Geburt des Sohnes Faust bevorstand (geboren am 18. Dezember 1819 in Graz) und sie nun auch von den Familienmitgliedern, allen voran der Schwiegermutter, besser behandelt wurde.³⁶

Die Korrespondenz mit Anna Morack erstreckte sich auf die Zeit von etwa 1814 bis 1831. Marie wohnte im Herbst 1817, als sie zum ersten Mal Ludwig van Beethoven begegnete, beim Ehepaar Morack.³⁷ Gegenseitige Besuche waren üblich. Marie Pachler formulierte eine Einladung einmal so: „ich kann auch alles, was ich Ihnen zu sagen habe, in drey einfache Worte fassen: Kommen Sie hierher! – Ja meine Beste! Kommen Sie – und verweilen Sie wenigstens die kurze Zeit die die Natur uns zur Freude bestimmte, in unserer Mitte!“ Sie erzählte weiter, dass sie am 5. März 1818 bei „[Julius] Schneller zu einer musikalischen Abendunterhaltung geladen“ war und dort dessen gesamte Familie (es war ja gleichzeitig die Familie von Anton Prokesch-Osten) kennenlernte.³⁸

Aufenthalte in der Natur wurden für Pachler zunehmend wichtig. Wie schon aus einem Brief an Julius Schneller aus dem Jahre 1823 hervorgeht, verdrängten diese auch musikalische Aktivitäten.³⁹ Im Jahr 1827, im Alter von 33 Jahren, berichtete sie

35 In der Steiermärkischen Landesbibliothek in Graz, Handschriftensammlung, Nachlass Pachler, Ms. 356, befinden sich 78 Briefe von Anna Morack an Marie und Carl Pachler. Diese Korrespondenz wurde für die vorliegende Arbeit nicht herangezogen. Vgl. Locher, „Der Salon Marie Pachlers“, 46–47.

36 Marie Pachler an Anna Morack, 20. Juli 1818. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 199–120; Marie Pachler an Anna Morack, 17. September 1819. Zit. nach Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 17.

37 Marie Pachler an Anna Morack, 19. November 1817. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 112; Marie Pachler bedankt sich für „die Güte und Freundschaft“, die sie im Hause Morack erfahren hat.

38 Marie Pachler an Anna Morack, 16. März 1818. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 116.

39 Münch, *Julius Schneller's Lebensumriss*, 286–287. Siehe auch Lohberger, „Julius Schnellers Briefe“.

Anna Morack darüber und machte ihre Rolle als Hausfrau und Mutter dafür verantwortlich. Sie schrieb am 9. April 1827, dass die „häuslichen Geschäfte“ andere Tätigkeiten wie Klavierspielen, Lesen, Zeichnen und Handarbeiten verhinderten.⁴⁰ Und formulierte schließlich folgende Worte:

Selbst die Genüsse der Kunst die ich ehemals über alle anderen stellte, fangen nun, im Vergleiche mit denen der Natur, allmählig an, in meinen Augen zu verlieren; sie regen die Phantasie zusehr auf, zerstreuen daher wohl auf kurze Zeit, geben aber unserer Seele nicht die Ruhe und Heiterkeit, unserem Körper nicht die Stärkung wie jene.⁴¹

Wenige Monate später kam es allerdings zum legendären Besuch Franz Schuberts in Graz. Die persönliche Betroffenheit, die für Marie Pachler von Schuberts Musik ausging, wird in folgenden Zeilen des oben zitierten Briefes greifbar.

Von unserem P[rokesch] habe ich seit Anfang Jänner keinen Brief mehr. Fünfzehn Jahre sind es nun daß ich ihn zum ersten Mahle gesehen – u. fünf Mahl sahen wir uns nur in der ganzen langen Zeit [...]. [Ich] könnte wohl mit jenem Wanderer ausrufen: Nur dort wo ich nicht bin, dort ist das Glück.⁴²

Im August desselben Jahres 1827 schrieb Pachler an Morack, dass „der berühmte Lieder-Compositeur“ samt Begleitung im September in Graz eintreffen würde und:

Da sie bei uns wohnen werden, so wird das einige Abwechslung in mein sonst so einförmiges Leben bringen. Ach, ich weiß nicht was das ist, meine Freundin! Aber jener Hang zur Melancholie der sich schon in meiner zartesten Jugend zuweilen kund gab, bemächtigt sich meiner nun immer mehr und mehr.⁴³

Anna Morack erhielt von Marie Pachler offensichtlich keinen schriftlichen Bericht vom Aufenthalt Schuberts in der Steiermark. Der Briefwechsel mit Anna

40 Siehe dazu auch Pachler, *Beethoven und Marie Pachler-Koschak*, 16, Anm. 25.

41 Marie Pachler an Anna Morack, 9. April 1827. Zit. nach Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 20.

42 Ibid. Gemeint ist damit die letzte Zeile in der 5. Strophe des Liedes *Der Wanderer*, D 389 (früher D 493), von Franz Schubert 1816 komponiert und 1821 veröffentlicht. Statt „du“ schrieb Pachler jedoch „ich“: „Ich wandle still, bin wenig froh, / Und immer fragt der Seufzer: wo? / Im Geisterhauch tönt's mir zurück: / ,Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!“

43 Marie Pachler an Anna Morack, 26. August 1827. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 161–162.

Morack endete im Sommer 1831. Die Sehnsucht nach anderen Orten und Menschen sowie zahlreiche unerfüllte Hoffnungen begleiteten Marie lebenslang und diese rastlose Suche nach einer Veränderung zum Positiven wird in allen ihren Briefen spürbar. Anna Morack starb am 27. November 1834 in Wien,⁴⁴ ihr Mann am 20. Oktober 1837.⁴⁵ In dieser Zeit, um 1830, verschlechterte sich die eheliche Beziehung zwischen Marie und Carl Pachler deutlich und die familiäre Situation erhöhte Maries Leidensdruck. Carl Pachlers Desinteresse für seine Familie und Uneinigkeiten die Erziehung des Sohnes betreffend führten zu einer ernsthaften Krise, aus der Marie einen Ausweg suchte, als sie sich zu einem längeren Aufenthalt in der Untersteiermark aufmachte und auf diese Weise eine örtliche Trennung von ihrem Ehemann vollzog. Auf Schloss Schönegg (grad Šenek) nahe Heilenstein (Polzela), bei ihrer Cousine Amalie Persche, suchte sie Klarheit in ihre Partnerschaft zu bringen, in der damaligen Zeit gewiss ein mutiger Schritt.

AMALIE PERSCHE – SCHLOSS SCHÖNEGG (GRAD ŠENEK) BEI HEILENSTEIN (POLZELA)

Die enge Verbindung zwischen den Cousinen Marie Koschak und Amalie Persche geht aus einem zwanzig Jahre währenden Briefwechsel hervor. Überliefert sind jedoch nur die rund vierzig Briefe von Amalie an Marie. Zunächst fällt der kommunikative Aspekt dieses Austausches auf. In den Briefen werden hauptsächlich praktische Ratschläge und scheinbar banale Anliegen des Alltags ausgetauscht. Dazu gehören Modeangelegenheiten wie die Beschaffung von Kleidern, Stoffen oder Näharbeiten, die in Graz in Auftrag gegeben wurden. Ausführlich wurde jeweils über das Wohlbefinden oder Krankheiten geschrieben. Gegenseitige Einladungen nach Schönegg und nach Graz fehlten nicht.

Die Mutter von Amalie Persche war Marie Pachlers Tante, Josepha Persche (geb. Koschak), eine Schwester von Marie Pachlers Vater Aldobrand.⁴⁶ Amalia Maria Persche wurde am 10. Juni 1801 in der Untersteiermark bei Cilli (Celje) geboren und verstarb im Alter von 84 Jahren am 23. Juli 1885 im Haus am Kaiser-Josephsplatz 5 (vor 1879 Holzplatz 65) in Graz.⁴⁷ Sie wuchs in der Untersteiermark auf und lebte in ihrer Jugend mit ihrer Mutter Josepha auf Schloss Schönegg. Im Laufe der Geschichte und des oftmaligen Besitzerwechsels der Herrschaft Schönegg scheint in den Jahren

44 Wien, St. Stephan, Sterbebuch, 1831–1837, fol. 231.

45 „Verstorbene zu Wien“, *Wiener Zeitung*, 24. Oktober 1837, 1372.

46 Josepha Persche, geb. Helena Josepha Koschak, wurde am 4. Mai 1768 geboren. Celje, sv. Danijel, Taufbuch, 1752–1772, fol. 277. Sie verstarb am 29. Juli 1865 in Graz. Graz, Hl. Blut, Sterbebuch XXII, 1862–1878, fol. 149.

47 Celje, sv. Danijel, Taufbuch, 1801–1817, fol. 9–10; Graz, Hl. Blut, Sterbebuch XXIII, 1879–1898, fol. 275.

1819–1844 der Name Josepha Persche auf.⁴⁸ Am 21. Dezember 1844 heiratete Amalie – sie war bereits 42 Jahre alt – den langjährigen Verwalter des Schlosses, Franz Xaver Schabatz.⁴⁹ Spätestens ab 1828 war Schabatz der Verwalter der Herrschaft und somit auch für verschiedene Belange des täglichen Lebens der Bewohner und Bewohnerinnen zuständig.⁵⁰ Das Schloss Schöneegg (siehe Abbildung 1) muss wohl für Marie Pachler ein Anziehungspunkt gewesen sein, der den Vorstellungen des idealen Landlebens entsprach und auch von anderen als ein magischer Ort beschrieben wurde:

Überschreite ich bei dem Dorfe Heilenstein die Strasse, locket mich bald das, auf sanfter, sonniger Höhe gelegene, Schloß „Schöneegg“ zu gastlichem Besuche. Und nicht mit Unrecht trägt es seinen Namen; wie ein blühender Rahmen schlingen sich duftende Gärten um das nicht große aber wohnliche Schloß und die Zimmer seines zweiten Stockwerkes eröffnen einen Ueberblick der Reize des Thales, daß alle Pulse der Empfindung aufstürmen in Lust und Entzücken.⁵¹

In den von Amalie Persche verfassten Briefen an Marie Pachler ist immer wieder von den Vorzügen der Gegend und der Natur die Rede. Im ersten erhaltenen Brief vom 2. Mai 1825 heißt es bereits: „Die Luft in Schöneegg ist gut so wie du dich selbst überzeugt,“ und in der Hoffnung auf ein Zusammensein im Sommer fügt Amalie hinzu „Ich [...] freue mich recht sehr mit dir so manches zu reden was sich so schwer aufs Papier bringen läßt.“⁵² Auch Amalie Persche wurde nach Graz eingeladen, wie aus dem Antwortbrief an Marie hervorgeht, den Amalie im Dezember 1826 schrieb:

Du vorderst mich auf in deinem letzten Brief, dich zu besuchen, und glaubst daß ich Tagreisen zu meinem Vergnügen mache, daß der Weg mich nie zu euch hienauf führt; du kanst mir sicher glauben Marie! Wenn ich eine Reise von 2 Tagen unternehmen werde so wirst du es seyn, die ich zuerst umarmen werde. Ich unterhielt mich zwar in Laibach trotz der schlechten Witterung sehr gut; war wöchentlich einmal im Diletanten-Theater (den dermahl ist keine andere Trup da) eben so oft bei

48 Schmutz, *Historisch-Topographisches Lexicon*, 507–508.

49 Polzela, sv. Marjeta Antiohijska, Trauungsbuch, 1840–1875, fol. 23. Franz Schabatz verstarb im Alter von 83 Jahren am 10. April 1863 in Graz, Holzplatz 65. Graz, Hl. Blut, Sterbebuch xxii, 1862–1878, fol. 59.

50 *Schematismus des Herzogthumes Steyermark*, 204.

51 J. O., „Beiträge zur Landeskunde: das Santhal im Cillier Kreise in der Steiermark“, *Österreichisches Morgenblatt*, 28. November 1836, 335.

52 Amalie Persche an Marie Pachler, 2. Mai 1825, 2 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

Akademien; doch würde ich gerne, um 3 Tage bei dir seyn zu können, die 4 Wochen vertauscht haben.⁵³

Dass Amalie immer wieder die Gäste, wörtlich „Hausfreunde“, der Familie Pachler in ihren Briefen grüßen ließ, beweist ihre wiederholte Anwesenheit in Graz. Eher selten berichtete sie von kulturellen oder musikalischen Veranstaltungen wie im soeben zitierten Brief. Ein Hinweis, dass Amalie vielleicht Klavier spielen konnte, geht aus einem Briefanhang hervor.

Dann aber bitte ich dich auch mir zwey oder drey Stücke von vorzüglichen Meistern auf Guitar oder eins davon auf Czakan zu schicken u. mir auch den Preis zu erinnern. Wundere dich nicht über mein Verlangen; ich habe von einem jungen Herrn aus Laibach einige Klavier=Stücke bekommen, u. weil derselbe Guitar, u. Czakan spielt, so kann ich das Geschenk am leichtesten auf diese Art erwidern [*sic*]. Vielleicht [*sic*] wird es dir bei deinen sovielen Bekannten nicht nöthig seyn dich selbst damit plagen zu müssen; um so gewißer weil Stücke auf diese Instrumente so wie bei jeden, ein solcher wählen muß der sie selbst spielt. Dich küssend deine Amalie.
Am 24. März [1]830.⁵⁴

Im nächsten Brief am 17. Mai 1830 wird der Erhalt der Musikalien dankend bestätigt.⁵⁵ Für den Sommer 1830, in dem Marie Pachler beschloss, eine Lösung für die schon erwähnte unerträglich gewordene familiäre Situation zu finden, sprach Amalie sehr eindringlich ihre Einladung nach Schöneegg aus:

Sage mir, meine liebe Marie, ist es dir heuer wieder unmöglich, uns mit deiner Gegenwart [*sic*] auf einen Sommer oder Herbst-Besuch mit Faust zu erfreuen? Spreche mir die Möglichkeit nicht ab, dann werde ich mit neuen Eifer durch meine zudringlichen Bitten dich solange bestürmen, bis du dich endlich mir ergiebst. Ich habe schon erfahren daß du diesen Sommer weder eine Reise vor hast, noch ins Baad

- 53 Amalie Persche an Marie Pachler, 30. Dezember 1826, 1–2 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler). Amalie Persche war offensichtlich im Dezember 1826 Gast der Familie Uranitsch (Uranič) in Laibach (Ljubljana). Sie ist jedoch nicht identisch mit Amalie, der späteren Ehefrau von Franz Fabriotti, obwohl Fabriotti offensichtlich um Amalie Persche warb. Siehe Budna Kodrič, *Korespondenca Jožefine in Fidelija Terpinč*, 27, 34, 72 und 77.
- 54 Amalie Persche an Marie Pachler, 22, 4. März 1830 und Beilage vom 24. März 1830 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).
- 55 Amalie Persche an Marie Pachler, 17. Mai 1830, 1 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

gehest, folglich wärest du von nichts andern als vom Stadtsitzen dadurch abgehalten, von welchen du ja immer profitirest, u. noch profitieren werdest.⁵⁶



*Schloß Schöneegg
der Frau von Persche gehörig
im Cillier Kreis.*

Abbildung 1 | Lithographie des Schlosses Schöneegg (Josef Franz Kaiser, *Lithographirte Ansichten der steyermärkischen Staedte, Maerkte und Schloesser* (Graz: J. F. Kaiser, 1830), Nr. 271, Privatsammlung)

Als die Zusage kam, schrieb Persche noch einen Zusatz: „Noch etwas Wichtiges liebe Marie: sehr lieb wäre es auch wenn du Lisel mit brächtest, ich zweifle nicht daß sich selbe noch in eurem Hause befindet, du u. Faust wärest also mit der Bedienung versorgt [...].“⁵⁷ Wie auch aus anderen Briefstellen hervorgeht, waren Bedienstete im Haus – egal ob in Schöneegg oder Graz – eine Selbstverständlichkeit, wodurch es erst möglich wurde, offene Häuser zu führen und Gäste zu beherbergen. Zu den Besuchern in Schöneegg zählten 1830 auch Marie Pachlers Verwandte mütterlicherseits,

⁵⁶ Amalie Persche an Marie Pachler, 4. Juli 1830, 2 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

⁵⁷ Amalie Persche an Marie Pachler, 29. August 1830, 2 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

die Mitglieder der Familie Ruard, wie Amalie Marie mitteilte.⁵⁸ Auch „Freunde- und Freundinnen“ (so wortwörtlich!) werden im selben Brief angesprochen.

Im Herbst 1831 war der in Wien ansässige Maler Joseph Teltscher Gast in Schöneegg.⁵⁹ Er war aus Graz angereist, wo er sich für einen längeren Zeitraum bei der Familie Pachler einquartiert hatte. In der Untersteiermark porträtierte er verschiedene Persönlichkeiten, wie andeutungsweise aus den Briefen hervorgeht.⁶⁰

SEHNSUCHTSORTE

Die Briefe Carl Pachlers an Marie Koschak enthalten in der Zeit vor der Hochzeit (12. Mai 1816) Gedichte und Verse sowie Kommentare zur damals aktuellen Literatur, die offensichtlich Carls Bemühen zeigen, sich seiner zukünftigen Braut als belesener und gebildeter Mann zu präsentieren.⁶¹ Jahre später ist davon im Verhalten des Ehemanns nichts mehr zu bemerken. Dass Carls Einstellung zur Ehe und zum Familienleben nicht mit der seiner Ehefrau Marie übereinstimmte, geht am deutlichsten aus dem Briefwechsel der Zeit um 1830 hervor. Einmal mehr wandte sich Marie Pachler am 25. Oktober 1830 an Anna Morack:

Verehrte, theure Freundin! [...] Ich schreibe diese Zeilen in Schöneegg, einem Gute in der Untersteier das meiner Tante Persche gehört, zu der, oder eigentlich zu deren Tochter, einer Jugendfreundin von mir, ich mit Faust vor 6 Wochen auf Besuch kam. Dieser Ausflug sollte uns zum Theile für die Entbehrung des Landaufenthalts in diesem Sommer schadlos halten. Allein anfangs verdarb die üble Witterung uns alles, u. später mußte Faust wegen Beginn der Schulen zurück nach Gratz.⁶²

Wie Marie noch im selben Brief bemerkte, wurde der Aufenthalt in Schöneegg länger als geplant, denn

zudem wünsch' ich schon lange, einmal einen Winter auf dem Lande zubringen zu können, um eine Menge, theils ganz rückständiger, theils bereits angefangener Arbeiten vor zu nehmen, wozu mir in der Stadt die nöthige Zeit u. Ruhe fehlt. Manches

58 Dies war der oben schon genannte Onkel von Marie Pachler, Leopold Ruard. Amalie Persche an Marie Pachler, 3. September 1831, 1 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

59 Amalie Persche an Marie Pachler, 17. November 1831, 1 (Persche, Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler).

60 Ibid., 2.

61 Briefe von Carl Pachler ab 1812 in Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 37.

62 Marie Pachler an Anna Morack, 25. Oktober 1830. Zit. nach Lohberger, „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen“, 168.

andere das noch für mein Hierbleiben spricht, wäre zu weitläufig, u. überhaupt zur schriftlichen Mittheilung nicht geeignet.⁶³

Der Grund, der hier nicht angeführt wurde, war der radikale Entschluss Maries ihren Ehemann zu verlassen und in Schöneegg zu bleiben, falls sich die eheliche Situation nicht verbessern würde. Marie hatte bereits zehn Tage davor ihren Mann entsprechend davon in Kenntnis gesetzt und die Probleme aufgelistet, die es zu lösen galt. Bereits im September 1830 gehen aus dem Briefwechsel Uneinigkeiten zwischen dem Ehepaar Pachler hervor. Als es um das von Carl favorisierte, jedoch von Marie abgelehnte Engagieren eines Privatlehrers für Faust ging, fügte Marie sich dem Willen ihres Ehemannes und schrieb:

Daher gebe ich dem Wunsche meiner guten Tante u. Cousine noch länger hier zu bleiben, nach ---. Du hast also ganz freien Spielraum – handle in allem nach Deinem Gutdünken. Ich kann mich hier so lange aufhalten als es mir gefällt u. die gute Sache es erfordert. Erst wenn Dein Gebäude ganz aufgestellt und so befestigt ist, daß meine Nähe ihm nicht mehr schaden kann, will ich zurückkehren, und auch dann nur wenn Du es wünschest.⁶⁴

Am 11. Oktober 1830 verfasste Marie Pachler einen fünfseitigen Brief an ihren Ehemann, dessen Inhalt einer langjährig aufgeschobenen Abrechnung mit dem gemeinsamen Leben gleichkommt.

Nein! So wenig ich zu jenen Hausfrauen oder Gattinnen gehöre, die bloß um den Preis lebenslänglicher Versorgung sich als erste Magd behandeln lassen, so wenig gehöre ich zu den Müttern, die bloß der Lust wegen ihr Kind immer an der Hand zu führen, es mit in den Abgrund ziehen. Ich bin nun wahrscheinlicher Weise schon über die Hälfte meines Lebens hinaus, u. auf jeden Fall, über die schönere; es kann mir also nicht viel gelten, wie sich dieser Rest jetzt gestalte, vorausgesetzt, daß es zum Wohl meines Kindes sey.– Dieß ist meine Absicht, mein Gefühl.⁶⁵

Marie warf ihrem Ehemann Lieblosigkeiten vor, die sich im Laufe der Jahre noch gesteigert hatten, besonders nach dem Tod der Schwiegermutter:

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Marie Pachler an Carl Pachler, 29. September 1830. Zit. nach Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 41.

⁶⁵ Marie Pachler an Carl Pachler, 11. Oktober 1830, 4 (Koschak-Pachler, Briefe von Marie Pachler an Carl Pachler).

Kurz Du warst ein Anderer; ich konnte Dir nichts mehr recht machen, nicht als Hausfrau, nicht als Mutter, – als Gattin behandeltest Du mich ohnehin nie, denn nie theiltest, oder besprachst Du nur mit mir Deine innigeren In[te]ressen und fragtest nach den Meinigen. Das Heiligste im Menschen, u. darum das zarteste u. festeste Band zwischen Menschen, verknüpfte uns beide nicht. Es häuften sich daher Uneinigkeiten u. Mißverständnisse, und wollt' ich zuweilen ein erklärend oder fragendes Wort an Dich richten, so drängtest Du mich kalt oder räthselhaft zurück, oder entliefst mir gar. So war es, so ist es noch. Ich fühle mich im tiefsten meiner Seele gemißhandelt, ich sehe mich an einem Platz gestellt – nicht etwa im Hause, sondern in deinem Gemüthe – wo meine besten Kräfte verderben, u. gleichsam als Dünger den niedern Futterkräutern dienen müssen. Dennoch würd' ich all das ertragen – wie man sein Schicksal trägt; die achtende Anerkennung meiner Freunde, die Liebe zu meinem Kinde, das Bewußseyn, zu dieser Lage der Dinge nicht Veranlassung gegeben zu haben, würden mich aufrecht halten.⁶⁶

Es folgen weitere Briefe an Carl, die in Schöneegg verfasst (am 18. und 30. Oktober, 10. November) den Entschluss Maries zusätzlich dokumentieren, das belastende Leben in Graz aufzugeben. Letzten Endes sollte dies auch zu Gunsten des Sohnes geschehen, dem sie den familiären Unfrieden weiter ersparen wollte. Die briefliche Aussprache war offensichtlich erfolgreich, denn am 10. und 12. November schrieb Marie:

Glauben, hoffen will ich dann daß ein schöneres Zusammenseyn uns erblühe u. segnen will ich die mannigfachen Leiden dieses Jahres, wenn sie mich dahin führten, Dich glücklicher zu machen, u. selbst zufriedener zu seyn. Lebe wohl; schreibe sobald als möglich, u. laß Deine Seele in den Zeilen seyn. M.

12. November gegen Mittag. [...] Dir aber, lieber Karl, reicht in froher Ahnung Deiner nächsten Zeilen, die Hand zum neuen, schöneren Bunde. Dein Weib M.⁶⁷

Die Briefe von Marie an Carl Pachler im darauffolgenden Jahr 1831 bleiben neutral.⁶⁸ Sie berichten von alltäglichen Ereignissen, Besuchen zum Frühstück und zum Mittagessen, Spaziergängen und einmal heißt es: „Diesen Abend ist Harmonie-Musik im Garten.“⁶⁹

66 Ibid., 2–3. Vgl. auch Lohberger, „Marie Koschak-Pachler und die Untersteiermark“, 183–186.

67 Marie Pachler an Carl Pachler, 10. und 12. November 1830. Zit. nach Lohberger, „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie“, 43.

68 Siehe z. B. Marie Pachler an Carl Pachler, 3. Mai 1831, 3 (Koschak-Pachler, Briefe von Marie Pachler an Carl Pachler).

69 Ibid., 5.

Die erfreulichste Veränderung, die 1832 im Leben Marie Pachlers folgte, war der Erwerb eines konkreten Sehnsuchtsortes am Lande. Es handelte sich dabei um den sogenannten „Panoramahof“, ein Gebäude am Rosenberg (heute im Stadtgebiet von Graz), als dessen offizieller Besitzer der damals dreizehnjährige Sohn Faust Pachler eingetragen war. Dem Anwesen gehörten Herrenhaus, Wirtschaftsgebäude, „Acker, Weingarten, Obst- und Küchengarten“ an.⁷⁰ Vermutlich Ende 1844 oder Anfang 1845 muss sich Amalie Persche, seit Dezember 1844 verheiratete Schabatz, gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem Ehemann nach Graz aufgemacht haben, mit dem Ziel, das heimatliche Schöneegg in der Untersteiermark für immer zu verlassen und die Stadt Graz fortan zum Lebensmittelpunkt zu bestimmen. Franz Schabatz übernahm in Graz ähnliche Aufgaben wie in Schöneegg, nämlich die Verwaltung des „Panoramahofs“. Er war offensichtlich ein Experte in allen Belangen, die den Anbau von Obst und Gemüse betrafen sowie er sich auch für die Bienenzucht engagierte.⁷¹ Für all diese Bereiche interessierte sich auch Marie Pachler. Da das Ehepaar Pachler 1835 auch den Sohn des befreundeten Ehepaars Franz und Friederike Kaltenegger, Friedrich Kaltenegger (21. Oktober 1820, Triest – 28. Oktober 1892, Wien) als Ziehsohn aufgenommen hatte, wuchs Faust nicht nur in der Natur auf, sondern wurde von seiner Mutter auch gemeinsam mit einem Gleichaltrigen erzogen.⁷² Fritz Kaltenegger, der ähnlich wie Faust Pachler eine Laufbahn als Jurist einschlug, sollte nach verschiedenen beruflichen Zwischenstationen im Laibacher Verwaltungsbereich schließlich Landeshauptmann von Krain werden. Dieses Amt übte er von 1872 bis 1881 aus, bevor er nach Wien übersiedelte, wo er 1892 starb. Seine Ehefrau Paulina Maria (geb. von Pongratz) stammte aus der Untersteiermark.⁷³ Marie Pachler blieb mit ihrem Ziehsohn bis zu ihrem Tod am 10. April 1855⁷⁴ in Graz eng verbunden.

BRIEFESCHREIBEN ALS PERFORMATIVE KUNST

Der Briefwechsel zwischen Marie Pachler und ihren Verwandten Anna Morack und Amalie Persche dokumentiert wenig Musikalisches, spiegelt jedoch Alltagsleben und

70 Ebengreuth, „Einiges vom Rosenberg“, 12.

71 Als Mitglied des „Central- Ausschusses der Landwirthschafts-Gesellschaft für Steiermark“ schien Schabatz in der Folge im Bereich Weinbau am Rosenberg auf: Hlubek, *Ein treues Bild*, 177. In späteren Jahren (1854–1863) war Schabatz auch „Curator der steierm. Sparcasse“. Siehe Potpeschnigg, *Fünfzig Jahre der steiermärkischen Sparkasse*, 174.

72 Friedrich Kalteneggers Mutter Friederike starb am 25. Juni 1835. Ausführlich dazu Lohberger, „Die Beziehungen der Familien“, 349–357; und Lohberger, „Marie Koschak-Pachler und die Untersteiermark“.

73 Geboren am 10. August 1829. Slovenska Bistrica, sv. Jernej, Taufbuch, 1824–1833, fol. 59; gestorben am 29. Jänner 1916 in Ljubljana. Rugalé und Preinfalk, *Blagoslovljeni in prekleti*, 167 und 174.

74 Graz, St. Leonhard, Sterbebuch VII, 1855–1882, fol. 7.

emotionale Verfasstheit in weiblichen Lebenswelten. Die Briefe zeigen, von welchen Sorgen, Gedanken und Alltagsereignissen das Frauenleben der damaligen Zeit und in der dargestellten Gesellschaftsschicht geprägt war. Manches blieb jedoch im Schreiben unausgesprochen, angedeutet und kodiert. Vieles wurde wohl mündlich, bei gegenseitigen Besuchen besprochen.

Das Ergebnis der Suche nach historischen (und musikbezogenen) Fakten in den Briefen ist verschwindend klein. Das Briefeschreiben zeigt sich der heutigen Leserschaft vielmehr als performative Kunst des Schreibens. Durch die heutige Lektüre scheint sich „das imaginative, nicht sichtbare und damit nicht textuelle Potenzial“ der Briefe wie von selbst zu erschließen und es stellt sich, bezogen auf den einzelnen Brief, die Frage: „sind es seine stummen, aber keineswegs bedeutungslosen Energien“;⁷⁵ die hier evident werden? Die Briefe, konkret das Briefeschreiben als aktiver Prozess, so zeigt es sich, wurde zum Katalysator für Alltagsprobleme und diente als Bewältigungsversuch von persönlichen Krisen. Die Länge und das chronologische Narrativ der Briefe, die oft einem Tagebuch über mehrere Tage gleichkommen, veranschaulichen diesen Prozess sehr deutlich.

Marie Pachler, deren familiäre Wurzeln im heutigen Slowenien zu finden sind, blieb mit ihren Verwandten aus ihrem Herkunftsland ihr Leben lang in enger Verbindung. Die Ursachen für das allmähliche Verschwinden der Musik aus Marie Pachlers Leben, das sie selbst in ihren Briefen beschreibt, mögen vielfältig gewesen sein: ihre persönliche emotionale Konstitution (die man heute vielleicht als depressive Verstimmungen bezeichnen würde), die äußeren familiären Umstände (eine Heirat, die von vorneherein nicht ideal war, familiärer Druck wegen fehlgeschlagener Schwangerschaften), gesellschaftlich vorgegebene Barrieren, zunehmende Verpflichtungen als Hausfrau und Mutter sowie Sehnsüchte und nicht erfüllte Hoffnungen jeder Art. Bereits 1827 war Beethoven gestorben, der die persönliche Einladung von Marie Pachler, nach Graz zu kommen, damit nicht mehr realisieren konnte; 1828 folgte Schuberts Tod. Hinzu kam außerdem, dass Anton Prokesch-Osten, der Marie ebenso lebenslang in unerfüllter Liebe verbunden blieb,⁷⁶ letztlich 1832 heiratete, was für Marie einem Freundschafts- und Treuebruch gleichkam und eine innere Leere auslöste. Ihr hochverehrter Lehrer Julius Schneller, mit dem sie in Briefkontakt geblieben war und mit dem sie auch eine Art Seelenverwandtschaft verband, selbst als letzterer 1823 nach Freiburg übersiedelte und dort lehrte, starb 1833.

Das Bild, das bisher – in der weiter zurückliegenden Vergangenheit, aber auch in der Gegenwart – von Marie Pachler unter Berufung auf eine jeweils selektive Auswahl von Quellen in der Literatur konstruiert wurde, scheint sich durch die Einbeziehung der performativen Aspekte von „neuen“ Quellen allmählich zu dekonstruieren.

75 Bamberg, „Schau-Objekte“, 266. Siehe auch Bunzel, „Nach Bohrer“, 154.

76 Vgl. dazu Lohberger, „Anton Prokesch“.

Dies ist in mancher Hinsicht durchaus enttäuschend, hätte man sich doch noch mehr musikalisch-künstlerisch Greifbares gewünscht und erwartet, um die biographische Erzählung der sich in der damaligen Gesellschaft behauptenden Musikerin/Komponistin/Salonnière fortzuschreiben und um handfeste „Leistungen“ zu ergänzen. Aber kann in einer biographischen Erzählung auf die zweite Lebenshälfte – und das sind in Marie Pachlers Leben fast drei Jahrzehnte – einfach verzichtet werden, nur um die Wirkungsfelder einer Musikerin im grellen Licht zu bewahren, um sie am Ende erst recht in Relation zu den Leistungen ihrer männlichen Zeitgenossen zu belassen?

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- Koschak, Aldobrand. Testament. 10. Oktober 1808. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 12, H. 232.
- Koschak, Theresia. Reisepass. 3. April 1816. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler K. 1, H. 5.
- Koschak-Pachler, Marie. Briefe von Marie Pachler an Carl Pachler. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 13, H. 240.
- Lohberger, Hans. „Marie Koschak-Pachler: eine Biographie von Hans Lohberger“. Typskript, undatiert [um 1973–1979]. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 13, H. 239.
- Lohberger, Hans. „Marie Pachler-Koschak in ihren Briefen – eine Studie von Hans Lohberger“. Typskript, undatiert. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 13, H. 238.
- Pachler, Carl. Ehrenmitgliedschaft des Musikvereins in Steyermark, 1818. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 1, H. 10.
- Persche, Amalie. Briefe von Amalie Persche an Marie Pachler. Graz, Steiermärkisches Landesarchiv (StLA), Pachler, Familie, K. 13, H. 242.

MATRIKEN (<https://data.matricula-online.eu>)

- Celje, sv. Danijel, Krstna knjiga / Taufbuch, 1752–1772, sig. 00231.
- Celje, sv. Danijel, Krstna knjiga / Taufbuch, 1801–1817, sig. 00235.
- Graz, Hl. Blut, Sterbebuch XX, 1808–1829, sig. 323.
- Graz, Hl. Blut, Sterbebuch XXII, 1862–1878, sig. 329.
- Graz, Hl. Blut, Sterbebuch XXIII, 1879–1898, sig. 331.
- Graz, Hl. Blut, Trauungsbuch XIX, 1813–1828, sig. 546.
- Graz, Mariä Himmelfahrt, Taufbuch 1, 1783–1794, sig. 1445.
- Graz, St. Leonhard, Sterbebuch VII, 1855–1882, sig. 499.
- Jesenice, sv. Lenart, Poročna knjiga / Trauungsbuch, 1785–1802, sig. 00679.
- Klosterneuburg, Stiftspfarr, Taufbuch, 1738–1771, sig. 0103.
- Ljubljana, sv. Jakob, Poročna knjiga / Trauungsbuch, 1785–1816, sig. 01165.
- Ljubljana, sv. Nikolaj, Krstni index / Taufindex, 1771–1791, sig. 01201.
- Polzela, sv. Marjeta Antiohijska, Poročna knjiga / Trauungsbuch, 1840–1875, sig. 02022.
- Slovenska Bistrica, sv. Jernej, Krstna knjiga / Taufbuch, 1824–1833, sig. 02573.
- Wien, St. Stephan, Sterbebuch, 1831–1837, sig. 0342.
- Wien, St. Stephan, Taufbuch, 1765–1767, sig. 01086.
- Wien, St. Stephan, Trauungsbuch, 1761–1762, sig. 02060.
- Wiener Neustadt, Hauptpfarre, Taufbuch, 1699–1723, sig. 0104.

LITERATUR

- Bamberg, Claudia. „Schau-Objekte: Funktionen des Briefs in Sammlungen und Ausstellungen des frühen und des späten neunzehnten Jahrhunderts“. In: *Die Geschichtlichkeit des Briefs: Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform*, herausgegeben von Norman Kasper, Jana Kittelmann, Jochen Strobel und Robert Vellusig, 263–282. Berlin: De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110712568-013>.
- Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Herausgegeben von Constant von Wurzbach. Bd. 13, Kosarek – Lagkner. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1865.
- Budna Kodrič, Nataša. *Korespondenca Jožefine in Fidelija Terpinc (1825–1858)*. Viri, Arhivsko društvo Slovenije 41. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 2018.
- Bunzel, Wolfgang. „Nach Bohrer: Überlegungen zum ‚romantischen Brief‘“. In: *Die Geschichtlichkeit des Briefs: Kontinuität und Wandel einer Kommunikationsform*, herausgegeben von Norman Kasper, Jana Kittelmann, Jochen Strobel und Robert Vellusig, 141–164. Berlin: De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110712568-008>.
- Deutsch, Otto Erich. „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827“. *Die Musik* 6, Nr. 7 (1906/1907): 10–35; Nr. 8 (1906/1907): 91–114.
- Ebengreuth, Arnold Luschin von. „Einiges vom Rosenberg: Nachrichten und Erinnerungen an Alt-Graz; 1. Der Panoramahof; 2. Grundherrschaften und Besitzungen auf dem Rosenberge“. *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark* 21 (1925): 5–46.
- Etzemüller, Thomas. „Wer konstruiert die Biographie? Über die Rolle von Autoren, Lesern, Quellen, Texten – und des Biographierten“. In: *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, herausgegeben von Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden, 29–34. Mainz: Schott, 2016.
- Harer, Ingeborg. „Marie Pachler“. In: *MUGI, Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Zugriff am 16. September 2024. https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000611?XSL.back=P.
- Harer, Ingeborg. „Schönheit, Fülle der Begabung, männlicher Ernst für alles Wahre, Reine, Hohe ...‘: Marie Pachler (1794–1855) und ihr musikalisch-literarischer Salon in der Grazer Herrengasse“. In: *Lebensbilder steirischer Frauen 1650–1850*, herausgegeben von Elke Hammer-Luza und Elisabeth Schöggel-Ernst, 339–352. Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark 82. Graz: Leykam, 2017.
- Harer, Ingeborg. „Über Spielpraxis schreiben – Details aus dem Grazer Musikleben des 19. Jahrhunderts“. In: *Wissenschaft und Praxis – Altes und Neues: Festschrift 50 Jahre Institut 15: Alte Musik und Aufführungspraxis an der Kunstuniversität Graz*, herausgegeben von Ingeborg Harer und Gudrun Rottensteiner, 166–185. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 8. Graz: Leykam, 2017.
- Hartnigg, Paul. „Der Spateisenstein-Bergbau am Reichenberge nördlich von Assling in Oberkrain“. *Zeitschrift des Berg- und Hüttenmännischen Vereines für Kärnten* 3 (1871): 9–13.
- Hlubek, Franz Xaver. *Ein treues Bild des Herzogthumes Steiermark [...]*. Graz: Kienreich, 1860.
- Koller, Otto. *Julius Franz Schneller: zur Historiographie des franziszeischen Österreich*. Kleine Schriften zur Geschichte, Literatur und Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer. Graz: Steirisches Volksbildungswerk, 1966.

- Locher, Georg. „Der Salon Marie Pachlers – ein Beitrag zur österreichischen Elitenforschung“. Phil. Diss., Universität Graz, 1990.
- Lohberger, Hans. „Anton Prokesch und Marie Koschak-Pachler: eine Liebe, dargestellt in Briefauszügen, gerichtet an Friederike Piller-Kaltenegger“. *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark* 63 (1972): 229–238.
- Lohberger, Hans. „Die Beziehungen der Familien Pachler und Kaltenegger zueinander“. *Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark* 53 (1962): 349–358.
- Lohberger, Hans. „Julius Schnellers Briefe an Marie Koschak-Pachler“. *Blätter für Heimatkunde* 48 (1974): 119–122.
- Lohberger, Hans. „Marie Koschak-Pachler und die Untersteiermark“. *Blätter für Heimatkunde* 39, Nr. 4 (1965): 176–188.
- Lohberger, Hans. „Marie Pachler“. *Blätter für Heimatkunde* 26, Nr. 2–3 (1962): 81–84.
- Motnik, Marko. *Glasbena pot Sophie Linhart: po sledih družine Antona Tomaža Linharta*. Ljubljana: Založba ZRC, 2024. <https://doi.org/10.3986/9789610508823>.
- Münch, Ernst, Hrsg. *Julius Schneller's Lebensumriss und vertraute Briefe an seine Gattin und seine Freunde*. Schneller's hinterlassene Werke 1. Leipzig: J. Scheible, 1834.
- Pachler, Faust. *Beethoven und Marie Pachler-Koschak: Beiträge und Berichtigungen; Abdruck aus der Neuen Berliner Musikzeitung*. Berlin: B. Behr's Buchhandlung (E. Bock), 1866.
- Potpeschnigg, Josef. *Fünfzig Jahre der steiermärkischen Sparkasse: eine Chronik ihrer Entstehung und ihre Wirksamkeit vom 15. Mai 1825 bis Ende 1874*. Graz: Selbstverlag der steiermärkischen Sparkasse, 1875.
- Rugalé, Mariano, und Miha Preinfalk. *Blagoslovljeni in prekleti: po sledih mlajših plemiških rodbin na Slovenskem*. Ljubljana: Viharnik, 2012.
- Schematismus des Herzogthumes Steyermark für das Jahr 1828*. Graz: Leykam, 1828.
- Schmutz, Carl. *Historisch-Topographisches Lexicon von Steyermark*. Bd. 3. Graz: Kienreich, 1822.
- Unsel, Melanie. „Der blinde Fleck der Fachgeschichte? Biographik und Musikwissenschaft“. In: *Musikwissenschaft und Biographik: Narrative, Akteure, Medien*, herausgegeben von Fabian Kolb, Melanie Unsel und Gesa zur Nieden, 15–27. Mainz: Schott, 2016.
- Valenčič, Vlado. „Ruad, Leopold (1766–1834), Industrieller“. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon*. Zugriff am 17. September 2024. <https://doi.org/10.1553/oxo0283f66>.

»SREČA JE LE TAM, KJER MENE NI«:
MARIE PACHLER (1794–1855) V DIALOGU S SORODNICAMI
NA SPODNJEM ŠTAJERSKEM IN KRANJSKEM

V preteklosti, zlasti v 20. stoletju, so prikazi življenja Marie Pachler v veliki meri ustrezali takratni praksi biografskega preučevanja, pri čemer so bila večkrat poudarjena naslednja dejstva: na eni strani neuspešna pianistična kariera nekdanjega čudežnega otroka, na drugi pa osebni odnosi Marie Pachler z Ludwigom van Beethovnom in Franzem Schubertom. V zadnjem času, zlasti v okviru ženskih študij in študij spolov, se vloga Marie Pachler v glasbenem življenju obravnava v širšem kontekstu glasbene kulture, pri čemer ima osrednjo vlogo beseda »salon«. Vsem tem pristopom je skupna osredotočenost na delovanje glasbenice in njen položaj v glasbeni zgodovini. Vključitev doslej neraziskanih virov, zlasti korespondence Marie Pachler s sorodnicami na Spodnjem Štajerskem in Kranjskem, vodi k drugačnemu pogledu na življenje in glasbeno kulturo tistega časa, zlasti če ne poudarjamo ideje o delovanju.

Članek osvetljuje povezave Marie Pachler s prebivalci teh krajev. Med raziskovanjem je bilo mogoče zbrati nove informacije in dejstva o različnih osebah iz njenega družinskega kroga, zlasti o prednikih in sorodnikih po materini in očetovi strani. S tega vidika je mogoče biografsko sliko precej dopolniti. Hkrati je treba dekonstruirati starejše biografske narative in rekonstruirati biografsko sliko, ki se izriše ob analizi pisem. Iz korespondence med Marie Pachler in njenimi sorodnicami je razvidno, da je glasba postopoma izginila iz njenega življenja. Čeprav prvotnega cilja, da bi v pismih našli nove glasbeno in kulturno relevantne informacije, ni bilo mogoče doseči, pisma vendarle ne kažejo zgolj usihanja glasbene in kulturne dejavnosti nekdanje pianistke v celotni drugi polovici njenega življenja. Njena korespondenca osvetljuje tudi doslej povsem prezrto komponento, namreč navidezno manj pomembno zasebno življenje ženske, ki je bila prepuščena na milost in nemilost takratnim družbenim normam, vendar je te ovire poskušala tudi premagovati.

Ob branju pisem je mogoče prepoznati tudi performativno vlogo pisanja pisem v prvi polovici 19. stoletja. Toda kako razumeti pisanje pisem kot performativno umetnost?

Iz uporabljenih virov postane jasno razvidno, da ni toliko pomembna niti vsebina pisem niti vključena zgodovinska dejstva, temveč sam proces in razlog pisanja. Posebna upočasnjena v zvezi z epistolarno komunikacijo ter sporočanje številnih podrobnosti iz vsakdanjega življenja in čustvenih občutljivosti sodobnemu bralcu omogočata podroben vpogled v vsakdanje in družbeno-kulturno življenje tistega časa, predvsem pa osebno zavezanost in predanost avtoric v procesu pisanja pisem.

GUDRUN ROTTENSTEINER
Graz, Österreich

MARIE BAUMAYER (1851–1931): AUF DEM WEG ZUR PROFESSIONELLEN PIANISTIN

IZVLEČEK: Marie Baumayer se je rodila v Celju, odraščala v Leobnu ter se izobraževala v Gradcu in na Dunaju. Konec 19. stoletja je postala poklicna koncertna pianistka. Toda kakšni so bili začetki pouka klavirja za dekle iz meščanske družine z malo glasbenega ozadja? Na primeru umetniške kariere Marie Baumayer članek ponazarja, kakšne možnosti izobrazbe so sploh obstajale za ženske na poti do poklicne glasbene kariere.

KLJUČNE BESEDE: Marie Baumayer, Carl Evers, Leoben, Gradec, glasbena izobrazba

ABSTRACT: Born in Celje (Cilli), raised in Leoben, educated in Graz and Vienna, Marie Baumayer became a professional concert pianist at the end of the nineteenth century. But how did the first piano lessons begin for a girl from a bourgeois family whose musical environment was not particularly strong? The example of Marie Baumayer's artistic career shows the steps open to a woman's education in the pursuit of a career as a professional musician.

KEYWORDS: Marie Baumayer, Carl Evers, Leoben, Graz, music education

Achtzigjährig ist eine Künstlerin dahingegangen, die ein Wahrzeichen des musikalischen Wien war. Von Clara Schumann und Julius Epstein herangebildet, mit Brahms persönlich befreundet, war sie eine Konzertpianistin und Lehrerin von besonderen Gaben und edelster Gesinnung. Die Güte und Freundlichkeit selbst, hat sie, selber noch einen Abglanz schöner Zeiten widerspiegelnd [*sic*], vielen Freude bereitet.¹

In Cilli (Celje) geboren, in Leoben aufgewachsen und in Graz ausgebildet avancierte Marie Baumayer Ende des 19. Jahrhunderts zur geschätzten Brahmsinterpretin in Wien. Ihr Wirken als anerkannte Künstlerin und gefragte Pädagogin ist gut dokumentiert. Dagegen sind die ersten Jahre ihres Klavierunterrichts und ihre weitere Ausbildung kaum erforscht, was zum einen durch die rudimentäre, wenig gesichtete Quellenlage, zum anderen aber auch mit dem fehlenden Forschungsinteresse an der musikalischen Ausbildung von Frauen zu erklären ist. Wie hat die Ausbildung zur Konzertpianistin für ein Mädchen aus gutbürgerlichem Hause, deren musikalisches Umfeld wenig ausgeprägt war, ausgesehen? Am Beispiel des künstlerischen Werdegangs von Marie Baumayer soll gezeigt werden, welche musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten einer Frau offenstanden, um eine Karriere als professionelle Musikerin ins Auge fassen zu können.

FAMILIÄRER HINTERGRUND

Der Vater, Eduard Andreas Baumayer, war Jurist der k.k. Bergbaubehörde und durchlief im Laufe seines Lebens die damals übliche Beamtenkarriere vom Praktikanten zum Oberbergrat. Er kam am 30. November 1813 in Freibach in Kärnten als Sohn von Andreas Baumayer, Verweser des Graf Eggerschen Hammerwerkes und dessen Frau Eleonora, geborene Michel, zur Welt.² Seine Mutter, Maria Constantia Josepha von Aichenegg, kam am 8. September 1826 in Klagenfurt als Tochter von Alois von Aichenegg und dessen Gattin Josepha, geborene Scheuchenstuel, zur Welt. Alois von Aichenegg war Beamter im Dienst des Eisengewerkes Graf von Egger und Besitzer des Gutes Tigring in Kärnten.³

1 P. Stf., „Marie Baumayer – gestorben“, *Die Stunde*, 25. Jänner 1931.

2 St. Margareten im Rosental, Geburtsbuch VI, 1807–1828, fol. III. Einige Lexikonartikel zu Marie Baumayer nennen als Geburtsjahr des Vaters irrtümlich den 30. November 1814, was vermutlich auf einen Eintrag zur Familie Aichenegg, der Familie von Eduards erster Frau, im *Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser Österreichs*, 7, zurückgeht. Siehe u. a. Babbe, „Baumayer, Marie“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon*; Babbe, „Baumayer, Marie“, in: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*.

3 Klagenfurt, St. Egid, Geburtsbuch X, 1815–1833, fol. 232.

Sowohl der Vater von Eduard als auch Marias Vater waren für den Gewerken Graf von Egger tätig, das berufliche Umfeld beider Väter war mit dem Bergbau verbunden. Am 18. Juni 1850 heiratete Eduard Baumayer im Klagenfurter Dom Maria von Aichenegg.⁴ Zum Zeitpunkt der Hochzeit war Eduard als Referent beim Oberbergamt und Berggericht in Leoben angestellt, wurde jedoch kurz nach der Hochzeit als Landesgerichts-Assessor nach Cilli versetzt.⁵ Hier kam am 12. Juli 1851 Marie als erstes Kind des Ehepaares Baumayer im Haus Stadt Cilli Nr. 160 zur Welt. Sie wurde am 20. Juli auf den Namen Maria Anna Sidonia getauft, als Paten fungierten die Schwester ihrer Mutter, Anna von Aichenegg, und der Großvater, Alois von Aichenegg.⁶ Zwei Jahre später, am 6. August 1853, wurde Marias Schwester Alma Amalia Aloisia geboren.⁷

Ein Jahr nach der Geburt der zweiten Tochter, im Herbst 1854, wurde Eduard Baumayer zum Bergrat und Justiz-Referenten der k.k. Eisenwerksdirektion zu Eisenerz berufen⁸ und die Familie übersiedelte nach Leoben, wo sie eine Wohnung im Gebäude der Berghauptmannschaft Leoben Stadt Nr. 69 (vormals Baron Ziernfeldsches Herrschaftshaus, heute Straußgasse 1) bezog.⁹ Im Jahr 1859 wurde Eduard Baumayer hier zum Berghauptmann befördert.¹⁰ Gegen Ende dieses Jahres, am 17. November 1859, starb seine 34-jährige Frau, Marias Mutter, bei der Geburt eines toten Sohnes.¹¹

Zeitungsberichten ist zu entnehmen, dass sich Baumayer in den 1860er Jahren im Leobener Gemeinderat engagierte und sich unter anderem für getrennten Unterricht von Knaben und Mädchen in der vierklassigen Leobener Volksschule einsetzte.¹² Vermutlich wurden Marie und ihre Schwester – wie damals durchaus üblich für Mädchen aus dem Bildungsbürgertum – zu Hause unterrichtet, bedenkt man Vater Baumayers Eintreten für den geschlechtergetrennten Unterricht in der Schule. Im Jahr 1869 verheiratete er sich in zweiter Ehe mit Anna Maria Hofmann. Die Hochzeit fand am 29. Juni in Wien statt, wie aus der Anzeige im *Grazer Volksblatt* hervorgeht.¹³ Im Jahr 1872 schließlich wurde Eduard Baumayer als Oberbergrat der

4 Klagenfurt, Dom, Trauungsbuch VI, 1848–1862, fol. 32.

5 „Verzeichniss der Veränderungen im Personalstande der k. k. Montan-Behörden“, 900. Auch: „Amtlicher Teil: Wien“, *Klagenfurter Zeitung*, 7. November 1854.

6 Celje, sv. Danijel, Taufbuch, 1849–1858, fol. 56.

7 Ibid., fol. 114.

8 Siehe Anmerkung 5.

9 Leitner-Böchzelt, *Leoben*, 35.

10 „Amtliche Nachrichten“, *Tagespost*, 12. Mai 1859; sowie „Amtlicher Theil“, *Grazer Zeitung*, 13. Mai 1859, 436.

11 Leoben, St. Xaver, Sterbebuch 5, 1842–1862, fol. 284.

12 „Grazer- und Provinzial-Nachrichten“, *Tagespost*, 17. Juni 1863.

13 „Getraute in Leoben: im Monate Juni“, Beilage zu Nr. 153 des *Grazer Volksblatt*, 8. Juli 1869, [1].

Berghauptmannschaft in Wien zugeordnet¹⁴ und wohnte dort bis zu seinem Tod am 27. Februar 1879¹⁵ mit seiner zweiten Frau und seiner Tochter Marie.

LEOBEN

Als Eduard Baumayer mit seiner Frau und den beiden Töchtern 1854 nach Leoben zog, war Marie drei Jahre alt. Leoben war damals eine von der Eisenindustrie geprägte Stadt in der Obersteiermark. Im Jahr 1852 heißt es dazu:

Leoben besitzt und verwaltet nicht nur selbst Eisenbergbau, und war bisher der Sitz des k.k. steiermärkischen Oberbergamtes und Berggerichtes, welches nun in eine Berghauptmannschaft umgestaltet wurde, sondern erhielt in neuester Zeit zur Heranbildung tüchtiger Bergmänner eine k.k. Bergakademie.¹⁶

Für die Berghauptmannschaft, eine staatliche Behörde zur Regelung bergrechtlicher Angelegenheiten, war Maries Vater als Jurist tätig, er war aber auch der von Peter Tunner geleiteten Bergakademie verbunden. Die steirisch-ständische Montanlehranstalt war 1849 von Vordernberg nach Leoben verlegt und 1861 in den Rang einer Bergakademie erhoben worden. Damit kamen Studenten aus dem gesamten Gebiet der Monarchie in die Stadt und bereicherten somit das wirtschaftliche und kulturelle Leben Leobens. Das Stadttheater, das älteste bürgerliche Theater Österreichs, etablierte sich in dieser Zeit als eine von den jungen Akademikern gern besuchte Spielstätte,¹⁷ in einigen Vorstellungen wirkten die Studenten sogar aktiv mit.¹⁸ Sowohl der Leobner Männergesangverein, 1850 gegründet, als auch der von den Studenten der Bergakademie 1862 ins Leben gerufene Akademische Männergesangverein veranstalteten regelmäßig Konzerte für die Bürger Leobens. Und im Rahmen der Konzerte des Akademischen Männergesangvereins trat Marie zum ersten Mal als Pianistin in der Öffentlichkeit auf, wie dem Bericht in der *Tagespost* über das erste Konzert des Chores am 23. Februar 1863 zu entnehmen ist.

Die Pause zwischen der ersten und der zweiten Abtheilung wurde von dem jugendlichen Fräulein B., welches sich auch sonst noch durch Clavier-Begleitung bei den einzelnen Piecen verdient gemacht hatte, recht hübsch ausgefüllt und zwar durch

14 „Vermischte Tagesnachrichten“, *Tagespost*, 3. Juli 1872.

15 „Kleine Chronik“, *Neue Freie Presse: Abendblatt*, 28. Februar 1879.

16 Graf, „Erinnerung“.

17 Leitner-Böchzelt, *Leoben*, 23.

18 Rottensteiner, „Der Männergesang Verein“.

den Vortrag einiger Variationen auf dem Pianoforte, Frl. B. ward von den Anwesenden durch Beifall ganz besonders ausgezeichnet.¹⁹

Aus einer späteren Kritik geht hervor, dass es sich bei Fräulein B. um Marie Baumayer handelte, die nicht näher genannte Klaviervariationen vortrug, aber auch Programmpunkte wie etwa das *Ständchen* von Franz Apt, *Der alte Landsknecht* von Leopold Lenz oder ein Duett aus Gaetano Donizettis *Linda di Chamounix* am Klavier begleitete.

Bemerkenswert scheint die Tatsache, dass man einer Elfjährigen die Begleitung der Chöre anvertraut hatte. Die sehr junge Marie muss wohl über ein außergewöhnliches Maß an musikalischen Fertigkeiten verfügt haben, um sich die Auszeichnung des Publikums erringen zu können. Im Dezember desselben Jahres meldet das *Leobner Wochenblatt*:

In Nr. 4 [4. Programmpunkt] „Gebet“ Clavierpiece von Evers, bewunderten wir das zarte innige Spiel des jugendlichen Fräuleins Baumeyer [*sic*], welches uns schon voriges Jahr durch ihre Mitwirkung bei den akad. Concerten erfreute. Sie hat mittlerweile große Fortschritte gemacht, sowohl was die Kraft und Sicherheit des Anschlags, als Reinheit und Geläufigkeit des Spieles betrifft.²⁰

Bei der von Marie vorgetragenen „Clavierpiece“ handelte es sich um Carl Evers *Preghiera pour le Pianoforte* Op. 16, ein gefälliges Impromptu mit guten Klaviereffekten für „vorgerückte Pianodilettanten“,²¹ an dem der Fortschritt, den Marie von Februar bis Dezember 1863 gemacht hatte, für das Publikum offensichtlich hörbar war.

Es stellt sich die Frage, bei wem Marie ihren allerersten Klavierunterricht erhalten hatte, sodass ihr mit zwölf Jahren ein sicherer und kraftvoller Anschlag sowie geläufiges Spiel attestiert wurde. Sehr wahrscheinlich fand die erste Begegnung mit dem Instrument innerhalb der Familie statt, vielleicht durch die Mutter, die allerdings starb, als Marie 8 Jahre alt war. Möglich ist, dass Maries Mutter zu den musikalisch gebildeten Müttern zählte, die „in kleinen Städten lebend, beim Mangel eines tüchtigen Clavierlehrers genöthigt sind, den Unterricht ihrer Kinder in diesem Fach selbst zu leiten oder zu überwachen“,²² für die Johanna Kinkel 1852 ihre *Acht Briefe über den Klavierunterricht* formuliert hatte. Es ließ sich nicht feststellen, wen Eduard

19 „Grazer- und Provinzial-Nachrichten“, Abend-Beilage zu Nr. 47 der *Tagespost*, 27. Februar 1863.

20 „Tagesnotizen“, *Leobner Wochenblatt: Zeitschrift für litterarische Unterhaltung und obersteirische Landes-Interessen*, 13. Dezember 1863.

21 Ignaz Lewinsky, „Revue im Stich erschienener Musikalien“, *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 30. September 1843, 492.

22 Kinkel, *Acht Briefe*, III.

Baumayer für den Klavierunterricht von Marie verpflichtete, welcher Lehrer oder welche Lehrerin ihre augenscheinliche pianistische Begabung zu fördern wusste.

Dass es in Leoben durchaus Möglichkeiten für fundierten Musikunterricht gab, ist durch eine Zeitungsannonce und Tagebucheintragungen zu belegen.²³ Und im beruflichen Umfeld von Eduard Baumayer, in den Kreisen der Bergakademie, wurde Klavierunterricht von Studenten der Akademie angeboten, wie beispielsweise von Fridolin Reiser. Er kam 1861 mit 18 Jahren aus dem schwäbischen Gammertingen zum Montanistikstudium nach Leoben. Seine musikalische Bildung verdankte er seinem Vater, der als „Musterlehrer“ eine Elementarklavierschule verfasst hatte und Komponist von Messen, Liedern und Klavierstücken war. Fridolin Reiser war Chorleiter des Akademischen Männergesangsvereins und wurde von Franz von Sprung²⁴ als Klavierlehrer für seine Tochter Sabina verpflichtet. Reiser heiratete Jahre später seine ehemalige Schülerin Sabina und machte als Gewerke in Kapfenberg Karriere.²⁵

Ein weiterer Student, der in den Kreisen von Franz von Sprung verkehrte, war Paul Kupelwieser, Sohn des bekannten Malers aus Schuberts Freundeskreis. Er studierte von 1862 bis 1865 an der Bergakademie, war engagiertes Mitglied des Akademischen Männergesangsvereins und hatte seinen eigenen Streicherschen Flügel aus Wien mitgebracht, um sich in seiner Freizeit musikalisch „unterhalten“ zu können. Er hatte Marie bei den Konzerten des Chores erlebt und schreibt in seinen Erinnerungen über sie:

Das elfjährige Töchterchen des in Leoben domizilierenden Berghauptmannes Baumeier [*sic*], bisher nur von ihrer, selbst nicht Klavier spielenden Tante unterrichtet, wies schon damals für ihre kleinen Händchen ganz erstaunliche Leistungen auf. Diese, sowie die recht musikalische und hübsche junge Gattin des Bezirkshauptmannes Kohlmaier fanden sich gelegentlich gesellschaftlich zusammen.²⁶

23 „Ein Clavierlehrer wünscht seine noch freien Stunden durch Clavierunterricht auszufüllen.“ „Anzeigen“, *Leobner Wochenblatt: Zeitschrift für litterarische Unterhaltung und obersteirische Landes-Interessen*, 29. November 1863, 29. In einem Brief 1866 an ihren Vetter Jakob Schwinger berichtet die Leobenerin Johanna Caspaar, die in Graz eine Präparandinnen Ausbildung gemacht hatte und Zögling der Singschule des Musikvereines für Steiermark war, dass sie den kleinen Sohn einer „ersten Dame von Leoben“ im Klavierspiel und Singen unterrichtete. Die Aufzeichnungen von Johanna Caspaar befinden sich im Steiermärkischen Landesarchiv, Signatur: Archiv Caspaar, Familie, K. 9, H. 55. Siehe dazu auch Rottensteiner, „Auf musikalischer Spurensuche“.

24 Franz von Sprung (1815–1890), bis 1857 Professor an der Bergakademie in Leoben, danach Direktor der Hüttenwerke in Donawitz, stellte sich dem Akademischen Männerchor als Protektor zur Verfügung.

25 Colshorn, „Fridolin Reiser“, 125.

26 Kupelwieser, *Erinnerungen*, 3.

Will man Kupelwieser glauben, so trat Marie als begabtes Kind damals im Rahmen von Salonabenden der Leobener Gesellschaft auf, unterrichtet von ihrer Tante, die, kaum vorstellbar, das Instrument nicht beherrschte. Kupelwieser nimmt für sich in Anspruch Maries Karriere gefördert zu haben, wenn er schreibt:

Mehr Glück hatte ich mit meinen Ratschlägen bei Herrn Berghauptmann Baumeier, dem ich wiederholt und dringend empfahl, sein augenscheinlich für Musik so begabtes Mädchen bald nach Wien zu bringen, um ihr einen besonders guten Musikunterricht zuteil werden zu lassen. Dies geschah auch wirklich, wäre wohl auch ohne meinen Rat geschehen, vielleicht habe ich aber doch die musikalische Entwicklung dieser großen Künstlerin ein wenig gefördert.²⁷

Allerdings war nicht Wien die erste Station von Maries professioneller musikalischer Ausbildung, wie Kupelwieser es empfohlen hatte, sondern Graz. Und die Entscheidung für Graz könnte mit der Familie Sprung im Zusammenhang gestanden haben. Franz von Sprung und Eduard Baumayer verband nicht nur die Arbeit. Als Beamter der Berghauptmannschaft war Baumayer auch für das Hüttenwerk in Donawitz zuständig, dem Sprung vorstand. Die Familien pflegten gesellschaftlichen Umgang, Franz Sprung und seine Frau Johanna führten ein offenes Haus, hier wurde diskutiert und musiziert. Im engsten Familienkreis der Familie Sprung gab es eine junge aufstrebende Grazer Pianistin – Marie Tunner. Ihr Vater, der Historienmaler Joseph Tunner, war der Bruder von Peter Tunner, dem Direktor der Bergakademie. Johanna von Sprung, die Schwester von Joseph und Peter Tunner, war ihre Tante. Bei wiederholten Besuchen ihrer Verwandten in Leoben konnte Marie Tunner als vielversprechende Pianistin sicherlich am musikalischen Geschehen im Hause Sprung aktiv teilnehmen.²⁸ War es Zufall, dass sie in Graz Schülerin von Carl Evers gewesen war, der auch der Lehrer von Marie Baumayer werden sollte?

GRAZ

In Leoben war an eine fundierte musikalische Ausbildung für ein begabtes junges Mädchen nicht zu denken; Graz war die nächst gelegene große Stadt, in der eine auf Musik fokussierte Erziehung möglich war. Hier wurde professioneller Klavierunterricht in unterschiedlicher Form angeboten und die Stadt war mit Leoben durch die

27 Ibid., 9. Freilich hat Kupelwieser die Erinnerungen an seine Studienzeit beinahe 50 Jahre später verfasst, zu einem Zeitpunkt, da Marie Baumayer eine anerkannte Pianistin in Wien war.

28 Marie Tunner (1844–1870). Bei einem dieser Leobenbesuche bei der Familie Sprung starb Marie am 20. Oktober 1870 überraschend. Zu Marie Tunner vgl: Harer, „[...] aus einem frauenhaft feinen und warmen Empfinden [...]“; Harer, „Tunner, Marie“.

Eisenbahn verbunden. Da die Familie Baumayer ihren Wohnsitz weiterhin in Leoben hatte, musste Marie in Graz untergebracht werden. Bei wem Marie Quartier bezog und zu welchem Zeitpunkt sie Schülerin von Carl Evers wurde, ließ sich jedoch nicht feststellen.

Welche Optionen eröffneten sich Eduard Baumayer, um für Marie in Graz die bestmögliche Unterbringung und Erziehung zu gewährleisten? Konnte ein Mädchen aus gutbürgerlichem Hause nicht bei Verwandten unterkommen, so gab es die Möglichkeit die Tochter bei moralisch unbedenklichen Personen aus demselben Gesellschaftskreis in Kost zu geben oder das Kind in einem renommierten Mädchenbildungsinstitut unterzubringen. Wie den Annoncen der damaligen Grazer Zeitungen zu entnehmen ist, gab es in Graz mehrere Institutionen, die sich der Mädchenerziehung verschrieben hatten, wie die Institute von Mathilde Czerny, den Schwestern Köchel, Julie Oelwein, Anna Wallner oder Rosalie Pirkhert. Die hier formulierten Erziehungsinhalte zielten auf die geforderten häuslichen Tugenden ab, die die Mädchen zur Leitung eines Haushalts und zur gesellschaftlichen Repräsentation befähigen sollten.

Auch werden, wie bisher, Töchter aus den gebildeten Ständen, in gänzliche mütterliche Obsorge genommen, um ihnen eine auf religiöser Grundlage ruhende, höhere Herzens- und Geistesrichtung zu geben, und sie durch Erwerbung gediegener Kenntnisse für die möglichen Wechselfälle des Lebens zu rüsten.²⁹

In einem Großteil der Institute wurde das Klavier als Unterrichtsfach angeboten, zählte das Instrument doch zu den unverzichtbaren Bildungselementen für ein Mädchen aus gutbürgerlichem Hause. Manche der privaten Koststellen warben explizit damit, dass sie Klavierunterricht vermitteln könnten und ein Instrument zur Verfügung gestellt würde.³⁰

Professioneller Klavierunterricht war in Graz für ein Mädchen in den 1860er Jahren vor allem in der Musik-Bildungs-Anstalt Buwa oder bei Carl Evers möglich. In der 1816 gegründeten Schule des Steiermärkischen Musikvereines wurde Klavierunterricht erst ab dem Jahr 1888 angeboten.

29 „Erziehungs- u. Unterrichts-Anstalt der Rosalie Pirkhert“, Beilage zu Nr. 233 der *Tagespost*, 23. September 1866.

30 Annoncen, die Koststellen anbieten, finden sich regelmäßig und zahlreich in den Grazer Zeitungen: „Aufgenommen wird: [...] Ein Kostmädchen von 8 bis 14 Jahren bei einer Familie in der innern Stadt, wo auch ein Clavier zur Verfügung steht [...]“. Beilage zu Nr. 227 der *Tagespost*, 5. Oktober 1864. „Aufgenommen werden: Zwei Kostmädchen in gänzliche Verpflegung bei einer anständigen Witwe mit einem Mädchen, gegen billige Bedingungen, in der inneren Stadt; nach Wunsch erhalten dieselben auch Unterricht im Piano“. Beilage zum Amtsblatte Nr. 299 der *Grazer Zeitung*, 31. Dezember 1865, 714.

Johann Buwa³¹ eröffnete am 1. Mai 1856 seine Musik-Bildungs-Anstalt im Jakominihaus in der Grazer Innenstadt. Zweck der Anstalt war die „gründliche Unterweisung von männlichen und weiblichen Zöglingen im Pianoforte-Spiel mit Verbindung der musikalischen Theorie und den musikalischen Hilfswissenschaften“.³² In der zur Eröffnung erschienenen Schrift aus Buwas Feder formuliert er das pädagogische Konzept für den Klavierunterricht seiner Zeit folgendermaßen:

Der planmässige, pädagogische Unterricht darf nicht ein bloss mechanisch einlehnender, abrichtender, er muss ein erziehender, die Fähigkeiten des Geistes entwickelnder und stärkender sein; er muss die Bildung des Gehörs und Geschmackes gleichen Schrittes mit der technischen Ausbildung führen; er muss dem Schüler erklären, worin die Eigenthümlichkeit, Bedeutung und Schönheit eines Tonstückes liegt, worauf der den Geist ansprechende und rührende Vortrag hauptsächlich beruht; er muss das Urtheil des Schülers schärfen und selbstständig zu machen trachten; denn Alles ist verloren, wenn das Urtheil bei Kindern ohne Aufmerksamkeit und Verstand fertig gemacht werden. Das leichteste Tonstück mit Verstand und entsprechender Empfindung vorgetragen ist mehr werth, als das grösste Bravourstück mit der Präcision und Geistlosigkeit eines Spielwerks abgeorgelt.³³

Um dem „Aborgeln“ – dem rein mechanischen Abspielen der Musikstücke – entgegenzuwirken, bot Buwa fundierten theoretischen und praktischen Unterricht an. Es galt, das Musikverständnis seiner Zöglinge möglichst umfassend zu bilden, und daher standen auf dem Lehrplan der Klavierklasse Fächer wie allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, Kompositionslehre, Geschichte, Literatur und Ästhetik der Tonkunst. Der praktische Unterricht für die Pianisten und Pianistinnen war in Solo- und Ensemblespiel unterteilt. Der Unterricht war streng nach Geschlechtern getrennt – Schüler wurden Montag, Mittwoch und Freitag, Schülerinnen Dienstag, Donnerstag und Samstag unterrichtet. Die Aufnahmebedingungen waren:

1. Ein Alter zwischen 7 und 12 Jahren; Ausnahme gestatten nur ein ausserordentliches Talent, oder bereits angeeignete zweckmässige musikalische Vorkenntnisse. 2. Die Elementarkenntnisse des Lesens, Schreibens und Rechnens. 3. Eine die Bildungsfähigkeit voraussetzende physische Beschaffenheit und geistige Anlage. 4. Lust und Liebe zur Kunst. 5. Ein brauchbares Instrument zu den häuslichen Übungen.³⁴

31 Johann Buwa (1828–1907) war Schüler von Joseph Proksch in Prag, nach dessen Vorbild er seine Grazer Musik-Bildungs-Anstalt aufbaute. Siehe Harer und Marsoner, *Künstlerinnen*, 81–84.

32 „Eröffnung der unter dem Protectorate Ihrer Excellenz der hochgeborenen Frau Gräfin Theresia Mittrowsky stehenden Musik-Bildungs-Anstalt“. Annonce, *Grazer Tagespost*, 28. April 1856.

33 Buwa, *Anzeige*, 5.

34 Ibid., 8.

Die hier festgeschriebenen Ansprüche werfen ein Licht auf die Forderungen, mit denen vermutlich auch Marie Baumayer im Rahmen ihrer künstlerischen Ausbildung zur Konzertpianistin konfrontiert war und die sehr wahrscheinlich auch von ihrem Lehrer Carl Evers vertreten wurden.

CARL EVERS

Evers war ein international anerkannter Klaviervirtuose und Komponist, der sich Mitte der 1840er Jahre in Graz niederließ.³⁵ Im Jahr 1846 erwarb er zusammen mit seiner Schwester, der Sängerin Kathinka Evers, das Gut Harmsdorf in Graz Jakomini.³⁶ Von hier aus unternahm er bis in die Mitte der 1850er Jahre ausgedehnte Konzertreisen, auch längere Wienaufenthalte sind belegt.³⁷ Evers war eine Persönlichkeit, die das Grazer Musikleben in vielerlei Hinsicht bereicherte und prägte. Der im Jahr 1846 gegründete Grazer Männergesangverein wählte Evers am 23. Jänner 1850 zum „ersten Chormeister“ und Protektor.³⁸ Zwei Saisonen (1849/50 und 1850/51) leitete Evers den Chor und ließ seine Schwester Kathinka als Sängerin in den Aufführungen mitwirken, was den Konzerten einigen Besucherzulauf bescherte.

Vergangenem Donnerstag war der Garten des Tonkünstlers Carl Evers in Harmsdorf ebenso glänzend als geschmackvoll beleuchtet, und kräftige Männerchöre schallten weit in die Nacht hinaus. Es war eine Feier, welche der Grazer Männergesangverein der Schwester des verdienstvollen Vereinsprotectors, dem Frln. Kathinka Evers, zum Abschiede veranstaltet hatte. Bekanntlich hat diese ausgezeichnete Sängerin, kaum aus Italien angekommen, bei dem zum Besten jenes Vereines gegebenen Concerte, und bald darauf bei einem, in den Localitäten unserer Ressource abgehaltenen Wohlthätigkeitsconcerte unter glänzendem Erfolge mitgewirkt.³⁹

35 Carl Evers (1819–1875). Eine aktuelle Kurzbiographie von Carl Evers findet sich in Kopitz et al., *Schumann Briefedition*, 153.

36 Im Gesuch, das Carl Evers 1858 anlässlich der Eröffnung einer Musikalienhandlung an die Behörde richtete, wird er als Besitzer des Gutes bezeichnet. Der Akt befindet sich im Steiermärkischen Landesarchiv unter der Signatur Statth. Präs. 15-1078-1858 (Evers, „Ansuchen um die Eröffnung“).

37 „Herr Carl Evers, der Graz verlassen und nun seinen bleibenden Aufenthalt in Wien genommen hat, widmet seine freien Stunden dem Unterrichte talentvoller Pianisten“. „Lokal- und Provinzial-Nachrichten“, *Tagespost*, 24. Februar 1856.

38 *Der Grazer Männer-Gesang-Verein*, 19 und 22.

39 „Fräulein Evers“, *Grazer Zeitung: Abendblatt*, 18. Mai 1850.

Im Jahr 1858 eröffnete Evers eine Musikalienhandlung gegen den Widerstand der Grazer Musikalienhändler. Die Behörde erteilte ihm allerdings – vermutlich aufgrund seiner Reputation als „notorische Capazität in der Musikwelt der zu den ersten Künstlern gezählt werden kann“⁴⁰ – die Genehmigung zur Eröffnung seines „Bureau de Musique“ in der Hofgasse Nr. 48, Ecke Franzensplatz. In der Presse warb Evers damit, dass er mehr als 30.000 Musikalien vorrätig habe, davon 10.683 Piecen allein für das Klavier, darunter über 800 Klavierschulen.⁴¹ Selbstverständlich bot er in seiner Musikalienhandlung auch eigene Kompositionen und Bearbeitungen aus seiner Feder an, unter anderem „fast sämtliche steirischen Nationallieder, welche er selbst für das Clavier setzte“.⁴² Im Jahr 1865 verkaufte Evers das Bureau de Musique an Constantin Tandler.

Ab dem Jahr 1857 trat Evers in Graz vermehrt als Konzertveranstalter in Erscheinung, wodurch er dem Grazer Publikum vor allem im kammermusikalischen Bereich neue Horizonte erschloss.

Ihm verdanken wir es durch die Veranstaltung den [*sic*] Matinées musicales (1857–1861), in welchen die Kammermusik von der ältesten bis auf die neueste Zeit vorgeführt wurde, daß diese bei uns seitdem wieder zur Geltung kam.⁴³

Das von Evers und seinen Musikerkollegen vorgetragene Repertoire reichte von Domenico Scarlatti bis Robert Schumann. Darüber hinaus veranstaltete er musikalische Unterhaltungen, Soiréen und Kammerkonzerte im kleinen Kreis, aber auch Orchesterkonzerte, in deren Rahmen er seinen Schülerinnen erste Auftrittsmöglichkeiten bot.

Einen Kunstgenuß ganz seltener Art bereitete Herr Carl Evers am vergangenen Sonntag um die Mittagsstunde einem ausgewählten Kreise geladener Musikfreunde, die er zu einer Matinée in seine Wohnung gebeten hatte. Haupttendenz dieser dankenswerthen Arrangements scheint zu sein, wirkliche Talente aufzumuntern und theilweise Tonstücke vorzuführen, welche zwar für den Concertsaal nicht ganz passend sind, aber deren viele Schönheiten dennoch verdienen einem kunstsinnigen Kreise zu Gehör gebracht zu werden. In diese Kathegorie fallen zum Beispiele Cramers Etuden von Henselt für zwei Piano arrangirt, welche in der besprochenen

40 Siehe Anmerkung 36.

41 „Graz, 26. September“, *Tagespost*, 27. September 1860; „Graz, 27. September“, *Tagespost*, 28. September 1860.

42 Dr. M. „Karl Evers“, *Tagespost: Morgenblatt*, 17. Juli 1871.

43 Ibid.

Matinée mit bewunderswerther Exactheit und Delicatesse von dem liebenswürdigen Hausherrn und einer seiner Schülerinnen gespielt wurden.⁴⁴

Es ist zu vermuten, dass auch Marie Baumayer zu den Schülerinnen zählte, die ihre ersten Auftritte im Grazer Konzertleben im Rahmen von Carl Evers' musikalischen Unterhaltungen machen durfte. Nach der Schließung seiner Musikalienhandlung widmete sich Evers als anerkannter und gefragter Klavierpädagoge vermehrt dem Unterricht talentierter Schülerinnen in Graz, wie aus einer zeitgenössischen Würdigung seiner Verdienste hervorgeht.

Daß er auch in diesem Kreise seiner Wirksamkeit, der eine ganz eigene Begabung erfordert, die oft dem sonst größten Talente versagt bleibt, verdiente Anerkennung fand und bedeutende Erfolge erzielt, beweist wohl am besten, daß ihm neben vielen Anderen auch Frau v. Müllenau (geb. Baronin Erben), die Fräulein Haasfield, Tunner, Melzer, Kathinka Phrim, Baumeyer und Fronmüller ihre Ausbildung im Concertspiel und manche derselben dadurch ihre Stellung verdanken.⁴⁵

Auch der repräsentativsten Musikinstitution der Stadt, dem Steiermärkischen Musikverein, war Carl Evers durch einige Jahre verbunden. Im Juni 1864 wurde er zum „Musikdirector“ des Musikvereines gewählt und blieb bis zum Schuljahr 1867/68 in dieser Position, danach war er bis zum März 1869 Direktionsmitglied.⁴⁶ Wilhelm Meyer⁴⁷ war zu der Zeit der „artistische Director“, der das Orchester des Vereines in den Mitgliederkonzerten dirigierte und für das Programm verantwortlich zeichnete. Als Solisten und Solistinnen wurden meist Zöglinge der Musikvereinsschule ausgewählt. Stand ein Klavierkonzert auf dem Programm, mussten externe Pianisten und Pianistinnen verpflichtet werden, da es an der Vereinsschule keine Klavierkasse gab. Laut Vereinsstatuten schlug der artistische Direktor die zur Mitwirkung einzuladenden Nichtmitglieder der Direktion vor, die den Vorschlag prüfte. In den fünf Jahren, zwischen 1864 und 1869, in denen Carl Evers als Direktionsmitglied des Musikvereines tätig war, profilierten er und seine Schülerinnen sich bei den

44 „Graz, 25. Februar“, *Tagespost*, 25. Februar 1859. Weitere Beispiele für die Mitwirkung von Schülerinnen in seinen Konzerten: „Im Saale der Ressource“, *Grazer Zeitung: Abendblatt*, 2. März 1863; „(Musik)“, *Grazer Zeitung: Abendblatt*, 1. Dezember 1862; „Grazer- und Provinzial-Nachrichten“, *Tagespost*, 4. März 1866.

45 Siehe Anmerkung 42.

46 Bischoff, *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines*, 147–159.

47 Wilhelm Meyer (1831–1898) wird in einigen Lexikonartikeln als Marie Baumayers Lehrer genannt. Ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis zwischen Meyer und Baumayer lässt sich jedoch nicht belegen.

Mitgliederkonzerten mit bekannten klassischen Klavierkonzerten: im November 1864 Evers persönlich mit Ludwig van Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 in Es-Dur, im März 1865 Marie Tunner mit dem Klavierkonzert d-Moll von Wolfgang Amadeus Mozart, Josefine Haasfield im November 1866 mit Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll, und schließlich Marie Baumayer – am 31. März 1867 mit dem Konzertstück f-Moll für Klavier und Orchester von Carl Maria von Weber und am 21. Februar 1869 mit dem Klavierkonzert a-Moll von Robert Schumann.⁴⁸

Der erste nachweisbare Beleg für Marie Baumayers Auftreten als Pianistin in Graz ist das Konzert vom 31. März 1867. Die 16-jährige Marie muss zu diesem Zeitpunkt bereits längere Zeit Schülerin von Carl Evers gewesen sein, da er sie kaum als Solistin vorgeschlagen hätte, wäre sie nach seinem Dafürhalten dem Konzertauftritt nicht gewachsen gewesen. Sie dürfte zu den vielversprechenden Pianistinnen unter seinen Schülerinnen gezählt haben und der Auftritt im Konzert des Musikvereins bedeutete zweifelsohne eine besondere Auszeichnung. Ihr zweiter Auftritt im Rahmen der Mitgliederkonzerte des Musikvereins am 21. Februar 1869, bei dem sie Schumanns Klavierkonzert spielte, wurde in der Presse positiv rezensiert.

Frl. Marie Baumayer löste die sehr schwierige Aufgabe, welche sie sich mit dem Vortrage des poesievollen Schumann'schen A-mol-Concertes gestellt hatte, nicht nur in technischer Beziehung glücklich, sondern bewies auch Verständniß für die tieferen Seiten des Werkes. Die Pianistin vereinigt durchsichtiges Passagenspiel mit warmer Melodieführung; ihre Fortschritte seit dem vorletzten Auftreten sind sehr bedeutend und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft. Mehrmaliger Hervorruf zeichnete ihre Leistungen aus.⁴⁹

Außer den beiden Auftritten in den Musikvereinskonzerten 1867 und 1869 lassen sich keine weiteren Konzertauftritte für die Zeit, als Marie Evers' Schülerin war, belegen. Carl Evers entschloss sich 1871 von Graz nach Wien zu gehen. Anfang Juni gab er in Graz sein Abschiedskonzert,⁵⁰ Anfang August melden die *Blätter für Musik, Theater und Kunst* sein Eintreffen in Wien:

Carl Evers, der Pianist und Compositeur, ist nach langjährigem Wirken in Graz, wo er auch als Musikdirector des Musikvereins thätig war, wieder in Wien eingetroffen, um seinen bleibenden Wohnsitz hier zu nehmen. Auch als Lehrer erzielte er bedeutende Erfolge. [...] Hr. Evers wird sich hier speciell dem Clavierunterrichte widmen.⁵¹

48 Ignaz Hofmann hat die Programme der Vereinskonzerte und die Direktionsmitglieder im Zeitraum zwischen 1859 und 1869 in einem Manuskript aufgezeichnet. Hofmann, „Der Musikverein für Steiermark“.

49 F. H., „Musik“, *Tagespost*, 23. Februar 1869.

50 „Grazer- und Provinzial-Nachrichten“, *Tagespost: Morgenblatt*, 8. Juni 1871.

51 „Conservatorium der Musik in Wien“, *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, 11. August 1871, 256.

WIEN

Marie Baumayer folgte ihrem Lehrer nach Wien, allerdings nicht als seine Schülerin. Der Studierendenliste des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien⁵² ist zu entnehmen, dass Marie Baumayer von 1871 bis 1873 Schülerin der Klavierklasse von Julius Epstein⁵³ war. Sie wurde im September 1871 in die zweite Ausbildungsklasse aufgenommen und es ist zu vermuten, dass Evers sie auf die Prüfung vorbereitet hatte. Die Entscheidung ihr Klavierstudium am Konservatorium in Wien fortzusetzen zeigt, dass sich Marie offensichtlich im Herbst 1871 entschloss Musik zu ihrem „Kunstberuf“ zu machen und sich zur Konzertpianistin ausbilden zu lassen. Das Konservatorium in Wien versprach eine umfassende professionelle Schulung zur Berufsmusikerin. Die Annonce, die die Direktion des Konservatoriums in den Fachzeitschriften schaltete, betont die weitgefächerte Ausbildung, die das Institut seinen Studierenden anbot und weist Parallelen zum oben zitierten Lehrplan der Musikbildungsanstalt Buwa in Graz auf.

Das Institut bietet den vollständigen Unterricht in allen Zweigen der Musik als Kunst und Wissenschaft vom ersten Anbeginn bis zur gänzlichen Ausbildung, und zwar im Solo- und Chorgesang, in allen Streich- und Blasinstrumenten, in Clavier, Orgel, Harfe, Composition, Declamation, Mimik, Sprachen, Literatur- und Musikgeschichte, Aesthetik und sonstigen kunstwissenschaftlichen Fächern. Der Unterricht wird durch fünfunddreißig Professoren in nach Geschlechtern getrennten Abtheilungen erteilt. Ueberdieß geben die zahlreichen Uebungen aller Art (Chor-, Kammermusik-, Orchester-, Directions- und Opernübungen), Vortragsabende, Concourse, Concert- und Opernaufführungen den Zöglingen hinreichende Gelegenheit, sich für ihren Kunstberuf gründlich auszubilden, abgesehen von den vielfachen Anregungen und Bildungsmitteln, welche Wien mit seinen Theatern, Concertinstituten, kunstwissenschaftlichen Sammlungen, dem großen Zuflusse von Virtuosen, wie seinem bewegten Kunst- und speciell Musikleben überhaupt dem Kunstjünger darbietet. [...] Für die Unterbringung Auswärtiger in Logis und Verpflegung bei soliden Familien wird auf Wunsch Sorge getragen.⁵⁴

Marie Baumayer scheint auch in der Klasse von Julius Epstein zu den besten Schülerinnen gezählt zu haben, da sie im konservatoriumsinternen Wettbewerb, der

52 „Studierendenliste des Konservatoriums“.

53 Julius Epstein (1832–1926) ließ sich 1850 als Pianist in Wien nieder. Von 1867 bis 1901 leitete er am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde eine der Klavierklassen.

54 Siehe Anmerkung 51.

innerhalb der Ausbildungsklassen ausgetragen wurde, sowohl 1872 als 1873 mit dem ersten Preis ausgezeichnet wurde. In mehreren Wiener Zeitungen wurden die Ergebnisse der „Concurs“ publiziert und zum Teil ausgiebig kommentiert. Veröffentlicht wurden die Namen der Preisträger und Preisträgerinnen sowie die von ihnen vorgetragenen Stücke, aber auch die von den Lehrern geprägten charakteristischen Interpretationen fanden Beachtung. 1872 heißt es dazu:

An dem Spiele der Schule des Professors Epstein fielen im Allgemeinen der zarte, wohl lautende Ton, die besondere Glätte und Eleganz der Spielart, dann der fein nuancirte, klare und graziöse Vortrag angenehm auf. [...] aus der zweiten [Ausbildungsklasse] die empfindungsvolle, in der Figuration besonders klare Wiedergabe der Mendelsohn'schen „Variations sérieuses“ seitens des Fräuleins Marie Baumeier.⁵⁵

Hervorgehoben wurde die ungewöhnliche Strenge der Jury, die selbst die Professoren des Konservatoriums überraschte. Einer der gestrengen Juroren war Carl Evers.⁵⁶ Der Rezensent, der den Wettbewerb für die *Deutsche Zeitung* schilderte, hob den hohen Anteil an weiblichen Wettbewerbsteilnehmerinnen hervor und kommentierte diesen Sachverhalt, wobei er Bezug auf das gesellschaftlich vorherrschende stereotype Rollenbild nahm, das für Frauen noch keine Berufstätigkeit in der Kunst vorsah.

Mit Vergnügen bemerkten wir, daß die Mehrzahl der Concurrenten auch heuer dem weiblichen Geschlechte angehörte; denn wohl alle diese jungen Damen haben sich nicht für den Concertsaal, sondern für die Hausmusik ausgebildet und werden die edle Richtung, die sie in der trefflichen Schule erhalten, nun ins Haus verpflanzen. Darin aber besteht zu einem nicht unbeträchtlichen Theile der Werth des Conservatoriums für unser musikalisches Culturleben, und jede musicirende Tochter des Hauses, welcher der landläufige Geschmack für die „Schöne blaue Donau“, für den zu „Höherem“ aufgeforderten Peter und für ähnliche Erzeugnisse unserer localen Muse benommen, dafür aber die indelebile Weihe der Kunst aus den Werken unserer großen Meister gespendet wird, bildet nicht nur, wie eine nachbarliche Preis-Mama uns sagte, einen Gewinn für die – heiratslustige Männerwelt, sondern auch für die echte Pflege der Tonkunst.⁵⁷

55 B., „Die Preis-Concurs am Conservatorium“, Beilage zu Nr. 203 der *Deutschen Zeitung*, 26. Juli 1872, 9.

56 „Kunstnotizen“, *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, 19. Juli 1872, 219.

57 Siehe Anmerkung 55.

Marie Baumayer zählte zu den wenigen jungen Frauen, die sich für den „Concertsaal“ entschieden. Im Jahr 1873 beendete sie ihr Studium bei Julius Epstein. Mit dem letzten Satz des 1. Klavierkonzertes Op. 15 von Johannes Brahms errang sie ein zweites Mal den ersten Preis im „Concurs“ des Konservatoriums.⁵⁸

In der Zwischenzeit war Eduard Baumayer als Oberbergrat nach Wien versetzt worden und Marie war wieder mit der Familie vereint. In den ersten Jahren nach ihrem Studium sind nur wenige Auftritte belegt. Einer davon führte sie im Dezember 1874 nach Graz, wo sie im Rahmen des 3. Mitgliederkonzertes des Steiermärkischen Musikvereines das *Konzertstück* Op. 42 von Robert Volkmann und Felix Mendelssohn-Bartholdys *Präludium und Fuge* Op. 35, Nr. 1 spielte. Die Kritiken zu diesem Konzert heben die Kraft und die gut ausgebildete Anschlagstechnik der Künstlerin hervor:

Die Technik ist nahmhaft entwickelt in allen Complicationen des Scalenspieles. In diesem fällt beim schnellsten der regelrecht markirte Anschlag jedes einzelnen Fingers sehr scharf ins Auge. Es liegt jedenfalls viel Kraft in ihren Fingern.⁵⁹

Allerdings ist dem Rezensenten ihre Interpretation von Volkmanns Konzertstück zu kalt und nüchtern, zu zerfahren. Aber auch er notiert den Fortschritt, den sie seit ihrem Weggang aus Graz gemacht hat.

Frl. Marie Baumayr [*sic*] hat jedenfalls sehr viel gelernt und es zu einer ungewöhnlichen Reife gebracht. Ihr Spiel verrieth im Ganzen ein gewisses Bestreben, männliche Entschiedenheit und Selbstständigkeit hervorzukehren, was der poetischen Seite ihres Vortrages, wie schon angedeutet wurde, mitunter bedeutend nachtheilig wurde.⁶⁰

Die ausführliche und kritische Beobachtung von Maries Spieltechnik und ihrer Interpretation des Konzertstückes von Volkmann zeigen, dass sie jetzt, mit Anfang 20, ihrem Alter und ihrer Ausbildung entsprechend als professionelle Pianistin wahrgenommen und beurteilt wurde.

58 „Kunstnotizen“, *Blätter für Theater, Musik u. Kunst*, 14. August 1873, 107.

59 –ch, „Theater, Kunst und Literatur“, *Grazer Zeitung*, 22. Dezember 1874.

60 Ibid.

BEZIEHUNG ZU CLARA SCHUMANN

In den biographischen Darstellungen zum Werdegang von Marie Baumayer werden nicht nur Carl Evers und Julius Epstein als ihre Klavierlehrer genannt, fallweise findet auch Clara Schumann als Baumayers Lehrerin Erwähnung. Ein Lehrer-Schülerin-Verhältnis im eigentlichen Sinn des Wortes lässt sich zwischen Clara Schumann und Marie Baumayer jedoch nicht nachweisen. Alfred Ehrlich, der sich auf Angaben beruft, die er von Baumayer persönlich erhalten hatte, charakterisiert die Beziehung zwischen den beiden Frauen wohl am besten: Marie habe sich bei Clara Schumann „musikalischen Rath“ geholt und mit der Zeit sei ein freundschaftliches Verhältnis daraus erwachsen.⁶¹

Ein erstes Zusammentreffen der beiden Frauen könnte 1866 in Graz stattgefunden haben. Clara Schumann gab im April 1866 hier zwei Konzerte.⁶² Auf dem Programm standen Werke von Beethoven, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Chopin und Schumann. Dass Carl Evers, der mit dem Ehepaar Schumann bekannt war, Kontakt zur Künstlerin aufgenommen hatte, ist belegt⁶³ und die Vermutung liegt nahe, dass er seinen Schülerinnen den Besuch der Konzerte Clara Schumanns ans Herz legte, da von der Virtuosa Inspiration und Ermunterung für die jungen Damen zu erwarten war. Vier Jahre später, im Jänner 1870 kam Clara Schumann noch einmal nach Graz und gab im gedrängt vollen Saal der Ressource ein von der Kritik gefeiertes Konzert.⁶⁴ Es ist durchaus vorstellbar, dass Evers seine begabte Schülerin Marie Baumayer, die Robert Schumanns a-Moll Klavierkonzert ein Jahr zuvor im Mitgliederkonzert des Musikvereines mit Erfolg aufgeführt hatte, der Künstlerin vorstellte. Clara Schumann war nur für ein Konzert nach Graz gekommen, der begrenzte Zeitrahmen ließ Unterrichtsstunden wohl kaum zu. Als Clara Schumann dann vom 16. November bis 16. Dezember 1872 in Wien weilte – es war ihr letzter Aufenthalt in der Stadt – studierte Marie bereits als Schülerin von Epstein am Konservatorium. Wie einer Notiz von Clara Schumann an Marie Baumayer zu entnehmen ist, kam es in dieser kurzen Zeit zu den Unterrichtsstunden und daraus resultierend zu einem freundlichen brieflichen Austausch.⁶⁵

Ab den späten 1870er Jahren nahmen Marie Baumayers Wiener Konzertauftritte stetig zu. Sie machte sich sowohl als Solistin als auch als Kammermusikpartnerin von

61 Ehrlich, *Klavierspieler*, 17.

62 Karpf, „Clara Schumann in Graz“, 166.

63 Kopitz et al., *Schumann Briefedition*, 154.

64 „Concert der Frau Clara Schumann“, *Tagespost: Morgenblatt*, 13. Jänner 1879. Siehe Karpf, „Clara Schumann in Graz“, 166.

65 Kopitz et al., *Schumann Briefedition*, 73. Dass Clara Schumann im Rahmen ihrer Wiener Konzertaufenthalte Klavierunterricht gab, ist durch Briefe zu belegen. Sie beklagt dabei den schlechten, nur auf Technik ausgerichteten Unterricht der mangelhaft ausgebildeten Lehrer, obwohl es genug Talente gäbe. Siehe Steegmann, „Für eine Tasse warm Wasser“, 28.

u.a. Marie Soldat, Robert Hausmann, Richard Mühlfeld, Vater und Sohn Hellmesberger einen Namen. Als anerkannte Interpretin von Schumann und Brahms und geschätzte Klavierpädagogin wurde sie am Ende ihres Lebens zum „Wahrzeichen des musikalischen Wien“. Der erste musikalische Unterricht in Leoben und die pianistische Ausbildung in Graz hatten wohl die Weichen für diese Laufbahn gestellt.

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- Evers, Carl. „Ansuchen um die Eröffnung einer Musikalienhandlung 1858“. Steiermärkisches Landesarchiv, Graz, Statth. Präs. 15-1078-1858.
- Hofmann, Ignaz. „Der Musikverein für Steiermark, dessen Wirken in den Jahren 1859 bis inclusive 1869“. Steiermärkische Landesbibliothek, Graz, A 27 802.

MATRIKEN (<https://data.matricula-online.eu>)

- Celje, sv. Danijel, Krstna knjiga / Taufbuch, 1849–1858, sig. 00238.
- Klagenfurt, Dom, Trauungsbuch VI, 1848–1862, sig. K 13 046-1.
- Klagenfurt, St. Egid, Geburtsbuch X, 1815–1833, sig. K 15 013-1.
- Leoben, St. Xaver, Sterbebuch 5, 1842–1862, sig. 11204.
- St. Margareten im Rosental / Šmarjeta v Rožu, Geburtsbuch VI, 1807–1828, sig. S 40 006-1.

LITERATUR

- Babbe, Annkatrin. „Baumayer, (Baumeyer, Baumeier), Marie (1851–1931)“. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon*. Zugriff am 12. September 2024. <https://doi.org/10.1553/oxo0280f62>.
- Babbe, Annkatrin. „Baumayer, Baumeyer, Baumaier, Marie, Maria (Anna Sidonia)“. In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Zugriff am 12. September 2024. <https://www.sophie-drinker-institut.de/baumayer-marie>.
- Bischoff, Ferdinand. *Chronik des Steiermärkischen Musikvereines: Festschrift zur Feier des fünfundsiebenzigjährigen Bestandes des Vereines*. Graz: Verlag des Steiermärkischen Musikvereines, 1890.
- Buwa, Johann. *Anzeige von der Eröffnung der unter dem Protectorate Ihrer Excellenz der hochgeborenen Frau Gräfin Theresia Mittrowsky stehenden Musik-Bildungs-Anstalt des Johann Buwa*. Graz: Eigenverlag, 1856.
- Buwa, Johann. *Bericht über die Musik-Bildungs-Anstalt des Johann Buwa in Graz von ihrer Gründung am 1. Mai 1856 bis auf die Gegenwart. April 1890*. Graz: Eigenverlag, 1890.
- Colshorn, Carl-Hermann. „Fridolin Reiser (1843–1909): ein Stahlfachmann der Gründerzeit“. *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark* 71 (1980): 113–127.
- Ehrlich, Albert. *Berühmte Klavierspieler der Vergangenheit und Gegenwart: eine Sammlung von 123 Biographien und 121 Porträts*. Leipzig: A. H. Payne, 1898.
- Genealogisches Taschenbuch der adeligen Häuser Österreichs*. Wien: Otto Maass' Söhne, 1905.
- Graf, Josef. „Erinnerung“. In: *Historisch-topographische Nachrichten über Leoben und die Umgegend, besonders in Bezug auf die Montan-Industrie, [V–VI]*. Graz: Leykam's Erben, 1852.
- Der Grazer Männer-Gesang-Verein in den Jahren 1846 bis 1896*. Graz: Selbstverlag des Vereines, 1896.

- Harer, Ingeborg. „[...] aus einem frauenhaft feinen und warmen Empfinden [...]': Marie Tunner (1844–1870) oder warum Frauenforschung immer noch aktuell ist.“ In: *Frauen hör- und sichtbar machen: 20 Jahre „Frau und Musik“ an der Universität für Musik und darstellende Kunst*, herausgegeben von Sarah Chaker und Ann-Kathrin Erdélyi, 25–36. Wien: Plöchl, 2010.
- Harer, Ingeborg. „Tunner, Marie“. In: *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Zugriff am 12. September 2024. <https://www.sophie-drinker-institut.de/tunner-marie>.
- Harer, Ingeborg, und Karin Marsoner. *Künstlerinnen auf ihren Wegen: ein „Nachtrag“; zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*. Grazer Gender Studies 9. Graz: Leykam, 2003.
- Karpf, Roswitha. „Clara Schumann in Graz“. *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* 10 (1978): 161–168.
- Kinkel, Johanna. *Acht Briefe an eine Freundin über den Clavier-Unterricht*. Stuttgart: Cotta, 1852. Reprint, Straubenhardt: Antiquariat-Verlag Zimmermann, 1989.
- Kopitz, Klaus Martin, Anselm Eber und Thomas Synofzik, Hrsg. *Schumann Briefedition, Serie II Briefwechsel mit Freunden und Künstlerkollegen*. Bd. 4, *Briefwechsel Clara Schumanns mit Maria und Richard Fellingner, Anna Franz geb. Wittgenstein, Max Kalbeck und anderen Korrespondenten in Österreich*. Köln: Dohr, 2020.
- Kupelwieser, Paul. *Aus den Erinnerungen eines alten Österreichers*. Wien: Gerold, 1918.
- Leitner-Böschelt, Susanne. *Leoben*. Die Reihe Archivbilder. Erfurt: Sutton, 2002.
- Rottensteiner, Gudrun. „Auf musikalischer Spurensuche in Johanna Caspaars Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 1857–1865: ein Mosaikstein regionaler Musikgeschichtsschreibung aus der Steiermark“. In: *Drehscheibe Graz: musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Ingeborg Harer, 219–231. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 10. Graz: Leykam, 2022. <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-16>.
- Rottensteiner, Gudrun. „Der Männergesang Verein entfaltet eine noch nie gesehene Tätigkeit: die Anfänge des Akademischen Männergesangsvereins in Leoben 1862–1866“. *Blätter für Heimatkunde* 98, Nr. 3–4 (2024): 118–124.
- Sophie Drinker Institut, Materialien zur Geschichte der Konservatorien. „Studierendenliste des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Buchstaben A bis D“. In: *SchülerInnen, Ersteinschreibungen und AbsolventInnen: Wien*. Zugriff am 12. September 2024. https://www.sophie-drinker-institut.de/files/Sammel-Ordner/Listen%20oder%20Sch%C3%BClerInnen/Wien%20Vorspann_A%20bis%20D.pdf.
- Stegmann, Monica. „Für eine Tasse warm Wasser vorspielen: Clara Wieck-Schumanns Wienreisen im Spiegel ihrer Briefe und Tagebücher“. In: *Ich fahre in mein liebes Wien: Clara Schumann – Fakten, Bilder, Projektionen*, herausgegeben von Elena Ostleitner und Ursula Simek, 21–30. Musikschriftenreihe Frauentöne 3. Wien: Löcker, 1996.
- „Verzeichniss der Veränderungen im Personalstande der k. k. Montan-Behörden: vom 1. October bis 31. December 1854“. In: *Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Geologischen Reichsanstalt*, 899–901. Bd. 5. Wien: Wilhelm Braumüller, 1854.

MARIE BAUMAYER (1851–1931):
POT DO PROFESIONALNE PIANISTKE

Delovanje Marie Baumayer kot priznane pianistke in iskane učiteljice klavirja na Dunaju je dobro dokumentirano zlasti zaradi njenih povezav z Johannesom Brahmsom. Začetki njenega šolanja in leta nadaljnega izobraževanja doslej skorajda niso bili raziskani, kar lahko po eni strani pojasnimo z redkimi in slabo dostopnimi viri, po drugi pa s splošnim pomanjkanjem zanimanja za glasbeno izobraževanje žensk. Na primeru pianistične kariere Marie Baumayer, katere družinsko okolje ni bilo ravno zaznamovano z glasbo, želi pričujoče besedilo pokazati, kakšne možnosti glasbenega izobraževanja so bile na voljo mladi ženski sredi 19. stoletja, da je sploh lahko začela razmišljati o poklicni glasbeni karieri.

Marie Baumayer se je rodila leta 1851 v Celju kot hčerka Eduarda Baumayerja, uradnika v cesarsko-kraljevi rudarski upravi. Leta 1854 je bil njen oče premeščen v Leoben in družina se je preselila v to majhno mesto na Zgornjem Štajerskem, kjer je prevladovala železarska industrija. Tu je Marie zasebno obiskovala prve ure klavirja in leta 1863 prvič javno nastopila na koncertih v organizaciji Akademskega moškega pevskega zbora (Akademischer Männergesangverein) v Leobnu. Njena očitna glasbena nadarjenost je zahtevala profesionalni pouk klavirja, ki pa v Leobnu ni bil mogoč. Bližnji Gradec je bil naslednja postaja v pianističnem izobraževanju Marie Baumayer.

Poleg graške glasbene šole Johanna Buwe, ki je nudila celovito glasbeno izobrazbo, je bil v Gradcu prvi naslov za mlade pianiste mednarodno priznani klavirski virtuoz in skladatelj Carl Evers, ki je med letoma 1846 in 1871 živel in deloval v mestu. Marie je verjetno okoli sredine šestdesetih let 19. stoletja postala učenka pri Eversu. Ta je redno organiziral glasbena srečanja in komorne koncerte v ožjem krogu. Vanje je vključeval svoje učenke in učence ter jim tako omogočal nastopanje v varnem okolju. Marie je bila verjetno ena od učenek, ki so sodelovale na teh koncertih. Prvi dokumentirani klavirski nastop Marie Baumayer v Gradcu je bil koncert marca 1867, na katerem je v okviru koncertov v organizaciji Štajerskega glasbenega združenja (Steiermärkischer Musikverein) odigrala koncertno skladbo v f-molu za klavir in orkester Carla Marie

von Webra. Februarja 1869 je v Gradcu uspešno izvedla Koncert za klavir v a-molu Roberta Schumanna.

Jeseni 1871 je bila Marie Baumayer sprejeta v drugi razred konservatorija Združenja prijateljev glasbe (Gesellschaft der Musikfreunde) na Dunaju, kjer je med letoma 1871 in 1873 študirala pri Juliusu Epsteinu. Zdi se, da je bila ena najboljših učenk v Epsteinovem razredu, saj je v letih 1872 in 1873 prejela prvo nagrado na internem tekmovanju konservatorija, ki je potekalo v okviru pedagoškega programa. Po končanem študiju se je Marie Baumayer proti koncu sedemdesetih let 19. stoletja na Dunaju povzpela med iskane koncertne pianistke, komorne glasbenice in postala cenjena interpretka del Johannes Brahmsa.

MARUŠA ZUPANČIČ

Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,
Ljubljana

TRANSCENDING TRADITIONAL ROLES: FEMALE INSTRUMENTALISTS IN LJUBLJANA'S PUBLIC MUSICAL LIFE BETWEEN 1790 AND 1848

IZVLEČEK: Članek obravnava pojav instrumentalistk, predvsem ljubiteljskih pianistk, v javnem glasbenem življenju Ljubljane med letoma 1790 in 1848. Osredotoča se na njihov prehod iz zasebnih salonov na poljavne in javne nastope, podrobno opisuje izvajani repertoar ter družbene izzive, s katerimi so se soočale v tem obdobju.

KLJUČNE BESEDE: instrumentalistke, ljubiteljske pianistke, ljubljansko glasbeno življenje, glasbeni saloni, javno nastopanje

ABSTRACT: The article examines the rise of female instrumentalists, particularly dilettante pianists, within Ljubljana's public music sphere between 1790 and 1848. It explores their transition from private salons to semi-public and public performances, the repertoire they presented and the social challenges they faced during this era.

KEYWORDS: female instrumentalists, dilettante pianists, Ljubljana music life, music salons, public performance

When we think of female musicians in the early nineteenth century, we often picture them as pianists confined to the private sphere, their music serving as an elegant backdrop to salon gatherings. In Ljubljana, however, women from elite circles quietly but boldly defied this notion. From the late eighteenth century onward, they gradually moved beyond salons into semi-public and public performance spaces, navigating complex social expectations while shaping the city's musical culture. While past historiography has primarily focused on composers and musical creativity — where female representation was historically limited — this study shifts attention to women as active performers, highlighting their role in public musical life.

Despite the increasing prominence of female musicians in European concert life, their presence in Ljubljana has remained largely unexplored in Slovenian music historiography. Although scholars such as Nataša Cigoj Krstulović and Marko Motnik have examined aspects of female pianists in the city, a comprehensive study of instrumentalists across different performance settings remains lacking. This article addresses this gap by providing an in-depth examination of female instrumentalists in Ljubljana and situating them within broader social and musical trends.

The chosen timeframe, 1790–1848, reflects the gradual transition of female musicians from private to public performance. The year 1790 marks the first documented event in the Redoute Hall (Redoutensaal) featuring dilettante female pianists, signifying the earliest known semi-public appearances of women as instrumental performers in Ljubljana. Soon afterwards, the establishment of the Philharmonic Society (Philharmonische Gesellschaft) in 1794 provided further opportunities, albeit within a strictly regulated, non-commercial framework that limited female participation to performance roles rather than full membership. The endpoint, 1848, coincides with the political upheavals of the Revolutions of 1848, which transformed musical institutions and marked a turning point in cultural life across the Habsburg Empire. This timeframe captures the shifting societal perceptions of women's roles in music that occurred not only in Ljubljana but across the Habsburg Monarchy and broader European society.

This study examines how social norms shaped the participation of female instrumentalists, distinguishing between private, semi-public and public performances. It also explores how class divisions structured the distinction between dilettante and professional musicians, influencing the opportunities available to women.

The article is organized in three main sections. The first part contextualizes the social norms governing women's musical engagement, the second part analyses the emergence of female pianists in Ljubljana's concert life, and the final section explores female performers on instruments other than the piano, including those on violin, physharmonica, glass harmonica and guitar.

This article was written within the research programme Research in the History of Music in Slovenia (P6–0004), funded by the Slovenian Research and Innovation Agency (ARIS).

Methodologically, this research is based on extensive archival analysis, including concert programmes, contemporary newspaper reviews and institutional records such as those of the Philharmonic Society. It critically evaluates gender, social status and professionalization in early nineteenth-century music culture, considering both local practices and their connections to broader European trends.

SOCIAL NORMS AND THE RISE OF FEMALE INSTRUMENTALISTS IN PUBLIC CONCERTS

Within the domains of the Habsburg monarchy, including Ljubljana, in the late eighteenth and early nineteenth centuries, social norms strongly influenced women's participation in music, shaping not only which instruments were considered appropriate but also their access to musical education and performance opportunities. These norms varied across different regions of the monarchy, reflecting broader societal structures and class distinctions. While noblewomen, bourgeois women and professional female musicians all engaged in music, their opportunities and constraints depended on social status and institutional access.

Noble and bourgeois women primarily pursued music as a sign of cultural refinement, performing in private salons or semi-public concerts rather than as professionals. In contrast, professional female musicians — many of whom came from musical and theatrical families, the petite bourgeoisie or occasionally the upper bourgeoisie and aristocracy — relied on music as a career, often working as performers, teachers or composers. Their professional status, however, placed them in a different social category; while some achieved prestige, they were often viewed as artisans rather than social equals to aristocratic and bourgeois dilettantes.

Although similar trends existed across Europe, the socio-political and cultural contexts of each country shaped women's opportunities in music differently. This article focuses on Ljubljana and the Habsburg monarchy, making comparisons with broader European practices where relevant, while recognizing that these cannot always be directly applied to the specific conditions in Ljubljana during this period.

In this period, certain instruments, such as the keyboard instruments, harp and guitar, were considered socially appropriate for women. These instruments complemented singing and required minimal physical effort, in keeping with the ideals of modesty and femininity. In contrast, more physically demanding instruments such as wind and brass instruments, violin, cello and double bass were considered inappropriate for women because their use was perceived as unladylike.¹ Women's musical performances were expected to embody elegance and restraint, reflecting

1 Steblin, "Gender Stereotyping of Musical Instruments"; Essex, *Young Ladies Conduct*, 84–85; [Junker], "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens".

social expectations of propriety. Instrumental choice was not the only factor influencing women's musical opportunities; social class and regional differences also significantly affected their access to musical education and performance venues.

Throughout the eighteenth century there were sustained debates about the propriety of women playing certain instruments. Early examples include John Essex's 1722 publication *The Young Ladies Conduct*, which provided strict guidelines on suitable behaviours and activities, including musical instrumental performances, reinforcing ideals of femininity and modesty.² Later, these debates continued very publicly with essays by Carl Ludwig Junker and Hans Adolf Friedrich von Eschstruth. Reservations about women's performance on certain instruments were vividly expressed by Junker in his 1784 essay "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens". Junker emphasized the perceived impropriety of women playing instruments such as the violin, horn, cello, double bass, bassoon and trumpet, linking choice of instrument to fashion, moral propriety and physical posture. He humorously depicted the incongruity of women playing certain instruments in fashionable attire such as elaborate skirts or high hairstyles and argued that the physical demands and sonic characteristics of these instruments were at variance with the expected femininity and reserve. While advocating that women play in attire such as the "Amazonian dress" (*Amazonenhabit*) to mitigate perceptions of indecency, he recognized the merit of female violinists such as Caroline Bayer, Maddalena Lombardini Sirmen and Gertrud Mara who challenged societal norms.³ His essay prompted responses like that of Hans Adolf Friedrich von Eschstruth in 1784, who criticized these societal restrictions, highlighting their basis in prejudice and unfamiliarity rather than well-grounded reasons. Eschstruth argued that negative perceptions would fade if women regularly played these instruments, supporting women's right to choose their form of musical expression freely.⁴

Notwithstanding these debates and constraints there were notable exceptions in certain contexts. In convents, in charitable institutions such as the Venetian *Ospedali maggiori* and among courtesans women often played instruments traditionally considered inappropriate.⁵ These relatively secluded environments allowed them greater freedom to explore different forms of musical expression and challenge conventional expectations.

Beyond instrumental choice, class and region greatly influenced access to musical education and performance opportunities. Aristocratic women often used their

2 Essex, *Young Ladies Conduct*, 84–85.

3 [Junker], "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens".

4 Eschstruth, *Musikalische Bibliothek*, 81–86.

5 See Neuls-Bates, *Women in Music*, 43–44; Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music*, 42; Ventura, "Alluring Sight of Music"; Kuffner, *Fictions of Containment*, 55–57; Tonelli, "Le Figlie di Coro".

musical skills to gain social influence as performers, composers and patrons of the arts.⁶ Their involvement inspired the bourgeoisie, which increasingly viewed musical education as a tool for their daughters' social mobility and marriage prospects.⁷ While middle- and upper-class women usually abandoned public performance after marriage,⁸ they remained active in private salons, which became centres for teaching, subscription concerts and the sale of compositions.⁹ These salons bridged the public and private spheres, fostered vibrant music-making and created a socially acceptable outlet for women's artistic expression.

Public performances by women faced social stigma; early opera singers were often compared to courtesans, especially if they made their living through music.¹⁰ Nevertheless, beginning in the 1720s and 1730s, female instrumentalists, including violinists and flautists, began to perform in settings such as theatres and Paris's Concert Spirituel, challenging entrenched norms.¹¹ By the 1770s, the rise of public concerts in cities such as London, Paris and Vienna increased their visibility. While women performed in public primarily on the harpsichord, fortepiano and harp,¹² some ventured to play less traditional instruments such as the violin, flute and horn,¹³ risking gendered criticism, especially for the violin. To counter these biases, many female violinists also pursued singing to enhance their careers and income, and some even adopted masculine dress to sidestep notions of modesty.¹⁴ Despite these efforts, women were rarely included in chamber or orchestral ensembles, although they did gain recognition as soloists, marking a shift in social perceptions.¹⁵

6 In addition to acceptable instruments such as the harpsichord and lute, they often played instruments such as the flute, viola da gamba and violin. See Hoffmann, *Instrument und Körper*, 26.

7 Tick, Ericson and Koskoff, "Women in Music".

8 Sadie, "Musiciennes" of the Ancien Régime", 191.

9 Cypess, *Women and Musical Salons*. See also chapter II, "Western Classical Traditions in Europe and the USA" (subchapter 3, "1500–1800") in Tick, Ericson and Koskoff, "Women in Music".

10 Tonelli, "Le Figlie di Coro", 35–37.

11 Santana, "Les Femmes instrumentistes", 121–123; Constant, *Histoire du Concert Spirituel*, 232–344.

12 McVeigh, "Professional Concert", 129–131; Santana, "Les Femmes instrumentistes", 122–123.

13 On 24 December 1779 four female instrumentalists showcased their talents at the Concert Spirituel as flautist, hornist, pianist and harpist. See Santana, "Les Femmes instrumentistes", 21, 36, 43, 80–81, 122; Constant, *Histoire du Concert Spirituel*, 313.

14 To address concerns about modesty, the already mentioned composer and music theorist of the second half of the eighteenth century Carl Ludwig Junker recommended that female violinists wear the *Amazonenhäut* — a more masculine attire — to minimize attention to their femininity. See [Junker], "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens", 94.

15 There were no female instrumentalists in the orchestras of Parisian institutions, but a few exceptions were known outside Paris, such as Lyon and Reims, where a few female musicians mixed in with their male colleagues. In Vienna, Josepha Müllner-Gollenhofer was a known court harpist and a chamber virtuoso. See Santana, "Les Femmes instrumentistes", 85; Eybl, "Female Singers, Virtuosos, and Dilettantes", 55.

The novelty and sensationalism surrounding female instrumentalists influenced their public image, as reflected in contemporary newspaper reviews.¹⁶ To gain professional respect, women had to demonstrate extraordinary skill, often surpassing their male counterparts.¹⁷ The rise of the bourgeoisie expanded access to music education and increased the number of dilettante musicians, which in turn blurred the distinction between professional and dilettante performers. This shift also encouraged the formation of new musical societies throughout Central Europe, providing performance opportunities for both dilettante and professional musicians. However, as more bourgeois dilettantes entered the concert scene, the term “dilettante” gradually lost its earlier association with artistic refinement and increasingly carried negative connotations, implying a lack of serious training or artistic depth. Despite this prejudice, some female dilettantes achieved remarkable artistic success, challenging stereotypes and redefining women’s contributions to music.¹⁸

After the French Revolution the so-called cult of domesticity reinforced traditional gender roles, confining many women to the domestic sphere and restricting their participation in public musical life. This period saw a growing divide between women who pursued professional music careers and those relegated to dilettante status, limited to private performances.¹⁹ Yet the piano emerged as a symbol of bourgeois status and a bridge between the private and public spheres. Unlike other “women’s instruments”, the piano combined decorum with opportunities for professionalism. Women could teach piano or pursue careers as concert pianists, making this an acceptable source of income.²⁰

By 1796 sixty-seven pianists from Vienna, forty-two of whom were women were listed as virtuosos and dilettantes. Most of these women belonged to the aristocracy and a few to the bourgeoisie, while only five were professionals.²¹ Music reviews from the time reveal that around 1800 female pianists were as active in Vienna as their male counterparts. In 1823 the performers at the concerts of the Gesellschaft der Musikfreunde included sixty-one women in singing and pianistic roles.²² This trend, which mirrored developments elsewhere in Europe, led to complaints in the second half of the

16 McVeigh, *Concert Life in London*, 55.

17 Santana, “Les Femmes instrumentistes”, 35–36.

18 Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 226.

19 Reich, “Women as Musicians”.

20 Miller, “Instrumentalvirtuosinnen”, 48.

21 Of the sixty-seven pianists, forty-two were women, including thirty-four noblewomen, three bourgeois women, and five professional pianists. The remaining twenty-five were men, including four aristocrats, eight bourgeois men, and thirteen professional pianists. See Knaus, “Pianistinnen und Pianisten in Wien”, 58–59.

22 Eybl, “Female Singers, Virtuosos, and Dilettantes”, 55.

nineteenth century about a “squadron of ladies” dominating the piano, sparking fears that male pianists were vanishing and that soon only female pianists would remain.²³

Female violin virtuosos were rare, often emerging as child prodigies.²⁴ The masculinized image of violin playing, reinforced by Paganini’s “diabolic” virtuosity, clashed with early nineteenth-century ideals of femininity, making it particularly difficult for women to gain recognition in the field. By the 1840s, however, female violinists began to win popularity.²⁵ Female cellists and wind players, on the other hand, faced even greater challenges, with bourgeois critics dismissing their performances as morally questionable “exotica.”²⁶ Despite these obstacles, female instrumentalists played a pivotal role during this period in challenging gender norms and reshaping their place in the musical world. These broader European dynamics set the context within which female instrumentalists in Ljubljana had to negotiate their place in public musical life.

FEMALE PIANISTS IN THE PRIVATE MUSICAL CIRCLES OF LJUBLJANA'S HIGHER ECHELONS

Throughout the eighteenth century cultural and musical life in Carniola remained largely confined to the private circles of the nobility. Boys from aristocratic families received musical training at Jesuit and Italian colleges, while girls were often educated in Ursuline schools.²⁷ Remarkably, the nuns of the Ljubljana Ursulines, like their counterparts in other convents, played instruments such as the violin and bassoon, which were considered socially inappropriate for women at the time.²⁸ Women of the upper nobility, on the other hand, excelled at playing the harpsichord and fortepiano, often complementing social gatherings with their singing.²⁹ The popularity of keyboard instruments among nobility

23 Miller, “Instrumentalvirtuosinnen”, 49.

24 Hoffmann, “Miniatur-Virtuosinnen”, 11.

25 Timmermann, “...wie ein Mann mit dem Hochläffel”, 84–98.

26 Miller, “Instrumentalvirtuosinnen”, 49.

27 In the 1770s correspondence and lists from booksellers indicate that the higher echelons of society in Ljubljana and the surrounding province were deeply engaged in the art of music. Members of these circles participated in various ensembles, playing instruments such as harpsichord, fortepiano, both side-blown and end-blown flutes and violin, as well as singing operatic arias. See Zupančič, “Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture”, 293.

28 In the early eighteenth century the Ursuline nuns in Ljubljana were notably active in the musical field, as evidenced by financial records from 1730, which include expenses for violin strings and bow repairs. Initially, it appears that the nuns had a full orchestra, although organ-playing was more commonly practised among the majority. Notable among them were several nuns proficient in the violin, who also played other instruments such as the lute, the viola d’amore and even the bassoon. Additionally, these musical nuns occasionally received assistance from town musicians and provincial trumpeters. See Škulj, “Orgel v uršulinski cerkvi”, 234–235; Kogoj, *Uršulinke in njihovo vzgojno poslanstvo*, 394–397.

29 “[...] die Damen aus dem hohen Adel [...] zum Fortepiano [...] spielten oder sangen.” See Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*, 18–19.

in Ljubljana is illustrated by the offerings of the bookseller Michael Promberger, who in 1776 advertised a selection of keyboard compositions to meet the growing demand for this genre of music.³⁰

One of the most important venues for music events was the palace of Baron Sigmund (Žiga) Zois (1747–1819), located on Breg along the river Ljubljanica, which served as a centre for the intellectual and musical elite of Carniola. In the late eighteenth and early nineteenth centuries, Zois's salon frequently hosted important musical performances where women played a repertoire ranging from sonatinas and sonatas to minuets and concertos, initially on the harpsichord.³¹

As the eighteenth century drew to a close, Ljubljana's musical scene began expanding beyond traditional venues like the Estates Theatre (Ständetheater), the churches and the secluded noble estates. Although noblewomen's artistic activities mostly remained within exclusive circles, they occasionally performed at formal music academies held in the Redoute Hall, built after 1786 by the Estate Theatre Directorate for entertainment, formal events and dances. It occasionally hosted musical performances for distinguished guests and prominent citizens, especially during visits from dignitaries. On such occasions, the Redoute Hall was transformed into a casino, complete with gaming tables and cards for evening socializing and games. Alongside the popular Turkish music performed by military bands, upper-class women also played a key role, adapting to the high-society customs of evening and night gatherings. During Emperor Leopold II's visit to the court of Naples in 1790 a musical academy was held in honour of Archduchess Elisabeth at the Redoute Hall (organized by Casino Club).³² At this event Countess Felicita Porzia and Madame Maria Felicita Johanna Nepomucena Bonaza (née Zois; 1759–1809)³³ performed on the piano, while Mademoiselle Fanny von Gasparini sang an aria in her "silver voice".³⁴

30 "Bey Michael Promberger, Büchhändler allhier ist zu haben", *Des Wöchentlichen Kundschaftsblattes im Herzogthume Krain*, 14 December 1776, 804; "Bey Michael Promberger, Büchhändler allhier ist zu haben", *Des Wöchentlichen Kundschaftsblattes im Herzogthume Krain*, 21 December 1776, 820 (cited in Cvetko, *Zgodovina*, 336–337).

31 In a letter dated 13 June 1770 the copyist Giuseppe Baldan sent Sigmund Zois several harpsichord sonatinas that the latter had ordered for his younger sister Maria Felicita Johanna Nepomucena, who was not yet eleven years old. Concerned that the sonatinas might be too simple for the young musician, Baldan also included some minuets for harpsichord. See Arhiv Republike Slovenije (SI AS) 1052, Rodbina Zois Edelstein, 1606–1901, no. 18. Giuseppe Baldan to Sigmund Zois, 13 June 1770 (cited in Škerlj, "Italijanske predstave v Ljubljani", 110).

32 Holz, "Popotovanje cesarja Leopolda II."

33 Baroness Maria Felicita Johanna Nepomucena was born in Ljubljana on 5 July 1759, the daughter of Michelangelo Zois and his second wife, Johanna (née Kappus von Pichelstein). Maria Felicita married on 6 June 1782 in Ljubljana and was widowed in 1801. She lived in Ljubljana until 1809, when she and her son Anton retreated from the advancing French to the Stelnik estate on the Croatian side of the Kolpa River. See Preinfalk, "Geneološka podoba rodbine Zois", 31.

34 "Inländische Nachrichten", *Laibacher Zeitung*, 31 August 1790, 1.

At the end of the eighteenth century the piano became a popular instrument also among the rising bourgeoisie. Music education served as both cultural expression and a means of social mobility, particularly for the daughters of the bourgeoisie seeking suitable marriage prospects. Differently from boys, access to music education for girls was mostly limited to private lessons initially provided by family members.³⁵ Unlike Vienna, Ljubljana lacked renowned piano teachers. Consequently, lessons were given mainly by seasonal theatre musicians and established professional musicians from Prague and Vienna, who, while not primarily pianists, possessed sufficient proficiency.³⁶ Despite these local limitations, private instruction became increasingly important for Ljubljana's talented female pianists, some of whom, such as Anna Herzum (1820–1861),³⁷ Amalie Oblack (1813–1860),³⁸ and Josephine Micheli (1831–?),³⁹ enhanced their skills through lessons with esteemed teachers such as Carl Maria von Bocklet (1801–1881) and Eduard Pirkhert (1817–1881) in Vienna.

In 1823 Friederike Benesch (1805–1872) emerged as the city's first documented female piano teacher offering tuition to girls alone.⁴⁰ Male instructors, mindful of the propriety and safety of their female students, often advertised that lessons were to be held at home in their wives' presence, ensuring separate teaching arrangements for boys and girls. Musically skilled bourgeois women often provided informal piano lessons to younger girls without public advertisement.⁴¹ Pianistic skills could also be an important source of income for women, as exemplified by an advertisement in 1842 by a widow who supported herself by teaching girls manual skills and piano.⁴²

35 Zupančič, "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture", 306–310;

"Hausinstructor wird gesucht", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 26 March 1831, [1].

36 Newspaper advertisements reveal that private piano lessons were being offered as early as 1814. Until 1848 the piano teachers included singer and actor Wilhelm Müller, singer and theatre actor J. M. Fackler, Kapellmeister Caspar Maschek, violinist and composer Joseph Benesch, pianist and composer Friederike Benesch and violoncellist Andreas Herzum. See "Nachricht", *Vereinigte Laibacher Zeitung*, 28 January 1814, [6]; "Nachricht", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 22 March 1814, [2]; "Unterricht im Clavierspielen", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 3 August 1821, 1026; "An Musikfreunde", *Laibacher Zeitung*, 15 October 1822, 1326; "Neue errichtete Violinschule", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 29 October 1822, 1392; "Unterricht im Gesang, Violin, Forte-Piano, und in allen Blas-Instrumenten wird gegen sehr billige Bedingnisse ertheilt", *Laibacher Zeitung*, 1 October 1833, 1036; Budna Kodrič, *Korespondenca Jožefine in Fidelija Terpinc*, 97.

37 Anna Herzum studied privately in Vienna for six months under the tutelage of Carl Maria von Bocklet. See Leopold Ledenik, "Vaterländische Kunst", *Illyrisches Blatt*, 2 May 1839, 76.

38 Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 237.

39 "Local-Revue. Konzert-Salon", *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 17 November 1846, 557–558.

40 "Unterricht im Clavierspielen", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 17 October 1823, 1342.

41 An example of this practice was pianist Anne (Nanette) Herzum, who in the late 1830s privately taught a young girl, Josephine Micheli, who later became a virtuoso pianist. See "Kunst-Nachricht", *Carniolia: zeitschrift für Kunst, Wissenschaft und geselliges Leben*, 29 May 1840, 36.

42 "Kostmädchen werden aufgenommen", *Laibacher Zeitung*, 9 August 1842, 654.

In the early nineteenth century Ljubljana's rising bourgeoisie began mimicking noble customs by hosting elegant gatherings in private salons. The vibrant and diverse social life of the wealthy bourgeoisie included three to four balls weekly, picnics and musical soirées.⁴³ These salon events attracted officials, lawyers, doctors and other affluent and educated individuals, many of whom were dilettante musicians (*Musikdilettanten*) or musical connoisseurs (*Musikkenner*). Occasionally, gatherings featured performances by renowned guest virtuosos, such as violinist Karol Lipinski (1790–1861) and pianists Franz Xaver Wolfgang Mozart (1791–1844) and Maximilian Joseph Leidesdorf (1787–1840), who enhanced the salons' artistic prestige.

Among the female pianists active in Ljubljana's salons, Marie Pachler (1794–1855), daughter of the Celje lawyer Aldobrand Koschak (1759–1814), stood out.⁴⁴ Initially recognized as a child prodigy, Pachler seriously considered a professional musical career before focusing on private performances, often playing her own compositions, most of which are now lost. Following her family's financial collapse, she moved from Graz to Ljubljana in 1811 and actively participated in salon music until 1814.⁴⁵ Pachler, a passionate admirer of Ludwig van Beethoven, whom she later met in person, most probably performed his works at these private gatherings.

The lively salon culture of early Romantic Ljubljana provided a platform not only for female pianists but also for female composers. Josepha Constantia Anna Urbantschitsch (also known as Josipina Turnograjska; 1833–1854) composed several piano pieces suited for salon performance.⁴⁶ A few women, however, ventured beyond the salon tradition, composing or arranging virtuosic piano works for public performances with orchestra; they included Friederike Benesch,⁴⁷ Anne Herzum and Elise von Schmidburg (1811–1838).

43 Cornelia Schollmayr-Costa, "Alte Tagebücher", *Laibacher Zeitung*, 28 May 1892, 1033–1035.

44 While there are no documents directly confirming her musical activity in the salons of Ljubljana, it is reasonable to assume she was active, since the Philharmonic Society granted her honorary membership in 1817. See *Verzeichniß sämtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder* (1817), 8.

45 Marie Leopoldine Pachler was born in Graz to the lawyer Aldobrand Koschak from Celje, who was a music lover. He encouraged his daughter's musical development and organized concerts at which she often performed as pianist. She was originally regarded as a pianistic prodigy, but after 1811 only performed privately. After her marriage (1816) her home in Graz became the centre of the educated bourgeoisie until around 1830. See Harer, "Pachler, Familie".

46 In addition to vocal compositions, she also wrote several piano salon pieces: *Rodoljubice*, *Spominčice*, *Milotinka* and *Zoranka*.

47 Apart from her own Variations, which she performed with an orchestra at a Philharmonic concert in 1823, she also collaborated with her husband on their Concert Variations for piano and violin, dedicating this piece to local pianist Julie Kogl. See Friederike and Joseph Benesch, *Variations Concertantes pour Piano-forte et Violon* (Vienna: Sauer & Leidesdorf). The composition is preserved in the following archives and libraries: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv (A-Wgm); Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Vienna (A-Wn).

In salons across Ljubljana, alongside chamber works and piano concertos accompanied by quartets, lighter piano music dominated, reflecting the city's dynamic cultural life and current musical trends. Influenced by the theatrical and dance scene, salons recreated the grandeur of public theatre, opera performances and balls. Popular operas at the Estates Theatre and the bourgeois balls (*Maskenbälle*) at the Redoute Hall intertwined public spectacle with private musical life, shaping the piano repertoire. The 1820s saw an enrichment of this repertoire with variations on popular operatic themes and piano arrangements of overtures, arias or ballet music performed variously as solo pieces and piano duets.

Local music dealers, particularly Caspar Maschek (1794–1873), played a crucial role in making this repertoire accessible, offering tutors for beginners, easy sonatinas and more complex sonatas, variations, marches, rondos and chamber works. Among his offerings were piano reductions of overtures and arias from popular operas and ballets, suitable for two-handed or four-handed performance.⁴⁸ Additionally, piano arrangements of music from popular plays and balls, which included quodlibets and marches by composers often affiliated to the theatre, were available at the Estates Theatre box office.⁴⁹

The lively salon culture and social dances at the Redoute Hall also inspired local composers to compose dance pieces for the piano, such as the German dance (*Deutscher*)⁵⁰ and the waltz.⁵¹ These pieces were often dedicated to women from prominent Ljubljana bourgeois families, serving not only as tributes to them but also as messages to the general public that the works were tailored to the musical tastes and performance abilities of this important, commercially valuable audience.⁵²

Between 1818 and 1821 a demand for lighter piano music prompted the publication of the Musical Ladies' Journal (*Musikalisches Damen-Journal*) in Vienna, reaching Ljubljana by 1823.⁵³ This journal expanded the repertoire available to Ljubljana's

48 "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 7 December 1821, 1552; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 11 January 1821, 58; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 25 September 1821, 1255; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 30 October 1821, 1404; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 13 November 1821, 1448; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 16 April 1822, 498; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 15 November 1822, 1451; "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 22 April 1823, 502.

49 Comedien-Zettel Sammlung, 30 January 1831, 24 October 1831, 6 September 1832, 1 November 1835. See also Zupančič, "Between Acts".

50 Podlesnik Tomášiková and Motnik, "Laibacher Deutscher".

51 Cigoj Krstulović, "Med sentimentom in razumom".

52 Podlesnik Tomášiková and Motnik, "Laibacher Deutscher", 24; Cigoj Krstulović, "Posvetila na skladbah".

53 The *Musikalisches Damen-Journal*, along with other piano pieces, could be purchased at Caspar Maschek's home. See "An Musikfreunde", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 22 April 1823, 502.

dilettante female pianists, featuring arrangements of popular theatre works, operas, overtures, ballets and arias that had been performed in local and foreign theatres.

Although semi-public and public concerts gained prominence in the early nineteenth century, salon gatherings continued to anchor Carniola's social life, preserving music's position as an integral part of daily interactions. Many of Ljubljana's pianists transitioned from these private settings to the public stages, marking the beginning of a broader participation by women in the city's musical culture.

As female pianists moved beyond salon settings, their performances became increasingly shaped by the hierarchical structure of musical spaces in Ljubljana. Women participated in three primary performance settings — private, semi-public and public — each of which imposed distinct limitations and opportunities.

Private performances took place in salons, where aristocratic and bourgeois women engaged in music-making as a form of elite sociability rather than professional ambition. These events often featured collaborations with guest virtuosos, reinforcing the cultural prestige of salon participants. Semi-public performances provided women with greater artistic exposure through Philharmonic Society concerts and academies, where they performed for an audience of members and invited guests. Although primarily non-commercial, these events were on occasion also open to a paying audience, allowing for somewhat broader public access. Women participated in them for social prestige rather than financial reward. Public performances, on the other hand, were held in the Estates Theatre and Redoute Hall, where musicians played for a paying audience. These public concerts were dominated by professional musicians, many of whom were guest artists from abroad, since the transition from dilettante to professional status remained rare among local women.

This structure of performance spaces reflected the broader distinction between dilettante and professional musicians, shaping how women engaged in Ljubljana's musical life. The following section explores how female pianists navigated these categories, balancing private artistry with the challenges of public recognition.

By the second half of the century technological advancements and increased accessibility transformed the piano into a household staple for the bourgeoisie, with "Hausmusik" becoming a defining feature of middle-class life.⁵⁴

54 Cigoj Krstulović, "Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje", 16.

M^o Sig: mio Sig: Laon Colombo.

Non credevei, che V. M^{ma} mi giudicasse incivile, mancante al mio dovere, stima, e rispetto; che ho verso V. M^{ma}, se non ho subito risposto al stimato, e riverito mio foglio, la ragione di ciò fu, che dovemmo servirlo subito delle sonatine da Cambralo per la sorella sua amatissima, e volendole scriver io, perche siano scritte con tutta chiarezza, non ho potuto esser tanto sollecito come bramavo, a motivo dell'Opera, che sono stata fatta in questa fiera dell'Attenzione, che ho havuto mille disturbi, che appena terminati, ho scritto le sudette sonate, delle quali V. M^{ma} mi doni l'onore, ed il contento di fargliene un regalotto. Delle medesime, e nello stesso tempo rileverò l'abilità sua, e prenderò norma per delle altre.

Per non spedirgli le sonatine sole, l'ho accompagnata con parte di Musica, che li miei giovani hã terminato di scrivere, ed ora terminano di scrivere il rimanente di Musica, che gli sarà molto cara.

Nello stesso involto V. M^{ma} troverà li Due Bassi Tutti Due gravetti, che ho fatto io il nome, e troverà ancora il brava di ballo, che nel Basso gli mancava un righa di robba, basta cucirlo, e darà un ponto alle Due carte, che tutto andrà bene.

Il Concerto nuovo per il Traversier, come le dissi, l'averò dentro della presente settimana, troverà bene V. M^{ma} nello stesso involto il Concerto per il Violino, e uno per il Traversier, che li piacerà molto, così sparo.

Quello

Figure 1 | Letter from Giuseppe Baldan to Žiga Zois, 13 June 1770, fol. 1 (SI AS 1052, Rodbina Zois Edelstein, 1606–1901, no. 18)

3. 1214. Unterrichts im Clavierspielen. (2)

Den Aufforderungen mehrerer (P. T.) Musikfreunde zu entsprechen, macht Unterzeichnete hiermit bekannt, daß sie mit Anfang November d. J. angefangen, für Mädchen, und zwar drey und dreyen zugleich, wöchentlich einen dreystündigen Unterricht im Clavierspielen erteilen wird. Des Näheren wegen beliebe man sich in der alten Marktgasse No. 21 im 1. Stocke zu erkundigen.

Friederike Benesch.

Figure 2 | Advertisement for piano lessons (*Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 17 October 1823, 1342)



Figure 3 | Joseph Bosizio, Laibacher Redoute-Deutsche (1831), title page (Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK))

FEMALE PIANISTS IN THE PUBLIC CONCERT LIFE OF LJUBLJANA

Early Opportunities and Public Performances

In Ljubljana the earliest public music performances by women occurred sporadically in the early eighteenth century, involving professional opera singers visiting the city. Their presence became more prominent following the establishment of the Estates Theatre in 1765, which began regularly featuring female singers in its seasonal operatic productions. However, the founding of the Philharmonic Society in Ljubljana in 1794 opened up new avenues for women from elite and privileged circles to participate in semi-public academies and concerts exclusively reserved only for Society members. Despite restrictive social norms and rigid gender roles, these venues provided women with opportunities to showcase their musical talents in increasingly public settings.

The Society's statutes permitted membership to individuals from all social classes to become members as either performers (*Ausübender*) or music connoisseurs (*Musikkenner*).⁵⁵ Women, however, could only join as active performers or dilettante musicians (*Musikdilettantinnen*).⁵⁶ By 1805 eleven of the 134 Society members were women, pianists and singers from the higher aristocracy, with a few from the bourgeoisie.⁵⁷ Over time, more bourgeois women joined and gradually become a majority. To encourage inclusivity, the Society organized quarterly academies to which members could invite guests of any gender.

While the term "dilettante" carried increasingly negative connotations during this period, the female dilettante pianists of Ljubljana's Philharmonic Society pursued serious artistic goals and achieved notable levels of artistic excellence. They performed at semi-public and public Philharmonic Society academies and concerts held at venues such as the hall of the House of the Teutonic Order (*Deutschordenshaus*), nowadays known as the Križanke, and the Redoute Hall. Additionally, they occasionally appeared in public musical interludes during theatre performances and in concerts at the Estates Theatre.

Insights into the piano repertoire in Ljubljana before 1816 can be drawn from newspaper reports, the Music Catalogue of the Philharmonic Society (1794–1804) and the only surviving concert programme from that period.⁵⁸ One of the most significant contributors to the city's musical collection was Archduchess Maria Leopoldina of Austria-Este (1776–1848), who resided in Ljubljana at the turn of the nineteenth century and played a key role in expanding its repertoire of piano works.⁵⁹

55 During this period the term *Ausübender* referred to someone who actively practised or performed music: typically a professional musician or an amateur who played an instrument or sang at a high level. The term was used to distinguish between those who were actively involved in the performance of music (as opposed to merely appreciating it) and other types of society members, such as *Musikkenner* (music lovers or connoisseurs), who were more passive participants in the musical culture, appreciating and supporting music rather than performing it themselves.

56 *Statuten der musikalischen Gesellschaft*, [7–8].

57 Elpidie Kappus von Pichelstein, Nepomuzena Freyinn von Zois, Josepha von und zu Canal auf Ehrenberg, Anna Freyin von Zois, Frau Franziska Freyinn von Grimschitz, Melle. Juliana Herrlein, Frau N. Gräfin von Porzia, Melle. Josepha Zazula, Fräule Cezilia Zois Freyinn von Edelstein, Fräule Johanna Nep. Edle von Desselbrunner, Frau Felizitas Gräfin von Porzia. See *Verzeichniß sämmtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder* (1801); *Verzeichniß sämmtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder* (1805).

58 The "Musicalien-Catalog" lists a variety of works under the "Pianoforte" section, including concertos, sonatas, trios, quartets and quintets.

59 In the spring of 1799, amid rumours of a pregnancy resulting from an affair with the court musician Franz Eck, she relocated to Ljubljana to avoid the ensuing scandal. She gave birth to a child in Ljubljana, although this child probably passed away shortly after birth. After a two-year absence she returned to Munich in September 1801. See "Musicalien-Catalog"; Krauss-Meyl, "Das Leben der letzten bayerischen Kurfürstin", 17.

During this period female pianists in Ljubljana performed a wide range of works, including piano concertos with orchestral accompaniment,⁶⁰ sonatas⁶¹ and chamber music featuring obbligato piano parts.

From 1816 onwards preserved concert programmes indicate that the performers on the piano were young women from aristocratic and prominent bourgeois families, often associated with the Philharmonic Society. Notably, these concerts featured young aristocratic women, such as Wilhelmine Kappus von Pichelstein (1799–1865)⁶² and Cölestine von Paunovich (later Countess Strassoldo; 1798–1878),⁶³ whose refined artistry significantly enriched Ljubljana's musical life. Typically, these young women made their public debut performances with an orchestra between the ages of nine and fourteen, displaying exceptional musical maturity and technical skill for their age.⁶⁴ Although most of these performers ceased to appear in public after marriage, some continued to do this well into their thirties, challenging contemporary expectations. Conversely, a number of women ended their performing careers even before marriage for reasons that often remain undocumented.

Unlike professional piano virtuosos, usually men, who typically demonstrated their versatility by playing two or three pieces, young dilettante female pianists in Ljubljana often performed a single piece as part of a mixed concert programme. Their repertoire was rooted in the chamber-music salon tradition of accompanied

60 The recorded piano performance at the Philharmonic Society dates back to 1801, when a piano concerto with orchestral accompaniment was performed in the Redoute Hall. However, the newspaper report did not name the composer or the performers. See "Laibach", *Laibacher Zeitung*, 28 July 1801, 1. In the earliest "Musicalien-Catalog" (1794–1804) of the Philharmonic Society there are six piano concertos listed: W. A. Mozart (Piano Concertos with Orchestra K. 466, K. 467, K. 488), A. E. Müller (Piano Concerto in E-flat); L. van Beethoven (Piano Concerto with Orchestra in C, no. 1, op. 15); J. F. X. Sterkel (Piano Concerto with Orchestra in B-flat).

61 The earliest known concert programme from the Philharmonic Society at the Academy, dated 8 January 1811, and held in the Redoute hall, shows that W. A. Mozart's Sonata for Two Pianos (without accompaniment) was performed.

62 Wilhelmina Anastasia von Pichelstein was born on 16 October 1799 in Ljubljana to Johannes Josef Kappus von Pichelstein (1766–1838) and Anastasia Redange (1775–1833). See Ljubljana, sv. Nikolaj, Taufbuch, 1795–1805, fol. 97; Preinfalk, "Plemstvo v bidermajerski Ljubljani", 110.

63 Caroline Cölestine Paunovich was born on 16 August 1798, the daughter of Major Raphael von Paunovich (1769–1803) from Karlovac and Caroline Mock. On 7 November 1833, at the age of thirty-five, she married Count Anton Strassoldo in Ljubljana. She died in Gorizia on 13 December 1878. See Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1816–1846, fol. 129.

64 Julia Kogl made her public debut at thirteen in 1816, and at the age of fourteen she performed a Hummel piano concerto with an orchestra in 1817. Amalie Oblack performed in a Concertante Potpourri for Pianoforte and Viola with orchestral accompaniment at the age of twelve in 1825. Amalie Franz, aged fourteen, performed a four-hands piece with her sister Nannette. Eleonora Hauck, likewise aged around fourteen, played Hummel's Variations for Piano and Orchestra in 1825. Anna Herzum, exceptionally young, performed just one movement of a Hummel's piano concerto during an intermission at the Estates Theatre in 1829 at the age of just nine.

keyboard music,⁶⁵ including piano and flute duos, piano trios, piano duos for four hands, piano quartets and sextets. These pieces often emphasized the leading role of the piano, with accompanying instruments providing supportive rather than equal contributions.

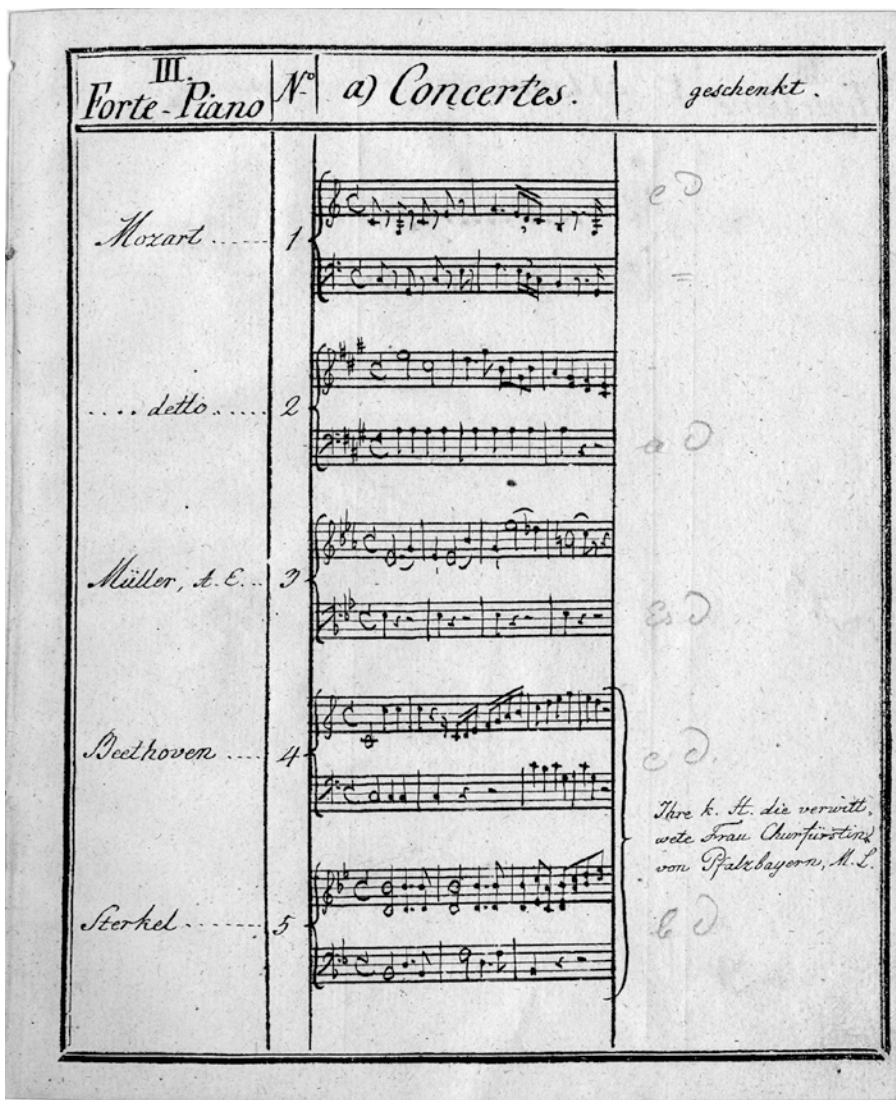


Figure 4 | "Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach", 1794–1804, fol. 41r (Ljubljana, NUK)

65 Fuller, "Accompanied Keyboard Music", 222–223.

A newspaper review from 1817 highlights the reception of these performances, praising a young pianist's precise and delicate interpretation of Rieß's Piano Trio and noting the "well-deserved applause" she received.⁶⁶ Chamber music of this kind was rarely performed in public by itinerant virtuosos visiting Ljubljana, who tended to prefer more technically demanding and showy pieces designed for solo performance. Virtuosos tended to reserve chamber works for more intimate salon gatherings.⁶⁷

The Golden Age of Female Pianists: 1820s–1830s

Public performances by female dilettante pianists with the orchestra had become a hallmark of Ljubljana's musical life by the early nineteenth century. One of the earliest documented examples was the fourteen-year-old Julie Kogl (1803–1835),⁶⁸ who demonstrated her "advancing art education" in 1817 with a performance of two movements from a Hummel piano concerto.⁶⁹ The 1820s ushered in a golden age for the city's female pianists, who increasingly performed solo concertos, rondos and virtuosic variations. Their repertoire often included transcriptions of operas and folk melodies, which were performed in variety of formats including solo piano (for four, six or eight hands), usually accompanied by chamber ensembles or orchestras.

The enthusiasm of Ljubljana's audience for these performances is evident from the glowing reviews, such as one praising Julie Kogl's interpretation of Czerny's Variations:

Great delight was also aroused at this concert by the charming performance of Miss K*, who presented the variations on the pianoforte by Czerny with rare artistry, but even more so with feeling, spirit and expressive delivery.⁷⁰

66 "Musik", *Laibacher Wochenblatt*, 7 March 1817, 1.

67 For example, on 19 July 1820, F. X. W. Mozart performed his own Piano Concerto and Variations for Piano on a Russian Theme at a Philharmonic Society concert. Following the concert, he gave a private performance at the Gaisruck residence, where he played his father's Piano Trio.

68 Julie Kogl was born on 23 January 1803 and was baptized two days later with the name Juliana Maria Antonia. Her father was the physician Carl Bernhard Kogl, a skilled violinist and a co-founder of the Philharmonic Society. On 21 January 1828 she married the junior official Joseph Schonta, with whom she had four children. She died of tuberculosis in Ljubljana on 28 January 1835, at the age of thirty-two. See Ljubljana, sv. Nikolaj, Taufbuch 1795–1805, fol. 147; Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1816–1846, fol. 90; Ljubljana, sv. Nikolaj, Sterbebuch, 1812–1835, fol. 192.

69 "Fernere Wirksamkeit der Laibacher philharmonischen Gesellschaft", *Laibacher Wochenblatt zum Nutzen und Vergnügen*, 21 February 1817, 4.

70 "Tonkunst", *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen*, 14 April 1820, 58.

Female pianists often collaborated with prominent local and Viennese violinists, including Georg Hellmesberger (1800–1873) and Eduard Jäll (1793–1849). These musical partnerships between female pianists and male violinists emphasized the interplay between the piano's delicate tones and the violin's expressive qualities. Their talent and performances were often acknowledged in musical reviews as being *on par* with their male colleagues. This is exemplified in a glowing critique of Julie Kogl's performance of Moscheles's *French Rondeau* alongside violinist Jäll:

A precious gem in the beautiful harmonic wreath was the French Rondeau for Pianoforte and Violin by Moscheles, performed by Miss K. and Mr. Jäll. This duo has already delighted us once before with variations by Mayseder, but when we say that Miss K. and Mr. Jäll surpassed themselves in the aforementioned Rondeau, we bestow well-deserved praise upon them. It was a pleasurable contest between them in tackling the grand challenges of this concertante Rondeau. Melodic delivery is proven to be Mr. Jäll's character in play, and the utmost delicacy again distinguishes Miss K. at the pianoforte: a collaboration of these two artists can only be advantageous and highly enjoyable.⁷¹

Despite their music accomplishments, most female pianists withdrew from public performance after marriage. Julie Kogl, for instance, ended her concert career upon marrying and starting a family. However, the Vienna-trained pianist and composer Friederike Benesch⁷² defied this social convention. In 1823, at the age of eighteen, she moved to Ljubljana after marrying the musician Joseph Benesch (1795–1873) and made history as the first woman in the city to premiere in public one of her own compositions: *Variationen für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung*.⁷³ Later that year, she gave another public performance with an orchestra, where she was recognized as a “virtuosa” — a title exceptionally rare for women of the period. One report described her artistry in glowing terms:

[Friederike Benesch] combines in her fortepiano playing all the qualities that entitle her to the name of an outstanding pianist. She unites exceptional fluency with purity

71 “Jäll's Concert”, *Illyrisches-Blatt zum Nutzen und Vermögen*, 3 May 1822, 72.

72 Friederike Benesch (née Proch) was born in Wiener Neustadt in 1805. She received her first music lessons from her mother, Vinzenzia Maschek (1782–1849), then continued them under the *regens chori* and headmaster Anton Herzog. She concluded her piano and composition studies privately in Vienna with Simon Sechter. In 1822 she met the violinist Joseph Benesch, who was a teacher of her brother Heinrich Proch. She remained between 1823 and 1826 in Ljubljana, where she gave private piano lessons for the first year and appeared on the stage of the Philharmonic Society as a soloist and her husband's accompanist. She later moved to Vienna, where she continued to perform and where she died in 1872. See Zupančič, “Joseph Benesch”, 26.

73 Concert Programmes, 30 May 1823.

and precision; combines strength and solidity with the greatest delicacy; and it is true soulful expression that brings the whole to life [...] If, as it seemed to us, Madame B. exhibited a slight unease during the first concert piece — probably because it was the first time she played in one of her husband's public concerts — she performed the variations, on the other hand, with the greatest composure and rare bravura. Equally flattering and undivided applause as for him was bestowed upon her.⁷⁴

Alongside Julie Kogl and Friederike Benesch, several other women significantly contributed to Ljubljana's musical scene during this period. Eleonore Hauck (c. 1811–1891) gained recognition as both a pianist and singer, performing regularly at Philharmonic Society concerts between 1823 and 1831.⁷⁵ Similarly, Amalia Oblack, celebrated for her piano performances between 1825 and 1831, later shifted her focus to the visual arts, studying both painting and music in Vienna under Leopold Kupelwieser and Carl Maria von Bocklet.⁷⁶

Among these notable figures was Marie Baroness Schmidhammer (c. 1802–?), later known as Marie Wagner. She made her public debut at a Philharmonic Society concert in Ljubljana four years after arriving in the city at the age of nineteen, just a few months before her marriage in 1821.⁷⁷ Unlike many of her contemporaries, Marie continued to perform publicly into the 1830s, maintaining a steady presence in society concerts and tackling technically demanding repertoire.⁷⁸

74 "Correspondenz-Nachricht: Laibach, im December 1823", *Allgemeine Theaterzeitung-Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und der geselligen Lebens*, 17 February 1824, 82–83.

75 Eleonore Hauck was born around 1811 to Leopold, a retired captain, and Theresia Hauck (Hauk, Haug). She performed as a singer and pianist at Philharmonic Society concerts between 1823 and 1831. She married Alois Labres, a civil servant, and later lived with him in Trieste, Split, Zadar and Graz. She died in Graz in March 1891. See Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 238.

76 Amalia Magdalena Bienvenuta Oblak was born in 1813 in Vrhnika to Johann Nepomuk Oblak, a lawyer, and his wife Isabela Millizh von Palmberg. She performed at the Philharmonic Society's concerts in 1825, 1826 and 1831. Her father was a director of the Philharmonic Society from 1826 to 1829. After studying in Vienna, Amalia returned to Ljubljana in 1829, where she continued her artistic education in painting under Matevž Langus. In 1832, she married the well-known poet Franz Hermann von Hermannsthal. In 1846 they moved to Vienna, where she lived until her death in 1860. See Vrhnika, Taufbuch, 1812–1820, fol. [17]; Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1816–1846, fol. 120; Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 237.

77 Concert Programmes, 17 April 1821.

78 Marie Schmidhammer was born around 1802 in Brno to Joseph Schmidhammer, a police director, and his wife Barbara. In 1817, her family relocated to Ljubljana following her father's transfer from Brno. At the age of nineteen, in 1821, Marie married Joseph Wagner from Freiburg, a gubernatorial councillor who was twenty years her senior. From 1843 onwards the family resided in Graz. See Budna Kodrič, *Korespondenca Jožefine in Fidelija Terpinc*, 34–35; Motnik, *Glasbena pot Sophie Linhart*, 239.

The four daughters of the governor of Illyria Joseph Camillo von Schmidburg (1779–1846) — Antonia (1809–1888),⁷⁹ Elisa, Dorothea (1812–1881),⁸⁰ and Franziska (1814–1898)⁸¹ — were likewise prominent pianists. Among them, Elisa von Schmidburg⁸² distinguished herself not only as a performer but also as a composer, arranging some variations by Herz and creating a four-handed adaptation of Liszt's *Grande Valse di Bravura* in 1839.⁸³

The 1830s also marked Ljubljana's introduction to female touring virtuosos, although Leopoldine Blahetka (1809–1885) stood out as the only professional female pianist from abroad to perform in the city during this period. A former child prodigy and celebrated pianist, Blahetka — who was closely connected with Beethoven, Czerny, Schubert and Chopin — performed in Ljubljana while en route to Venice at the age of twenty.⁸⁴ The local press enthusiastically announced her concert, praising her extraordinary talent and rare virtuosity, and promising an unforgettable experience for the city's audience.⁸⁵ Although no detailed review of her concert followed, Blahetka's influence extended well beyond her visit. Her compositions had been performed in Ljubljana as early as 1823 and remained part of the city's repertoire, inspiring generations of female musicians.⁸⁶

79 Later known as Antonia Friederica Freifrau Codelli von Codellisberg.

80 Later known as Dorothea Pöhr Edle von Rosenthal.

81 Later known as Franziska Edle von Kalchberg.

82 Baroness Elisabeth Johanna Wilhelmina von Schmidburg was born on 22 June 1811 in Prague to Joseph Camillo von Schmidburg and Maria Magdalena von Schmidburg (née von Born; 1779–1871). Known as Elise, she made her stage debut at the Philharmonic Society in November 1830. She was also believed to be a composer, although her works have unfortunately been lost. She was also, like her sister Franziska, a talented painter. On 23 July 1835 she married Baron Franz Xaver Lazarini in Ljubljana. The couple had two children, although their first-born, Camillo von Lazarini (1836), tragically passed away a few days after birth. Elise herself succumbed to tuberculosis on 14 February 1838, just two months after the birth of her second child, Evelin Genovefa Ludovica Anna Barbara von Lazarini (1837–1887), at the age of only twenty-six. See Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1816–1846, fol. 138; Ljubljana, sv. Nikolaj, Sterbebuch, 1836–1866, fol. 15; Preinfalk, "Plemstvo v bidermajerski Ljubljani", 99.

83 *Grandes Variations Brillantes, sur l'air favori: le petit Tambour, par Henri Herz, arangie pour le Piano-forte a 4 mains, avec l'Accompagnement de tout l'Orchestre par Mademoiselle Baronesse Elsbeth de Schmidburg*. See Concert Programmes, 12 November 1830 and 17 December 1830; Radics, *Frau Musica in Krain*, 41; Leopold Kordes, "Concert der philharmonischen Gesellschaft in Laibach", *Carniolia: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. geselliges Leben*, 22 March 1839, 376.

84 "Fremden-Anzeige", *Laibacher Zeitung*, 31 August 1830, 783.

85 See "Concert-Anzeige", *Laibacher Zeitung*, 2 September 1830, 288.

86 Concert Programmes, 22 July 1823, 29 October 1830, 28 October 1831, 30 March 1833 and 10 November 1843.

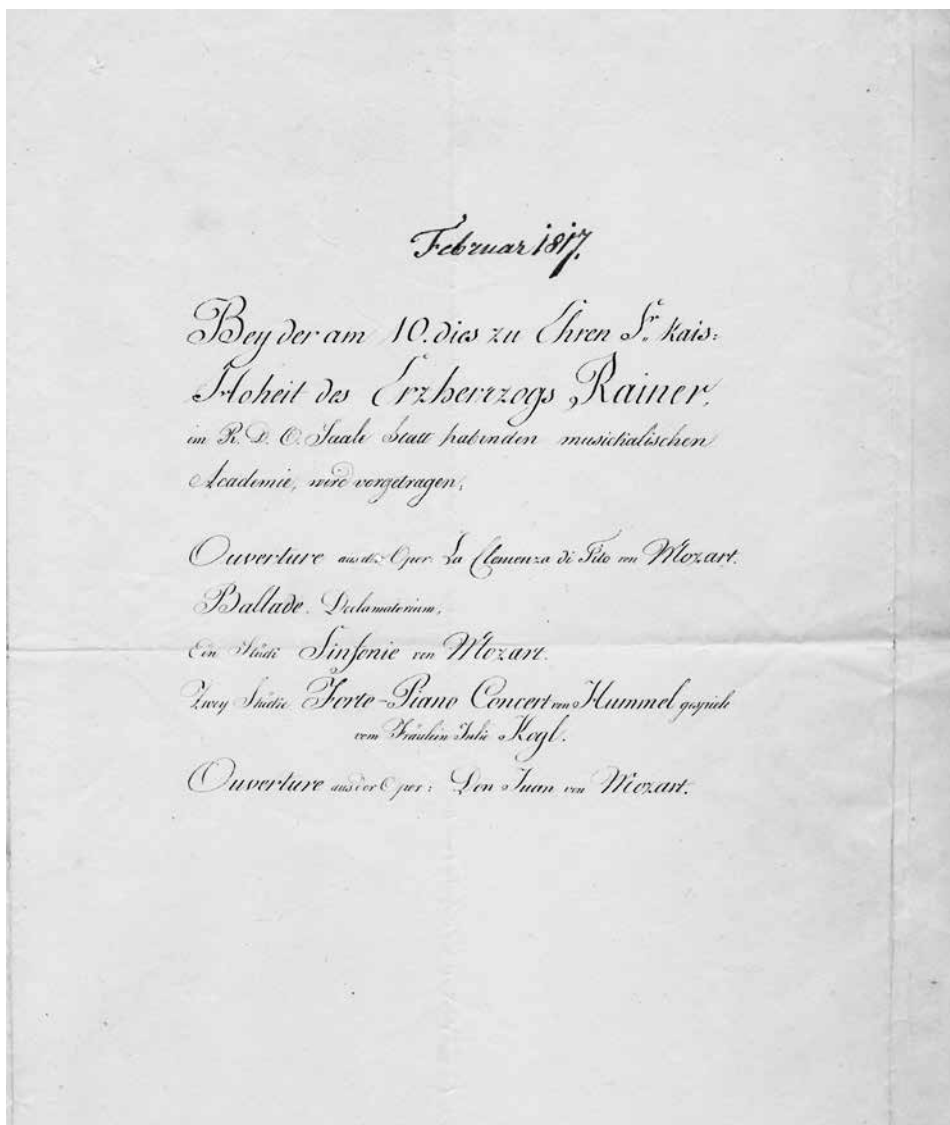


Figure 5 | Concert Programme of the Philharmonic Society, 10 February 1817 (Ljubljana, NUK)

Piano Virtuosity from the Late 1830s

In the late 1830s, inspired by virtuosos such as Franz Liszt, Ljubljana's piano repertoire evolved to include more daring and technically demanding performances, reflecting broader musical trends. This change was characterized by performances from both

male and female pianists, who captivated audiences with their virtuosity and innovative approaches.

In 1835, Anton Brager delighted local audiences with improvisations on themes suggested by the audience,⁸⁷ demonstrating a new level of spontaneity in public performance. The following year, Georg Micheuz (Jurij Mihevec; 1805–1882) caused a sensation with his unconventional techniques, using his elbow to reach the piano's bass registers alongside both hands and executing leaps and chromatic runs with astonishing precision.⁸⁸ While this approach caused a sensation and contributed to his somewhat controversial reputation, it was probably born of necessity, for the lingering effects of smallpox had imposed limits on his left hand, forcing him to adapt his technique.⁸⁹

Female pianists in Ljubljana quickly embraced the rising trends of virtuosity just as much as their male counterparts. The sisters Mathilde (1820–?) and Elise von Schmidburg, for instance, performed a four-handed adaptation of Liszt's *Grande Valse di Bravura* shortly after its publication.⁹⁰ Another stand-out performer, Anne (Nanette) Herzum,⁹¹ emerged as a bold interpreter of Liszt's challenging compositions. Herzum, who made her public debut at the age of six,⁹² had performed a Hummel *piano concerto* with orchestra at the Estates Theatre by the age of nine.⁹³ At the age of nineteen she pursued further studies in Vienna with Carl Maria von Bocklet. By 1838 Herzum had established herself as a prominent figure in Ljubljana's musical scene, performing Liszt's "Fantasie", which she introduced to the city's audiences for the first time, earning "loud applause". However, a reviewer noted that "the enormous difficulties of this piece of music did not quite suit the individuality of the artist".⁹⁴ The piece Herzum performed was most likely Liszt's Fantasy on Themes from Bellini's *I Puritani*, which she played again a year later. Her second performance

87 "Variations en Fantasie über ein von dem verehrungswürdigen Publikum ausgegebenes Thema ausgeführt auf dem Piano-Forte". Concert Programmes, 4 September 1835.

88 "[Aus Laibach]", *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, und geselliges Leben*, 22 October 1836, 847.

89 Škerjanc, *Jurij Mihevec*, 14.

90 Leopold Kordes, "Concert der philharmonischen Gesellschaft in Laibach", *Carniolia: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. geselliges Leben*, 22 March 1839, 376.

91 Anne Maria Herzum was born on 18 February 1820, the daughter of Andreas Herzum, a private music teacher, and Maria Knallitsch. On 4 July 1842 she married Anton Achtschin (Ahčín), a lawyer and editor who was also active as a violinist, composer, painter and poet. See Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1816–1846, fol. [121]; Cvetko, *Zgodovina*, 183.

92 "Concert-Anzeige", *Intelligenz-Blatt zur Laibacher Zeitung*, 10 December 1831, 639.

93 Comedien-Zettel Sammlung, 11 April 1829.

94 "Tonkunst", *Carniolia: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. geselliges Leben*, 22 June 1838, 64.

elicited mixed reactions, with some commentators questioning the suitability of the piece for a diverse audience:

Miss Herzum plays truly beautifully (by this we mean artistry, purity, touch and interpretation, all of which are essential for a beautiful performance) [...] however, we cannot approve of her choice of the final piece, the fantasy on themes from *I Puritani* by Liszt. This gigantic fantasy, like an untamed hurricane [...], cannot appeal to a mixed audience.⁹⁵

In 1840, Herzum performed a four-handed version of Czerny's *Fantasie brillante* on Bellini's *Beatrice di Tenda* with her pupil, the child prodigy Josephine Micheli (1831–?).⁹⁶ This performance delighted the reviewer, who wrote:

We truly did not know whether to admire more the nimble little fingers, the accurate touch, the good expression and the pure playing or the strength and endurance of the young artist. Lively acclamations and encores well-deservedly rewarded the young talent and simultaneously encouraged her to continue her studies, under the diligent guidance of her excellent teacher, promising the brightest future prospects for her artistic development.⁹⁷

In addition to her career as a performer, Herzum was also a composer, following the popular trend of composing variations on well-known operatic themes. In 1841 she performed publicly her *Brilliant Variations* on a popular theme from Donizetti's opera *Belisario*.⁹⁸ Just a year later, however, she married and retired from public performances, bringing her promising piano career to an abrupt end.

Herzum's talented pupil Josephine Micheli succeeded her as the leading figure for adventurous piano performances in Ljubljana. Micheli later continued her piano studies in Vienna under the private tutelage of the piano teacher and virtuoso Eduard Pirkhert. In 1846, she performed Liszt's Fantasy on a Theme from the Opera *La Sonnambula* at the Hofopertheater in Vienna. Her performance, however, was overshadowed by the arrival of the imperial couple, whose entrance drew tumultuous

95 "Tonkunst", *Carniolia: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. geselliges Leben*, 6 May 1839, 8.

96 Josepha Anna Micheli was born on 9 October 1831, the daughter of *Kapellmeister* Paul Micheli (1795–?) and Anna Posh. Josephine began her piano lessons with Anne Herzum and later continued them in Vienna with Eduard Pirkhert. On 12 August 1855 she married Aloys Pessaritsch in Ljubljana. See Ljubljana, sv. Nikolaj, Trauungsbuch, 1847–1872, fol. 51.

97 "Kunst Nachricht", *Carniolia: Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater u. geselliges Leben*, 29 May 1840, 36.

98 Concert Programmes, 21 May 1841.

cheers from the audience and disrupted the concert. One review noted that Micheli appeared dissatisfied with her performance, which was further hampered by the piece's length, leaving the audience eager for the next performance. While acknowledging her technical prowess, the reviewer criticized her interpretation for lacking the fervour and warmth necessary to fully capture Liszt's compositions:

Miss Micheli demonstrated very commendable agility in her playing, along with a neat and pure touch. If there were any criticism to be made, it would be its slight lack of passionate expression. However, Liszt's compositions require, more than others, a significant amount of power and warmth in their execution.⁹⁹

At the age of sixteen Micheli performed challenging virtuosic works by Chopin and Liszt at the Estates Theatre in Ljubljana. The reviewer acknowledged her talent and technical skill, but pointed out the difficulty of engaging the audience with such demanding pieces. In a criticism similar to that made of Herzum's performance a decade earlier, the reviewer suggested that the Liszt work was not entirely suited to a mixed audience, resulting in less enthusiastic applause as compared with the earlier pieces, where Micheli was repeatedly called back to the stage:

Miss Josephine Micheli proved herself to be a significant artist of the piano before a large audience. She first played Chopin's variations on the theme from "Don Giovanni: La ci darem la mano", then a fantasy from "Lucia di Lammermoor," the "Etude de Concert La pompa di festa," and lastly, the grand dramatic fantasy from "Les Huguenots" by Liszt. Initially somewhat apprehensive — which is quite understandable for various reasons — she quickly gained confidence and demonstrated her mastery of the instrument. Her playing was characterized by purity in the most magnificent passages, precise touch in scale runs, skill and delicate expression. However, the last piece seemed not entirely suitable for performance before a mixed audience. As a result, the audience's enthusiasm at the end was far less pronounced than during the earlier compositions, where the artist was repeatedly called back to the stage, for which I wish her even more success, as I am fully convinced that she is entirely deserving of this recognition.¹⁰⁰

Micheli's performances in Ljubljana in the 1850s marked the end of an era dominated by distinguished female dilettante pianists, as male pianists increasingly took

99 "Local-Revue. Konzert-Salon", *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, 17 November 1846, 557–558.

100 "Concert der Josephine Micheli", *Illyrisches Blatt*, 4 December 1847, 388.

the lead on the city's concert stage. These local pianists skilfully navigated both the private and public spheres, paving the way for future female artists to embrace public performances. While extreme virtuosic displays were uncommon among female pianists at the time, they were among the first musicians in Ljubljana to tackle Liszt's challenging compositions. In contrast, male guest virtuosos usually performed their own compositions or those of well-known Viennese composers.



Figure 6 | Eduard Ender, *Portrait of Friederike Benesch*, 1840 (Belvedere, Vienna)

Interestingly, while renowned pianists such as Anne de Belleville (1806–1880) and Clara Schumann (1819–1896) were among the first to introduce Chopin's works to public audiences,¹⁰¹ it was also a woman who brought Chopin's music to Ljubljana. In 1844, variations on the theme “Là ci darem' la mano” from Mozart's opera *Don Giovanni* were performed in the city.¹⁰² It is likely that the performer was precisely

¹⁰¹ Rittermann, “Piano Music”, 26–31.

¹⁰² Concert Programmes, 6 December 1844.

Josephine Micheli, who played the same Chopin work again in 1847. Remarkably, almost two decades passed before Chopin's compositions were featured again in public concerts public concerts in Ljubljana — and it was once again a female pianist who led the way.¹⁰³ This period not only changed the technical landscape of piano music but also significantly enhanced the role of women in the broader musical sphere.

Einladung
zu dem
Vocal- u. Instrumental-
CONCERT,
welches
Anna Herzum,
Behufs der Bildung eines Fonds zum Brennholz - Ankaufe
für die
dürftigsten Stadt-Armen in Laibach,
unter gütiger Mitwirkung der philharm. Gesellschaft und der unten genannten
Mitglieder der hier anwesenden italien. Opern-Gesellschaft,
Freitag den 21. Mai 1841
im Saale des Deutsch - Ordens - Hauses geben wird.

Vorkommende Stücke :

I. ABTHEILUNG. 1. <i>Couverture</i> zur Oper: Hellisar, von Donizetti. 2. <i>Variations brillantes</i> über ein Thema aus der Oper: Hellisar, für das Pianoforte componirt und vorgelesen von der Concertgebetin. 3. <i>Romanzo</i> aus der Oper: Il Bravo, von Mercadante, vorgelesen von Hrn. Adolf Cesma, Tenorist der hier anwesenden italienischen Opern-Gesellschaft. 4. <i>Quatuor concertant</i> über mehrere beliebige Melodien für vier Pianoforte, von Carl Czerny, vorgelesen von der Concertgebetin und drei Dilettantinnen.	II. ABTHEILUNG. 1. <i>Ouverture</i> zur Oper: Elise und Claudio, von Mercadante. 2. <i>Duo brillant</i> über mehrere Themen aus der Oper: Die Nachtwandlerin, für Pianoforte und Violon von J. Brendel und G. de Winter, vorgelesen von der Concertgebetin und Hrn. J. Rosak, Violoncello-Solist der k. k. Hofkapelle. 3. <i>Duet</i> aus der Oper: Gemma de Vergy, von Donizetti, vorgelesen von Hrn. Theresia u. Hrn. Cesma, Mitglieder der hier anwesenden italien. Opern-Gesellschaft. 4. <i>Scene und Cavatine</i> aus der Oper: Belly, von Donizetti, vorgelesen von der Kapelle des k. k. Lin. Inf. Regiments Prinz Hohenlohe.
---	--

Da der Ertrag dieses Concertes, wie eben bemerkt, dazu bestimmt ist, um damit in der zum Holzkaufe nöthigen Forderung den nöthigen Ankauf für die bedürftigsten Stadtbevölkerung anzuschaffen, so glaubt die ergebene Concertgebetin sich der angenehmen Hoffnung hingeben zu dürfen, daß alle hochwürdigen Kunstfreunde, deren Wohlthätigkeitsgefühl sich in dieser Beziehung schon im vorerwähnten Winter so sehr bewährt, diese Einladung gütig aufnehmen und dem guten Zweck häufig vorzuziehen werden.

Eintrittspreis 20 fr. — Anfang um $\frac{1}{2}$ 8 Uhr Abends.

Figure 7 | Concert Programme of the Philharmonic Society, 21 May 1841 (Ljubljana, NUK)

¹⁰³ In February 1862 the pianist and composer Albertine Zadrobilek (1844–?) from Prague performed pieces by Chopin at two concerts, among them the *Fantasia Impromptu* in C-sharp minor, the *Nocturne* in E-flat major and the *Nocturne* in D-flat major. See Concert Programmes, 7 February 1862 and 9 February 1862.

By the mid-nineteenth century, Ljubljana's musical scene had grown significantly, becoming more accessible to the general public. In 1849 the Philharmonic Society broadened its membership criteria, allowing individuals from all social classes and both genders to join. This change marked a significant shift, since it enabled women to become members even if they did not actively participate as musicians but attended only as listeners.¹⁰⁴ Despite the rise of new musical societies in Ljubljana in the second half of the nineteenth century, female pianists — both local and visiting — remained a prominent presence among the city's instrumentalists and continued to perform regularly. However, as the musical repertoire shifted increasingly toward vocal music, to which women made significant contributions, female pianists faced growing competition. The influx of male pianists trained at prestigious institutions such as the Vienna Conservatory further challenged their prominence. Revealingly, it was not until the 1870s that the Conservatory began to admit women, including ones from Ljubljana. Despite these challenges, the second half of the nineteenth century witnessed a significant change, as an increasing number of married female pianists began to participate actively in public performances, marking a gradual shift towards greater gender inclusivity in Ljubljana's music scene.

FEMALE INSTRUMENTALISTS IN PUBLIC PERFORMANCES BEYOND THE PIANO

Before 1848, Ljubljana's public musical life offered no documented presence of local female musicians performing in public on instruments other than the piano. Women did not feature as soloists, members of the Philharmonic Society's orchestra or musicians in the Ljubljana Cathedral Music Chapel. Even in the cathedral, where female singers were occasionally permitted, strict restrictions applied. A court order barred women from singing in the choir unless they were closely related to choir directors or teachers,¹⁰⁵ with only rare exceptions.¹⁰⁶

While public performances by female pianists were dominated by local musicians, other instrumental performances — on instruments such as the glass harmonica, physharmonica, violin and guitar — were provided exclusively by professional musicians visiting from abroad. This sharp contrast underlines the limited

104 "In die Gesellschaft können alle Personen von unbescholtenem Rufe, ohne Unterschied des Standes und Geschlechtes, als Mitglieder eintreten." See *Statuten und Instructionen der philharmonischen Gesellschaft*, 1.

105 Höfler, "Glasbena kapela ljubljanske stolnice", 17.

106 On account of a shortage of female singers and out of compassion for the poverty of a young woman's widowed mother and three orphans, a single female singer was engaged in special circumstances: she came highly recommended by prominent musicians, was the daughter and sister of former cathedral musicians and was hired on the recommendation of the bishop. See *ibid.*, 18.

opportunities available to local women in the broader instrumental scene before the mid-nineteenth century.

Renata Maschek (1791–1870)¹⁰⁷ from Prague, in 1821, played on the glass harmonica a set of variations on a theme from Rossini's opera *Eduard and Christine* composed by her brother Caspar Maschek,¹⁰⁸ in the Redoute Hall, accompanied by an orchestra. Her performances continued into the 1830s, often as musical interludes inserted to enliven the intervals between acts at the Estates Theatre. She also performed as a component of musical evening performances acting as an adjunct to the theatrical productions; these often took place in the first or second half of the event.¹⁰⁹

In 1830, Giulia Paravicini (1769 – after 1842) became the first female violinist to perform in public in Ljubljana, but her performance went largely unnoticed by the local press.¹¹⁰ A Viennese newspaper noted the same year that although she was skilled, the violin “appears somewhat strange in the hands of a woman”.¹¹¹ This perception began to change with the arrival of the Milanollo sisters, Theresa and Maria, in 1843. Their concerts attracted considerable attention and acclaim from audiences and critics alike. Their performances generated enormous interest; just a few months before their Ljubljana concert, one of their twenty-five Viennese concerts at the Redoute Hall, attracted an audience of over 4,000 — a level of popularity unmatched since Paganini's performances in Vienna.¹¹² Following their performance in Ljubljana, the *Illyrisches Blatt* published a glowing review, praising not only their technical skill but also the emotional depth they brought to their music:

Not the mechanical skill with which the sibling pair overcame the difficulties of the instrument and the composition, not the purity of the playing in its highest and most intricate passages, not the incredible precision in the double stops, not the masterful stroke and attack of the bow will I mention here — these are only individual parts

¹⁰⁷ Maria Renata Anna Nepomucena Maschek was born in Prague on 12 September 1791. Her father, Vinzenz Maschek, was responsible for her education, and she later pursued a career as a private piano and French teacher. She was also an active member of the Prague Religious Society (Religiöse Gesellschaft). After her father's death, she sought financial support from the Prague magistrate. She spent some time in Vienna in 1832. She was childless and died in Prague in 1870. See Mikuláš, “Vinzenz Maschek (1755–1831)”, 42–43.

¹⁰⁸ Concert Programmes, 27 November 1821.

¹⁰⁹ Comedien-Zettel Sammlung, 27 February 1833, 27 November 1833, 14 December 1833; “Konzert-Anzeige”, *Laibacher Zeitung*, 24 April 1834, 132; Zupančič, “Between Acts”.

¹¹⁰ She played works by contemporaries Rode, Lafont and Kreutzer. See Concert Programmes, 26 March 1830.

¹¹¹ “Mad. Paravicini ist eine ferme Violinspielerin, aber das Instrument selbst hat etwas Fremdartiges in Damenhänden; der Beyfall war mäßig. Man verkannte nicht das Verdienstliche der Leistung, aber man fand sich nicht dadurch erwärmt.” See “Musik”, *Wiener Zeitschrift*, 6 July 1830, 652.

¹¹² Timmermann, “Milanollo”.

of the vibrant whole, scattered colours to the magnificent tonal painting, scattered elements to the perfected creation; but the whole itself and its indelible impression, the image itself and its magical power, the tonal heaven itself and its bliss [...]. Only those who have heard it will feel and acknowledge that such great virtuosity touches the limits of our capacity for comprehension, and I saw more than one person leave the concert, speechless with emotion and without words for the miracle of this phenomenon.¹¹³

This concert marked the first time that a sensational performance by female instrumentalists left an indelible impression on both critics and the audience in Ljubljana. The same review vividly captured the audience's enthusiastic response:

Do I need to say that the delighted audience could hardly contain itself during the performance and broke into loud cheers after each number, which only ended when the sibling pair reappeared? Despite the increased prices, despite the inviting evening sky, the audience was very numerous and clearly demonstrated that the truly beautiful and good also finds undivided resonance here.

The sisters' popularity marked a cultural shift in the acceptance of female instrumentalists. Similarly, in 1845, Nina Morra (c. 1828–?), a polyinstrumentalist and singer from Genoa, astonished audiences with her performances on the physharmonica and terz-guitar. A review praised her ability to bring "rare fluency and gentle expressiveness" to such "ungrateful instruments."¹¹⁴

Despite these breakthroughs, the diversity of female instrumentalists had declined by the late nineteenth century. Pianists continued to dominate the scene, and instruments like the violin remained less common among women in Ljubljana until the early twentieth century. Over time, however, women began to establish themselves as violin teachers, soloists and chamber musicians,¹¹⁵ paving the way for greater gender parity in Ljubljana's musical life after World War I.¹¹⁶

113 "Ein Wort über Schwestern Milanollo", *Illyrisches Blatt*, 24 August 1843, 142.

114 Hugo Steinbuch, "Nachrichten aus Privinzstädten", *Illustrierte Theaterzeitung*, 13 May 1845, 460.

115 By 1863 local talent had begun to emerge, exemplified by performances by the violinist Jenny Fröhlich (1848–?) and her twin sister, pianist Rosa, marking a rare local appearance of female violinists. However, even though the world-renowned violinist Gabrielle Wietrowetz (1866–?) was born in Ljubljana, she did not impact her hometown's musical landscape. It was not until 1894 that another local violinist, Fausta Bisiak (1879–?), performed a demanding repertoire with an orchestra, creating a notable landmark in the onward march of local female violinists.

116 By the century's end only a handful of female violinists, one harpist and one cellist were seen to perform in Ljubljana alongside the more numerous pianists.

115. Vorstellung.  Abendunterhaltung.

118 Heute Mittwoch den 27. Februar 1833,
wird im hiesigen k. k. Theater
unter der Leitung des C. Neufeld und H. Börnslein;
eine grosse
musikalisch = deklamatorische
Abendunterhaltung,
gegeben, wobei
Renata Maschek,
Tonkünstlerin, auf der grossen Glas-Harmonika, die Ehre haben
wird, sich zum zweiten Male hören zu lassen.

Zum Vortrage kommende Stücke:

- 1) Divertimento, für die grosse Glas-Harmonika, vorgetragen von Renata Maschek, mit Begleitung der Guitare, Violoncell und Clarinett.
- 2) Concert, für die Violin, in E mol, von Rode, vorgetragen vom Herrn Joseph Stummer.
- 3) Recept, bei jegiger Zeit eine gute Frau zu bekommen, scherzhafte Gedicht, von Castelli, deklamirt von Hrn. Conradi.
- 4) Arie, aus der Oper: „Der Freischütz“, von Carl Maria von Weber, vorgetragen von Dlle. Podleski.
- 5) Recept, bei jegiger Zeit einen guten Mann zu bekommen, scherzhafte Gedicht, von Saphir, deklamirt von Dlle. Gläser.
- 6) Des Königs Otto von Griechenland Abschied von der Heimath. In Musik gesetzt von F. E. Schlier, vorgetragen von denen Herren Pollak, Bartholemy, Conradi u. Würth, mit Begleitung der Harmonika.
- 7) Rondoletto pour l'Harmonica sur un theme favori par Henri Herz, vorgetragen von Renata Maschek.
- 8) Der Brand von Mariagell, grosses Tongemälde, in Musik gesetzt von Carl Czerny.

Diesem geht vor:
Die Heirath durch die Güterlotterie.
Lokal-Posse in einem Aufzuge, von Carl Weigl.

Personen:			
Amtmann Holprich	—	—	Hr. Hilmár.
Barbara, seine Wirthschafterin	—	—	Mad. Krosch.
Hieronymus Schieberl, sein Schreiber	—	—	Hr. Mich.
Rechtsfand, Gerichtsschreiber	—	—	Hr. Willi.
Kaufzu, der Wienerbothe	—	—	Hr. Stelzer.

Preise der Plätze:
Ein Sperrsig 10 fr. — Parterre-Entree 20 fr. — Gallerie 7 fr. — Kinder bezah-
len ins Parterre 10 fr.

Kogen und Sperrsig sind bei dem Hausmeister Herrn Usibig, im Theatergebäude
im 2ten Stocke, zu bekommen.

Der Anfang ist mit Schlag 7 Uhr.

Gedruckt bei
Jof. Blahnik.

Figure 8 | Comedien-Zettel Sammlung, 27 February 1833 (Narodni muzej Slovenije (NMS), III 13085)

Mit hoher Bewilligung
werden
heute Montag den 31. Juli 1843
DIE SCHWESTERN
Therese und Maria Milanollo
Abfchieds=
CONCERT
im ständischen Redoutensaale in Laibach
zu geben die Ehre haben.

Vorkommende Stücke :

1. **Ouverture.**
2. **Souvenir de Bellini.** Fantasie für die Violine von Arctot, vorgetragen von Dlle. Therese Milanollo.
3. **Variations brillantes** für die Violine von Beriot, vorgetragen von Dlle. Maria Milanollo, Schülerin ihrer Schwester Therese.
4. **Ouverture.**
5. **Le Torrent. Etude fantastique** für zwei Violinen, vorgetragen von den Concertgeberinnen.
6. **Fantaisie et Variations** über das Schlummerlied aus der Stimmen von Portici, von Lafont, vorgetragen von Dlle. Therese Milanollo.
7. **Zweites Duo concertante** für zwei Violinen von Dancsa, vorgetragen von den beiden Schwestern.

Eintrittspreis in den Saal oder auf die Gallerie **40 fr.**, ein nummerirter
Sitz sammt Entree **1 fl.**

Billeten sind von Morgens 10 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr im Gasthose »zum wilden Mann«
Zimmer Nr. 4 und sodann bei der Casse zu haben, welche um 5 Uhr eröffnet wird.

Anfang um $\frac{1}{2}$ 8 Uhr Abends.

Druck von Jos. Bauerberg.

Figure 9 | Concert Programme of the Philharmonic Society, 31 July 1843 (Ljubljana, NUK)

CONCLUSION

The transition of women musicians from private salons to public concert stages in Ljubljana during the early and mid nineteenth century marked a significant cultural and social shift. As debates over the suitability of certain instruments for women gradually subsided, female performers gained increased visibility. However, these steps forward remained limited in scope. Local female instrumentalists were confined to the piano, typically making their debut in their early teens, while performers on other instruments — such as the violin, guitar, glass harmonica and physharmonica — were exclusively visiting professionals from abroad. This division reflects the persistent gendered structures shaping musical life, where women could participate publicly as pianists but were largely excluded from a broader instrumental repertoire.

From 1816, when the first surviving concert programmes of the Philharmonic Society appear, until the late 1830s the social composition of local dilettante female pianists remained relatively balanced between noblewomen and bourgeois women. No single social class dominated among local female pianists, indicating a degree of social fluidity in musical participation. Moreover, women from both classes frequently performed together, collaborating in repertoire for four-handed, eight-handed or two-handed piano pieces, highlighting a space where music facilitated interaction across class boundaries.

The majority of female musicians appeared at semi-private events organized by the Philharmonic Society, the great majority of which were held in the hall of the House of the Teutonic Order and only a small number in the Redoute Hall. Although primarily intended for the Society's members, these events were on occasion also accessible to a paying audience. The Estates Theatre, Ljubljana's most prestigious public venue, saw few performances by female instrumentalists. The first known instance occurred in 1829, when Therese Holzer performed on the guitar. Later that year, nine-year-old Anna Herzum played a Hummel piano concerto with the orchestra — an opportunity probably facilitated by her father, a professional musician who actively promoted her talent in the press.

Friederike Benesch exemplifies the fluid boundary between dilettantism and professionalism, occupying a position best described as semi-professional. While the press at times referred to her as a "virtuosa", it also labelled her a "dilettante", reflecting the ambiguity of her status within the musical world. Unlike full-time professional female pianists, who relied on concert income and international tours, Benesch performed sporadically between 1822 and 1841 in various cities, including Wiener Neustadt, Ljubljana, Prague and Vienna, where she spent most of her life. Unlike Leopoldine Blahetka, who toured internationally, Benesch never pursued a sustained concert career. Her performance schedule — typically one or two concerts per year — was insufficient to sustain a livelihood, indicating that she was not

dependent on music as a profession. Notably, her performance activity remained unchanged after marriage and motherhood, suggesting that her career choices were shaped more by structural limitations than by domestic responsibilities.

Throughout the 1830s and 1840s, female instrumentalists performing in the Estates Theatre in Ljubljana were primarily visiting professionals, typically appearing in musical interludes or as soloists in special concerts. The only local female pianists to break this pattern were Anna Herzum and Josephine Micheli, both daughters of professional musicians from Bohemia. Unlike most local female pianists, who typically performed only a single piece within a concert programme, Herzum and Micheli presented multiple works, distinguishing themselves artistically. However, their careers ultimately conformed to societal expectations: both withdrew from public performance after marriage, raising questions about whether they could be considered true professionals. Nonetheless, they were the first musicians in Ljubljana to publicly perform works by Frédéric Chopin and Franz Liszt, introducing the latest trends in European piano music to local audiences. Their interpretations of these demanding compositions showcased their technical and artistic abilities, positioning them at the forefront of musical innovation in the city.

International virtuosos such as Leopoldine Blahetka and the Milanollo sisters provided new models of female musicianship, yet their celebrated status only underlined the absence of local women pursuing sustained concert careers. While these performers broadened public perceptions of women's musical capabilities, they did not fundamentally change the opportunities available to local female instrumentalists, whose access to professional careers remained highly limited.

The gradual integration of women into concert life mirrored broader societal transformations. The inclusion of female members in institutions such as the Philharmonic Society signalled a slow yet perceptible shift in attitudes toward women's participation in cultural life. However, these changes remained largely symbolic — women gained visibility as performers but continued to be excluded from leadership roles, professional ensembles and long-term artistic careers.

While most women's public musical careers ended upon marriage, those from artistic families — particularly ones married to musicians — were more likely to sustain their involvement in music, balancing domestic life with occasional performance opportunities. These exceptions challenged rigid gender norms and contributed to redefining women's roles in Ljubljana's musical life. The perseverance of these female musicians demonstrated that the boundary between dilettante and professional was not as rigid as it often seemed.

Unlike in Vienna, where female pianists could aspire to professional careers, the limited musical life of provincial Ljubljana did not offer such opportunities. However, local dilettante pianists from the upper echelons of society performed a reper-

toire comparable to that of their Viennese peers. Moreover, the distinction between professionalism and dilettantism was often less clear for women than for men, since male dilettantes typically had primary professions outside of music.

Ultimately, this period marked a turning point in the perception of female musicianship, laying the foundation for greater gender inclusivity in Ljubljana's musical world. Although the full professionalization of women in music would take several more decades, the early nineteenth century established crucial precedents for future generations of female performers, teachers and composers. By challenging societal expectations and reshaping Ljubljana's cultural identity, these women redefined the role of female musicians in public artistic life.

APPENDIX

This list is an approximate reconstruction of public performances by female instrumentalists, based on surviving concert programmes, newspaper announcements and concert reviews. Since many concert programmes did not record the names of female performers, I have included only those performances where the performers' names were explicitly mentioned or could be identified with a high degree of confidence using other available evidence.

Abbreviations

Piano: Pf.	Philharmonische Gesellschaft: PG
Violin: Vln.	Ständetheater: ST
Glassharmonica: Glh.	Redoutensaal: RS
Physharmonica: Phy.	Deutschordenshaus: DOH
Terz-Guitar: T-Gtr.	
Guitar: Gtr.	

Table 1 | List of public performances by female instrumentalists in Ljubljana up to 1848

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
17 May 1816	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Pianoforte von Löwe, gespielt von dem Fräulein Julie Kogl, mit Begleitung einer Violine (Hr. Eisler) und Violoncello (Hr. Höller).
31 May 1816	Anna de Colerus	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Pianoforte von Ignatz Pleyel, gespielt von dem Fräulein Anna de Colerus, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
7 June 1816	Wilhelmine Kappus von Pichelstein	Pf.	PG, [DOH]	Ein Rondo nebst Andante für das Pianoforte mit ganzem Orchester von Danzi; gespielt von dem Fräulein Wilhelmine Kappus v. Pichelstein.
14 June 1816	Cecilia Webers	Pf.	PG, [DOH]	Ein grosses Trio für das Pianoforte von Ries, gespielt von dem Fräulein Cecilia Webers mit Begleitung einer concertierenden Violine und eines Violoncells.
21 June 1816	Cecilia Webers, Mathilde Coudert	Pf.	PG, [DOH]	Ein Concertino für das Piano Forte auf 4 Hände von Maschek gespielt von den beyden Fräuleins Cecilia Webers und Mathilde Coudert, mit 8. Blas-Instrumenten.
28 June 1816	Celestine von Paunovich	Pf.	PG, [DOH]	Eine Sonate für das Piano Forte von Gyrowetz, Oeuv. 18 gespielt von dem Fräulein Célestine v. Paunovich, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
5 July 1816	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Forte Piano von Löwe, N° 2. gespielt von dem Fräulein Julie Kogl, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
12 July 1816	Anna de Colerus	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Pianoforte von Joseph Haydn in A dur, gespielt von dem Fräulein de Colerus, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.

19 July 1816	Wilhelmine Kappus von Pichelstein	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Pianoforte von Himmel in Es dur, gespielt von dem Fräulein Wilhelmine Kappus v. Pichelstein, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
2 August 1816	Mathilde Coudert	Pf.	PG, [DOH]	Die Ouverture aus Elise von Simon Majer in C dur für das Piano Forte, gespielt von dem Fräulein Methilde [sic] Coudert, mit Begleitung einer Clarinette und eines Fagots.
20 September 1816	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Eine Sonate für das Piano Forte von Mathuschek, in F dur gespielt von dem Fräulein Julie Kogl, mit Begleitung einer Flöte.
11 October 1816	Anna de Colerus	Pf.	PG, [DOH]	Ein neues Trio für das Piano Forte von Kleinheinz in Es dur, gespielt von dem Fräulein Nannette de Colerus, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
25 October 1816	Antonia Costa	Pf.	PG, [DOH]	Ein Trio für das Fortepiano von Gyrowetz, gespielt von dem Fräulein Antonia Kosta, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
13 November 1816	Wilhelmine Kappus von Pichelstein	Pf.	PG, [DOH]	Ein Sextett für das Forte Piano von Eberl in Es dur, gespielt von dem Fräulein Wilhelmine Kappus von Pichelstein mit Begleitung einer Violine, einer Virole, eines Violoncells, einer Clarinette und eines Waldhorns.
29 November 1816	Mathilde Coudert	Pf.	PG, [DOH]	Ein grosses Trio für das Pianoforte von Joseph Eibler, in Es dur, gespielt von dem Fräulein Mathilde Coudert, mit concertirender Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
9 December 1816	Celestine von Paunovich	Pf.	PG, [DOH]	Eine Sonate für das Piano Forte (Andante et Rondo) von Gyrowetz, gespielt von dem Fräulein Celestine von Paunovich, mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
16 December 1816	Marie Lepuschitz	Pf.	PG, [DOH]	Eine Sonate für das Piano Forte von Steibelt in G dur, gespielt von dem Fräulein Marie Lepuschitz mit Begleitung einer Violine und eines Violoncells.
23 December 1816	Julie Kogl, Anna de Colerus	Pf.	PG, [DOH]	Eine Sonate für das Piano Forte auf 4 Hände von Diabelli, gespielt von den 2 Fräuleins: Julie Kogl und Anna de Colerus.

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
24 January 1817	Cecilia Webers	Pf.	PG, DOH	Ein Quatuor für das Pianoforte gespielt von Fräulein Webers, mit Begleitung einer Violin, Viola und Violoncello von Steibelt in A dur.
10 February 1817	Julie Kogl	Pf.	PG, DOH	Zwey Stücke Forte-Piano Concert von Hummel gespielt vom Fräulein Julie Kogl.
21 February 1817	Wilhelmine Kappus von Pichelstein	Pf.	PG, [DOH]	Trio auf das Pianoforte mit Begleitung einer Violin und eines Violoncello von Himmel, gespielt vom Fräulein Wilhelmine Kappus v. Pichelstein.
14 March 1817	[Italianische Dilletantin]	Pf.	PG, DOH	Ein Concert auf dem Pianoforte, vorgetragen von einer italienischen Dilletantin.
30 March 1821	Julie Kogl	Pf.	PG, DOH	Variationen für Forte Piano mit Clarinett begleitung, von Kreutzer, vorg. von Fräul. Julie Kogl und Kapellmeister. Skrabal.
6 April 1821	Antonia Costa	Pf.	PG, [DOH]	Grand Trio, für Piano Forte, Clarinett und Viola, von Mozart, vorg. von Fräul. Costa, Kapellmeister. Skrabal und Altenburger.
17 April 1821	Marie von Wagner (née Schmidhammer)	Pf.	PG, RS	Variationen für das Piano-Forte, mit Quintett-Begleitung, von Czerny, vorg. v. Fräul. Schmidhammer.
22 April 1821	Julie Kogl, Marie von Wagner	Pf.	PG, RS	Variationen für zwey Forte Piano, von Conrad. Berg, vorg. von Fräul. Julie Kogl und Schmidhammer.

27 April 1821	Anna de Colerus	Pf.	PG, RS	Variationen Concertant für Pianoforte und Violin, von Moscheles, vorg. von Fräul. Colerus und Hr. Ledeneq.
18 May 1821	Marie von Wagner	Pf.	PG, RS	Grand Septour für das Fortepiano, von Hummel, vorgetragen von Fräul. Schmidhammer.
24 September 1821	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für Piano-Forte und Violin, von Mayseder, gespielt von Fräulein Kogl und dem Concertgeber [Georg Hellmeseberger].
9 November 1821	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für das Pianoforte mit Orchester Begleitung, von Joseph Czerni. Vorgetr. von Fräul. Julie Kogl.
27 November 1821	Marie von Wagner, Renata Maschek	Pf., Glh.	PG, RS	Adagio und Rondo, von Maschek, für die Harmonica.
				Rondo, von Prinz Louis Ferdinand von Preussen, für Piano-Forte mit Begleitung vorgetr. von Frau von Wagner.
				Variationen von C. Maschek für die Harmonica, mit Begleitung des Orchesters über ein Thema nach Rossinis Oper Eduard und Christine.
31 May 1822	Julie Kogl, Marie von Wagner	Pf.	PG, RS	Finale des 3tes Actes des Oper Otello, von Rossini, sammt den Gebeth mit Begleitung den Harmonica.
30 May 1823	Friederike Benesch	Pf.	PG, [DOH]	Variations-Brillants für zwey Forte-Piano mit Begelitung des Orchesters, von C. Berg, vorgetragen von Frau v. W.** und Fraulein K.*
22 July 1823	[Friederike Benesch]	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für das Piano-Forte mit Orchester-Begleitung, von Friderike Benesch.
				Variationen für das Piano-Forte mit Quartett Begleitung, von Leopoldine Blachetka.

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
3 December 1823	Friederike Benesch	Pf.	PG, DOH	Viertes Concert für das Piano-Forte in C. moll, von Ries, vorgetragen von Friderike Benesch. Variationen für das Piano-Forte, von Schobelechner, vorgetragen von Friderike Benesch.
22 December 1823	Marie von Wagner, [?] von Schmidburg	Pf.	PG, DOH	Concert für 2 Forte-Piano von Steibelt, vorgetragen von Frau v. W. und Freyh. v. S. Rondo für zwey Forte-Piano von Steibelt, vorgetragen von Frau v. W. und Freyh. v. S.
7 January 1825	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Concert für das Piano-Forte in Cismoll von Ries (zweyter und dritter Satz) mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von Fräulein Julie K.
14 January 1825	Amalie Oblack	Pf.	PG, [DOH]	Concertante Pot-Pourri für Piano-Forte und Viola mit Orchester-Begleitung von Franz Schubert, vorgetragen von Fräul. Amalie O. und Herrn Franz Sch.
10 February 1825	Julie Kogl	Pf.	PG, DOH	Concert für das Piano-Forte mit Orchester-Begleitung, von Ries (erster Satz), vorgetragen von Fräulein Julie K.
25 February 1825	Antoinette v. Z.	Pf.	PG, [DOH]	Trio für Piano-Forte, Violin und Violoncell von Mayseder, vorgetragen von Fräulein Antoinette v. Z. und den Herren L. und K.
4 March 1825	Amalie Oblack	Pf.	PG, [DOH]	Diversissement für Piano-Forte mit Orchester Begleitung von Czerni, vorgetragen von Fräulein Amalie O.

8 March 1825	Nannette Franz, Amalie Franz	Pf.	PG, [DOH]	Divertissement brillante für das Piano-Forte zu 4 Händen, über ein beliebtes Thema des Caraffa, von Czerny, vorgetragen von den Fräulein Nannette und Amalie F.
15 March 1825	Amalie Oblack	Pf.	PG, [DOH]	Concertant Pot-Pourri für Piano-Forte und Viola mit Orchester-Begleitung von Franz Schubert, vorgetragen vom Fräul. Amalie O. und Herrn Franz Sch.
13 May 1825	Eleonora Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für Pianoforte von Hummel mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von Fräulein Eleonora H.
20 May 1825	Antonia von Schmidburg, Elisa von Schmidburg, Dorothea von Schmidburg, Franziska von Schmidburg	Pf.	PG, RS	Introduction und Variationen für 2 Pianoforte zu 8 Händen über die Favorit Cavatine aus der Oper: Corradino (Ah! come nascondere) von Rossini mit Orchester Begleitung, vorgetragen von den Fräulein A. E. D. und F. Freyinnen von Sch.
3 June 1825	Julie Kogl, Amalie Oblack	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für 2 Piano-Forte von Leidesdorf mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von den beyden Fräulein Julie K. und Amalie O.
2 September 1825	Friederike Benesch	Pf.	PG, [DOH]	Große Variationen über Haydns Volkslied: Gott erhalte u. für das Piano-forte von Czerny, mit Begleitung des Orchesters, vorgetragen von der Frau Friderike B.
30 September 1825	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Adagio und Rondo brillante aus dem Concerte für das Piano-Forte von Hummel in H-moll, mit Orchester-Begleitung, vorgetragen vom Fräulein Julie K.
14 October 1825	Josephine v. Z.	Pf.	PG, [DOH]	Großes Sextett für das Piano-Forte von Moscheles: vorgetragen vom Fräulein Josephine v. Z.
21 October 1825	Friederike Benesch	Pf.	PG, [DOH]	Variationen und Finale aus dem großen Septett von Hummel, für Piano-Forte, Viola, Violoncello, Basso, Flöte, Oboa und Horn, vorgetragen von Friderike Be., dann den Hrn.Be. L. St. Bo. W. und K.
4 November 1825	Marie von Wagner	Pf.	PG, [DOH]	Concert-Stück (Larghetto, Allegro, Marcia e Rondo) für Piano-Forte von Carl M. v. Weber mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von der Frau v. W.

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
18 November 1825	Antoinette von Z.	Pf.	PG, [DOH]	Sextett von Kalkbrenner für Piano-Forte, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contre-Bass, vorgetragen von Fräulein Antoinette von Z. und den Herren L., H., L., K. und St.
2 December 1825	Friederike Benesch	Pf.	PG, DOH	Abschieds-Concert von England für das Piano-Forte mit Orchester Begleitung von F. Ries, vorgetragen von Friederike Benesch. Grand-Variationen für das Piano-Forte mit Begleitung des Orchesters von Czerny, über Jos. Haydn's Nationalgesang "Gott erhalte, Franz den Kaiser", vorgetragen von Friderike Benesch.
16 December 1825	Elenore Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Introduction et Variations concertantes für Piano-forte, Violin und Violoncell von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Eleon. H. und Herren B. und K.
30 December 1825	Jeannette Strangfeld	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für Piano-Forte und Violin über einen österreichischen Ländler von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Jeanette St. und Herrn L.
13 January 1826	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Große Concertant-Variationen für Piano-Forte und Violine mit Quartett-Begleitung von Freyh. v. Lannoy, vorgetragen vom Fräulein Julie K. und Herr B.
27 January 1826	Amalie Oblak	Pf.	PG, [DOH]	Rondeau-brillant von Czerny für Piano-Forte mit Orchester-Begleitung, vorgetragen vom Fräulein Amalie O.
10 February 1826	Marie von Wagner	Pf.	PG, DOH	Pastoral-Concert für Piano-Forte von Ries mit Orchester, vorgetragen von der Frau Marie v W.

17 March 1826	Marie von Wagner	Pf.	PG, [DOH]	Andantino und Rondò für das Piano-Forte aus dem Pastoral-Concert von Ries mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von der Frau Marie v. W.
29 March 1826	Marie von Wagner	Pf.	PG, RS	Andantino und Rondo für das Piano-Forte aus dem Pastoral-Concert von Ries, mit Orchester-Begleitung, vorgetragen von der Frau Marie v. Wagner.
7 April 1826	Friederike Benesch	Pf.	PG, [DOH]	Grand-Concerto für das Piano-Forte mit Orchester-begleitung von F. Kalkbrenner, vorgetragen von der Frau Friederike Benesch.
14 April 1826	Eleonore Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für das Piano-Forte mit Orchester Begleitung von H. Payer, vorgetragen von Fräulein Elenore Hauk.
28 April 1826	Marie von Wagner	Pf.	PG, [DOH]	Grand-Concerto in A-moll für das Piano-Forte von J. Hummel, vorgetragen von Frau Marie v. Wagner.
26 May 1826	Friederike Benesch	Pf.	PG, [DOH]	Adagio und Finale aus dem Concerte in D-moll für Pianoforte mit Orchester-Begleitung von Fr. Kalkbrenner, vorgetragen von Frau Friederike Benesch.
16 June 1826	Eleonora Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Concertant-Variationen für Piano-Forte und die Violine, von Czerny, vorgetragen von Fräulein Eleonore Hauck und Herrn Joseph Benesch.
15 September 1826	Marie von Wagner	Pf.	PG, [DOH]	Grand Rondo brillante alla Polacca für das Piano-Forte von Carl Angelo de Winkler mit Begleitung des Orchesters, vorgetragen von Frau Marie v. Wagner.
4 October 1826	Julie Kogl	Pf.	PG, DOH	Adagio und Rondo für das Piano-Forte mit Begleitung des Orchesters aus dem Concerte in G-moll von Moschelles, vorgetragen von Fräulein Julie Kogl.
27 October 1826	Eleonore Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für das Piano-Forte mit Orchester-Begleitung, von J. N. Hummel, vorgetragen von Fräulein Eleonore Hauk.

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
3 November 1826	Marie von Wagner, Julie Kogl	Pf.	PG, DOH	Variations brillants sur un thème favori de l'opera: Il Crociato in Egitto: für das Piano-Forte, zu vier Hände, componirt von C. Czerny, vorgetragen von Frau von Wagner und Fräulein Kogl.
20 November 1826	Julie Kogl	Pf.	PG, RS	Concert für das Piano-Forte in G-mol von Ignaz Moscheles, vorgetragen von Julie Kogl.
24 November 1826	Amalie Oblack	Pf.	PG, [DOH]	Concert für das Piano-Forte und die Violine, mit Begleitung des Orchesters, von Hummel, vorgetragen von Fräulein Amalie Oblack und Jos. Benesch.
2 December 1826	Therese von B., Marie von Wagner, [Julie Kogl], Marie v. K.	Pf.	PG, DOH	Große Variationen für 2 Forte-Piano zu 8 Hände mit Orchester Begleitung, von F. Kalkbrenner, vorgetragen von Fräulein Therese Freyinn von B. Frau Marie von Wagner Fräulein Julie von K. und Fräulein Marie v. K.
29 December 1826	Julie Kogl	Pf.	PG, [DOH]	Larghetto und Rondo aus dem Concerto in Cis-moll für das Piano-forte, von Ferdinand Ries, vorgetragen von Fräulein Julie Kogl.
19 January 1829	Therese Holzer	Gtr.	ST	Phantasie, für das Baßet-Horn, mit Guitare-Begleitung, vorgetragen von Therese Holzer.
11 April 1829	Anne Herzum	Pf.	ST	Großes Concert für das Piano-forte, von J. Hum[m]el, mit Begleitung des ganzen Orchesters, vorgetragen von Frl. Herzum.
8 January 1830	Eleonore Hauck	Pf.	PG, [DOH]	Concertant Fantasie, Variationen und Finale für das Piano-forte, über das böhmische Volkslied: (To gsau kone) von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Eleon. H[au]ck

15 January 1830	Amalie Franz, Jeannette Strangfeld	Pf.	PG, DOH	Variationen über ein beliebtes Thema aus der Oper: Der Schloßer und der Maurer, für das Forte-Piano zu 4 Händen von C. Czerny, vorgetragen von den Fräuleins Amalie Franz und Jeannette Strangfeld.
13 February 1830	Marie von Wagner	Pf.	PG, DOH	Rondo-brillant für das Piano-Forte von Heinrich Herz, mit Orchester-Begleitung.
26 March 1830	Giulia Paravicini	Vln.	ST	Concert für die Violin, von Rode, vorgetragen von der Concertgeberin. Rußisches Thema mit Variationen, von Lafont, vorgetragen von der Concertgeberin. Thema, varirt und gesungen von Mad. Catalani, auf der Violine nebst einem Rondo scherzoso, von Kreuzer, von Paganini in Wien gespielt, vorgetragen von der Concertgeberin.
23 April 1830	Elise Lugstein	Pf.	PG, [DOH]	Erinnerungen an Irland, große Fantasie für das Piano-Forte, mit Begleitung des Orchesters, von Ign. Moscheles, vorgetragen von Elise Lugstein.
6 June 1830	Marie von Wagner	Pf.	PG, ST	Grand-Concert für das Piano-Forte, (Salut au Rhin) mit Orchester-Begleitung, von F. Ries. Vorgetragen von Frau Marie Wagner.
27 August 1830	Elise Lugstein	Pf.	PG, [DOH]	Andante und Rondo für das Piano-Forte mit Begleitung des Orchesters, von C. Czerny.
3 September 1830	Leopoldine Blahetka	Pf.	PG, DOH	Concertstück für das Piano-Forte, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin. Bravour-Variationen über ein Thema von Grafen Gallenberg, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin.
29 October 1830	Anne Herzum	Pf.	PG, [DOH]	Variationen für das Piano-Forte, über ein Thema aus der Oper: Die Stumme von Portici, mit Orchester-Begleitung, von Leopoldine Blahetka. Vorgetragen von Nannette Herzum.

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
12 November 1830	Elise von Schmidburg	Pf.	PG, RS	Grandes Variations Brillantes, sur l'air favori: Le petit Tambour, par Henri Herz, arrangé pour le Piano-Forte à 4 mains, avec l'Accompagnement de tout l'Orchestre par Mademoiselle Baronesse Elisabeth de Schmidburg.
17 December 1830	Elise von Schmidburg	Pf.	PG, RS	Grandes Variations Brillantes sur l'air favori: Le petit Tambour, par Henri Herz. Eingrichtet für das Piano-Forte zu 4 Händen mit Orchester-Begleitung von Elise Freyinn von Schmidburg.
14 January 1831	[Musik-Dilettantinnen]	Pf.	PG, RS	Ouverture zur Oper: "Semiramide" von Rossini, für 8 Piano-Fortes, jedes zu 4 Händen, von Carl Czerny.
21 January 1831	[Musik-Dilettantinnen]	Pf.	PG, RS	Quatuor concertant, über mehrere beliebte Motive, für vier Piano-Forte, mit Begleitung des Orchesters, von Karl Czerny.
27 May 1831	Amalie Oblack	Pf.	PG, DOH	Großes Concert für das Piano-Forte, von Joh. Nep. Hummel; vorgetragen vom Fräulein Amalie Oblack.
27 February 1833	Renate Maschek	Glh.	ST	Divertimento, für die grosse Glas-Harmonika, vorgetragen von Renata Maschek, mit Begleitung der Guitare, Violoncell und Clarinett. Des Königs Otto von Griechenland Abschied von der Heimath. In Musik gesetzt von J. E. Schlier, vorgetragen von denen Herren Pollak, Bartholemy, Conradi u. Würth, mit Begleitung der Harmonika. Rondoletto pour l'Harmonica sur un thème favori par Henri Herz, vorgetragen von Renata Maschek.

27 November 1833	Renate Maschek	Glh.	ST	Die Glasharmonika im 5. Akte, wird von Dlle. Renata Maschek, gespielt.
14 December 1833	Renate Maschek	Glh.	ST	Die Glasharmonika im 1. Akte, von Dlle. Renata Maschek, gespielt.
4 April 1834	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Pollaca aus dem 2ten Concerte für das Piano-Forte von Moscheles, vorgetragen von Dlle Nanette Herzum.
25 April 1834	Renate Maschek	Glh.	PG, DOH	Delle. Renata Maschek wird [...] ein grosses Concert zu geben die Ehre haben, und insbesondere auf der Glasharmonica mehrere interessante Piecen vortragen.
25 April 1835	Pepi [Josephine] von Welsersheimb, Daria von Schmidburg, Mathilde von Schmidburg	Pf.	PG, RS	Ein sechshändiges Potpourri von Czerny.
5 May 1837	Pepi [Josephine] von Welsersheimb, Marie von Wagner	Pf.	PG, DOH	Großes Potpourri concertant für zwei Pianoforte auf 6 Hände, von C. Czerny.
30 March 1838	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Fantasie und Bravour-Variationen über ein Thema aus der Oper: Die Ballnacht, von Auber, für das Pianoforte von Theod. Döhler, vorgetragen von der Concertgeberinn. Große Variationen über ein Thema aus der Oper. Wilhelm Tell von Rossini, für das Pianoforte zu 4 Hände, von Heinrich Herz. Concert-Variationen für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung, von Georg Mcheuz, vorgetragen von der Concertgeberinn.
16 June 1838	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Liszt: Fantasie [aus den "Puritanen"].

Table 1 | continued

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
9 November 1838	[Anne Herzum]	Pf.	PG, DOH	Fantasie für das Pianoforte über Motive aus der Oper "Straniera", von Sigmund Thalberg.
15 March 1839	Mathilde von Schmidburg, [Elise von Schmidburg]	Pf.	PG, DOH	Grande Valse de Bravour für das Pianoforte zu vier Händen, von Franz Liszt. Fantasie über ein Thema aus Montheccchi und Capuletti für das Pianoforte, von Sigm. Thalberg.
2 May 1839	Anne Herzum	Pf.	ST	Fantasie aus den "Puritanern" von Liszt. Fantasie aus der "Straniera" von Thalberg. Fantasie und Variationen über den Marsch aus "Othello" von Herz.
18 May 1839	Anne Herzum	Pf.	ST	Döhler'schen Pianoforte-Variationen über ein Motiv aus "Anna Bolena".
4 October 1839	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Variationen von Henfelt, über ein Thema aus "Elixir d'amore".
24 January 1840	Anne Herzum	Pf.	PG, [DOH]	Variationen über das beliebte Baß-Duett aus den "Puritanern" von Liszt. Thalberg's Phantasie über ein Motto aus "Straniera". Thalberg's Phantasie über Thema's aus den Hugenotten.

18 March 1840	[Anne Herzum]	Pf.	PG, [DOH]	Fantasie und Variationen über den Marsch aus Otello, für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung, von H. Herz.
21 May 1840	Anne Herzum, Josephine Micheli	Pf.	ST	Fantasie brillante (aus Bellini's "Beatrice di Tenda") von Carl Czerni à 4 mains.
12 August 1840	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Duo concertant für Pianoforte und Violine, von Herz und Lafont, vorgetragen von Fr. H. und dem Concertgeber [Eduard Jall].
21 May 1841	Anne Herzum, Drei Dilettantinnen	Pf.	PG, DOH	Variations brillantes über ein Thema aus der Oper: Belisar, für das Pianoforte componirt und vorgetragen von der Concertgeberin [Anne Herzum]. Quatour concertant über mehrere beliebte Melodien für vier Pianoforte, von Carl Czerny, vorgetragen von der Concertgeberin und drei Dilettantinnen. Duo brillant über mehrere Thema aus der Oper: Die Nachtwandlerin, für Pianoforte und Violine von J. Benedikt und C. de Beriot, vorgetragen von der Concertgeberin und Hrn. J. Novak, Orchester-Director des hiesigen ständ. Theaters.
19 June 1842	Anne Herzum	Pf.	PG, DOH	Phantasie für das Clavier über Motive aus der "Straniera" von Thalberg.
31 July 1843	Therese Milanollo, Maria Milanollo	Vln.	PG, RS	Souvenir de Bellini. Fantasie für die Violine von Artot, vorgetragen von Dlle. Therese Milanollo. Variations brillantes für die Violine von Beriot, vorgetragen von Dlle. Maria Milanollo, Schülerin ihrer Schwester Therese. Le Torrent. Etude fantastique für zwei Violinen, vorgetragen von den Concertgeberinnen. Fantasie et Variations über das Schummerlied aus der Stummen von Portici, von Lafont, vorgetragen von Dlle. Therese Milanollo. Zweites Duetto concertante für zwei Violinen von Dancda, vorgetragen von den beiden Schwestern.

Table 1 | *continued*

DATE	PERFORMER	INSTRUMENT	ORGANISER / VENUE	PERFORMED PIECES (ORIGINAL TRANSCRIPTION)
25 April 1844	Josephine Zilli	Pf.	ST	Nach dem ersten Akte wird die junge Pianistin Josephine Zilli [...] auf dem Piano forte eine "Fantasie mit Variationen" von Henri Herz, und nach dem zweiten Akte ein Favorit-Thema aus der "Sonnambula" mit Variationen von N. Döler, ausführen.
6 December 1844	[Josephine Micheli]	Pf.	PG, DOH	La ci darem la mano, Varié pour le Piano, par Frederic Chopin.
11 April 1845	Nina Morra	Phy., T-Gtr.	PG, DOH	Thème varié pour l'Accordéon, mit Quartett-Begleitung von Louise Reisner, vorgetragen von Fräul. Nina Morra. Variationen für die Terz-Chitarra, über die Cavatine: "O Gott, hab' Mitleid!" aus der Oper: Othello, mit Quartett-Begleitung von Mauro Giuliani, vorgetragen von Fräul. Nina Morra.
26 December 1847	Josephine Micheli	Pf.	ST	Chopin'schen Variationen über das Motiv aus Don Juan: "La ci darem" la mano". Phantasie aus "Lucia di Lammermoor". Etude de Concert "La pompa di festa". Große dramatische Phantasie aus den "Hugenotten" von Liszt.
24 March 1848	Josephine Micheli	Pf.	PG, DOH	Fantasie über ein Thema aus der Oper: "Lucrezia Borgia," für das Piano, von Leopold v. Meyer, vorgetragen von Fräulein Josefine Micheli. Introduction und Concert-Variationen über ein Original-Thema für das Piano forte und Violoncello, von G. Reissiger und F. A. Kummer, vorgetragen von Fräul. Josefine Micheli und Herrn J. N. Köck.
31 December 1848	Josephine Micheli	Pf.	Slovenischer Verein, Altes Virant'sche Haus	Phantasie aus "Barbier von Sevilla".

BIBLIOGRAPHY

SOURCES

- Comedien-Zettel Sammlung. Narodni muzej Slovenije (NMS).
 Concert Programmes. Philharmonische Gesellschaft. Music Collection, Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK), Ljubljana.
 "Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach: zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft; Nro. 1. Seit 1. Nov. 1794 bis letzten Juni 1804". Philharmonische Gesellschaft. Music Collection, NUK, Ljubljana.

MATRICULATION BOOKS (<https://data.matricula-online.eu>)

- Ljubljana, sv. Nikolaj, Krstna knjiga / Taufbuch, 1795–1805, sig. 01203.
 Ljubljana, sv. Nikolaj, Mrliška knjiga / Sterbebuch, 1812–1835, sig. 01214.
 Ljubljana, sv. Nikolaj, Mrliška knjiga / Sterbebuch, 1836–1866, sig. 01215.
 Ljubljana, sv. Nikolaj, Poročna knjiga / Trauungsbuch, 1816–1846, sig. 01224.
 Ljubljana, sv. Nikolaj, Poročna knjiga / Trauungsbuch, 1847–1872, sig. 01225.
 Vrhnika, Krstna knjiga / Taufbuch, 1812–1820, sig. 02847.

LITERATURE

- Budna Kodrič, Nataša. *Korespondenca Jožefine in Fidelija Terpinc (1825–1858)*. Viri 41. Ljubljana: Arhivsko društvo Slovenije, 2018.
 Cigoj Krstulović, Nataša. "Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje fenomena 'salonska glasba' na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem". *Muzikološki zbornik* 49, no. 1 (2013): 5–23. <https://doi.org/10.4312/mz.49.1.5-23>.
 Cigoj Krstulović, Nataša. "Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem". *Muzikološki zbornik* 46, no. 2 (2010): 37–56. <https://doi.org/10.4312/mz.46.2.37-56>.
 Cigoj Krstulović, Nataša. "Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem". *Kronika* 56, no. 3 (2008): 473–494.
 Constant, Pierre. *Histoire du Concert Spirituel 1725–1790*. Paris: Société française de musicologie, 1975.
 Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Vol. 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.
 Cypess, Rebecca. *Women and Musical Salons in the Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press, 2022. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226817927>.
 Eschstruth, Hans Adolf. *Musikalische Bibliothek*. Vol. 1. Marburg and Gießen: bei Krieger dem Jüngern, 1784.
 Essex, John. *The Young Ladies Conduct: or, Rules for Education, Under Several Heads; with Instructions upon Dress, Both Before and After Marriage. And Advice to Young Wives*. London: John Brotherton, 1722.

- Eybl, Martin. "Female Singers, Virtuosos, and Dilettantes in the Music Culture of Vienna: Published Lists of Names and Their Interpretation". In *Women's Agency in Schubert's Vienna*, edited by Andrea Lindmayr-Brandl, Birgit Lodes and Melanie Unseld, 45–65. Vienna Schubert Studies 1. Vienna: Austrian Academy of Sciences Press, 2024.
- Fuller, David. "Accompanied Keyboard Music". *The Music Quarterly* 60, no. 2 (1974): 222–245. <https://doi.org/10.1093/mq/LX.2.222>.
- Harer, Ingeborg. "Pachler, Familie". In *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Accessed 16 August 2024. <https://doi.org/10.1553/oxo001dc24>.
- Hoffmann, Freia. *Instrument und Körper: die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991.
- Hoffmann, Freia. "Miniatur-Virtuosinnen, Amoretten und Engel: weibliche Wunderkinder im frühen Bürgertum". *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1984): 11–15.
- Höfler, Janez. "Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810". *Muzikološki zbornik* 17, no. 2 (1981): 7–21. <https://doi.org/10.4312/mz.17.2.7-21>.
- Holz, Eva. "Popotovanje cesarja Leopolda II. in neapeljskega dvora skozi Kranjsko v letih 1790 in 1791". *Kronika* 50, no. 3 (2002): 301–312.
- [Junker, Carl Ludwig]. "Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens". In *Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784*, 85–99. Freiburg, 1784.
- Keesbacher, Friedrich. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862: eine geschichtliche Skizze*. Ljubljana: Ig. v Kleinmayr & F. Bamberg, 1862.
- Knaus, Kordula. "Fantasie, Virtuosität und die Performanz musikalischer Inspiration: Pianistinnen und Pianisten in Wien um 1800". In *Anklaenge 2013: Virtuosität*, edited by Patrick Boenke und Cornelia Szabó-Knotik, 57–74. Vienna: Mille Tre Verlag Robert Schächter Wien, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctvdjrnjs.6>.
- Kogoj, Marija Jasna. *Uršulinke in njihovo vzgojno poslanstvo: uršulinski samostan v Ljubljani na prehodu iz avtonomije v Rimsko unijo, s posebnim poudarkom na šolstvu v letih 1868 in 1918*. Redovništvo na Slovenskem 5. Ljubljana: Družina, 2006.
- Krauss-Meyl, Sylvia. "Das Leben der letzten bayerischen Kurfürstin Maria Leopoldine und ihre Beziehungen in den Ebersberger Raum". *Land um den Ebersberger Ebersberger Forst* 1 (1998): 11–34.
- Kuffner, Emily. *Fictions of Containment in the Spanish Female Picaresque: Architectural Space and Prostitution in the Early Modern Mediterranean*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. <https://doi.org/10.1515/9789048538171>.
- McVeigh, Simon. *Concert Life in London from Mozart to Haydn*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- McVeigh, Simon. "The Professional Concert and Rival Subscription Series in London, 1783–1793". *Royal Musical Association Research Chronicle* 22 (1989): 1–135. <https://doi.org/10.1080/14723808.1989.10540933>.
- Mikuláš, Jiří. "Vincenz Maschek (1755–1831): život a dílo". PhD diss., Univerzita Karlova v Praze, 2011.
- Miller, Cordelia. "Instrumentalvirtuosinnen zwischen bürgerlichem Weiblichkeitsideal und musikalischer Professionalität". In *Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen*

- Musikschrifttum des 19. Jahrhunderts*, edited by Freia Hoffmann, 23–96. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2019.
- Motnik, Marko. *Glasbena pot Sophie Linhart: po sledeh družine Antona Tomaža Linhart*. Ljubljana: Založba ZRC, 2024. <https://doi.org/10.3986/9789610508823>.
- Neuls-Bates, Carol, ed. *Women in Music: An Anthology Source Readings from the Middle Ages to the Present*. New York: Harper & Row, 1982.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija, and Marko Motnik. "Laibacher Deutscher after the Congress of Laibach". *Muzikološki zbornik* 57, no. 2 (2021): 5–64. <https://doi.org/10.4312/mz.57.2.5-64>.
- Preinfalk, Miha. "Geneološka podoba rodbine Zois od 18. do 20. stoletja". *Kronika* 51, no. 1 (2003): 27–50.
- Preinfalk, Miha. "Plemstvo v bidermajerski Ljubljani skozi pisma Franca Franza". In *Podobe bidermajerske Ljubljane*, 83–124. Ljubljana: Založba ZRC, 2025. https://doi.org/10.3986/9789610508984_04.
- Radics, Peter von. *Frau Musica in Krain: kulturgeschichtliche Skizze*. Ljubljana: Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1877.
- Reich, Nancy B. "Women as Musicians: A Question of Class". In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, 125–146. Berkeley: University of California Press, 1994. <https://doi.org/10.2307/jj.8501157.10>.
- Ritterman, Janet. "Piano Music and the Public Concert, 1800–1850". In *The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, 9–31. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521404907.003>.
- Sadie, Anne Julie. "'Musiciennes' of the Ancien Régime". In *Women making Music: The Western Art Tradition 1150–1950*, edited by Jane Bowers and Judith Tick, 191–223. Urbana: University of Illinois, 1986.
- Santana, Imyra. "Les Femmes instrumentistes au concert spirituel (1725–1790): le regard de la presse". MA thesis, Université Paris-Sorbonne, 2014.
- Selfridge-Field, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. New York: Dover Publications, 1994.
- Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach*. Ljubljana: Johann Friedrich Eger, 1796.
- Statuten und Instructionen der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana: Ignaz Alois Kleinmayr, 1849.
- Steblyn, Rita. "The Gender Stereotyping of Musical Instruments in the Western Tradition". *Canadian University Music Review* 16, no. 1 (1995): 128–144. <https://doi.org/10.7202/1014420ar>.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Jurij Mihevec: slovenski skladatelj in pianist*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.
- Škerlj, Stanko. "Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi Stanovskega gledališča (l. 1765)". *Kronika slovenskih mest* 2, no. 2 (1935): 107–110.
- Škulj, Edo. "Orgle v uršulinski cerkvi in glasbena ustvarjalnost uršulink". In *Tristo let ljubljanskih Uršulink: zgodovina samostana, njihovih šol in kulturnih dejavnosti*, edited by Marija Jasna Kogoj, 223–242. Ljubljana: Družina, 2002.
- Tick, Judith, Margaret Ericson and Ellen Koskoff. "Women in Music". In *Grove Music Online*. Accessed 16 August 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554>.

- Timmermann, Volker. "Milanollo". In *Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*. Accessed 12 December 2024. <https://www.sophie-drinker-institut.de/milanollo-teresa-und-maria>.
- Timmermann, Volker. "...wie ein Mann mit dem Hochlöffel": Geigerinnen um 1800. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2017.
- Tonelli, Vanessa. "Le Figlie di Coro: Women's Musical Education and Performance at the Venetian Ospedali Maggiori, 1660–1740". PhD diss., Northwestern University, 2022. <https://doi.org/10.21985/n2-jteg-n736>.
- Ventura Nieto, Laura. "An Alluring Sight of Music: The Musical 'Courtesan' in the Cinquecento". *Early Music* 51, no. 1 (2023): 116–125. <https://doi.org/10.1093/em/caac078>.
- Verzeichniß sämmtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. [Ljubljana: s.n., 1801].
- Verzeichniß sämmtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach: im Jahre 1805*. [Ljubljana]: Leopold Eger, [1805].
- Verzeichniß sämmtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach: im Jahre 1817*. [Ljubljana]: Joseph Sassenberg, [1817].
- Zupančič, Maruša. "Between Acts: Instrumental Music in Ljubljana's Estates Theatre (1802–1837)". *Muzikološki zbornik* 59, nos. 1–2 (2023): 225–277. <https://doi.org/10.4312/mz.59.1-2.225-277>.
- Zupančič, Maruša. "Institutionalization of Modern Bourgeois Musical Culture in Nineteenth-Century Carniola and Lower Styria". *Arti Musices* 54, no. 2 (2023): 289–333. <https://doi.org/10.21857/mnlqgc3xqy>.
- Zupančič, Maruša. "Joseph Benesch: A Forgotten Bohemian Violinist and an Imitator of Niccolò Paganini Within the Central European Violinistic Tradition". *De musica disserenda* 18, nos. 1–2 (2022): 11–74. <https://doi.org/10.3986/dmd18.1-2.01>.

PRESEGANJE TRADICIONALNIH VLOG:
INSTRUMENTALISTKE V LJUBLJANSKEM JAVNEM
GLASBENEM ŽIVLJENJU MED LETOMA 1790 IN 1848

V 18. stoletju so ženske iz višjih družbenih slojev v Ljubljani obvladale petje in igranje na glasbila s tipkami, kar je bilo skladno s tedanjimi družbenimi normami. Sprva so se umetniško izražale v domačem okolju in v zasebnih salonih, a so postopoma začele nastopati tudi na javnih prizoriščih. Njihov repertoar je v plemiških salonih vključeval sonatine, sonate, menuete in koncerte, ki so jih izvajale na čembalu. Proti koncu stoletja pa so se z naraščajočo priljubljenostjo klavirja (*fortepiano*) vse bolj usmerjale k temu novemu glasbilu.

V poznem 18. stoletju so pianistke občasno nastopale na glasbenih akademijah v Redutni dvorani, klavir pa je kmalu postal priljubljen tudi med meščanstvom, kjer je glasbena izobrazba igrala pomembno družbeno vlogo. Klavir ni bil le sredstvo umetniškega izražanja, temveč je meščanskim dekletom omogočal družbeno mobilnost in vplival celo na izbiro življenjskega partnerja.

Ustanovitev Filharmonične družbe leta 1794 je ženskam iz elitnih krogov kljub strogim družbenim normam odprla nove priložnosti za javno glasbeno udejstvovanje, vendar pa so bile akademije in koncerti sprva dostopni le članom družbe, ne glede na družbeni razred. Za ženske pa je veljala izjema, saj so članice lahko postale le kot aktivne izvajalke oz. ljubiteljske glasbenice, ne pa kot poslušalke.

V prvih desetletjih 19. stoletja so postali javni nastopi ljubiteljskih pianistk z orkestrom redni del ljubljanskega glasbenega življenja. Dekleta so običajno debitirala z orkestrom med devetim in štirinajstim letom ter nadaljevala z nastopi v dvorani nemškega viteškega reda (današnje Križanke) in Redutni dvorani v okviru akademij in koncertov Filharmonične družbe, pa tudi med glasbenimi interludiji oz. premori gledaliških iger in na glasbenih večerih v Stanovskem gledališču. Čeprav se je večina pianistk po poroki

umaknila iz javnega nastopanja, so bile izjeme, ki so z glasbenim delovanjem nadaljevale tudi po poroki vse do poznih tridesetih let.

Dvajseta leta 19. stoletja so pomenila zlato obdobje za ljubljanske ljubiteljske pianistke, ki so v tem času z orkestrom redno izvajale klavirske koncerte, rondoje in virtuosne variacije na izvirne in priljubljene operne teme in narodne napeve. Med najpomembnejšimi ljubljanskimi pianistkami tega časa so bile Julija Kogl (1804–1835), Amaliya Oblak (1813–1860), baronica Eliza Schmidburg (1811–1838), Elenore Hauck (ok. 1811–1891) in baronica Marija Wagner (ok. 1802–1865). Leta 1823 je Friederike Benesch (1805–1872) kot prva ženska v Ljubljani z orkestrom izvedla lastno skladbo in objavila oglas za poučevanje klavirja. Sedem let pozneje je v Ljubljani prvič nastopila tudi poklicna klavirska virtuosinja, Leopoldine Blahetka (1809–1885), doma z Dunaja.

Proti koncu tridesetih let so pianistke pod vplivom Franza Liszta in Frédéric Chopina začele slediti novemu klavirskemu trendu izrazite virtuoznosti. Med njimi sta izstopali Anna Herzum (1820–1861) in njena učenka Josephine Micheli (1831–?), ki sta v mestu prvi izvajali Lisztova in Chopinova klavirska dela. Poleg pianistk so ljubljansko glasbeno življenje obogatile tudi gostujoče poklicne glasbenice z instrumenti, kot so violina, fisharmonika (*physharmonica*), steklena harmonika in kitara. Leta 1830 je v Ljubljani prvič nastopila violinistka, Giulia Paravicini (1769 – po 1842), leta 1843 pa sta sestrì Teresa (1827–1904) in Maria (1832–1848) Milanollo v Ljubljani povzročili senzacijo in nasploh pripomogli k širšemu sprejemanju violinistk na evropski glasbeni sceni.

V prvi polovici 19. stoletja so te instrumentalistke, bodisi kot ljubiteljske bodisi kot poklicne glasbenice, odigrale ključno vlogo pri oblikovanju javne glasbene identitete Ljubljane in napovedovanju novih glasbenih trendov.

NATAŠA MARIČIĆ
Glazbena škola u Varaždinu

A NATIONAL MUSICAL HEROINE AT THE MARGINS OF CONCERT LIFE: THE CASE OF DORA PEJAČEVIĆ

IZVLEČEK: Članek raziskuje politične okoliščine, ki so bile doslej spregledane pri recepciji glasbenega opusa Dore Pejačević. Ugotavlja, da je pretekla in sedanja marginalizacija njenega dela odraz hrvaške glasbene historiografije, ki je glasbeno produkcijo žensk izključila iz koncertnih odrov in znanstvenega diskurza.

KLJUČNE BESEDE: Dora Pejačević, glasbena produkcija žensk, hrvaška glasbena kritika, hrvaška glasbena historiografija, zgodovina recepcije

ABSTRACT: This article explores the political context that has been overlooked in the reception of Dora Pejačević's oeuvre. It argues that the historical and contemporary marginalization of her work reflects broader patterns in Croatian musical historiography that have excluded women's musical production from concert stages and scholarly discourse.

Keywords: Dora Pejačević, women's musical production, Croatian music criticism, Croatian musical historiography, history of reception

No composer has been more extensively and comprehensively treated in Croatian musical historiography than Dora Pejačević (1885–1923). Since she came under the spotlight of Croatian musicology in the mid-1970s, she has been a subject of sustained scholarly attention. This surge of interest was primarily due to the donation of her musical and biographical materials by her husband, Ottomar von Lumbe, to the Croatian Music Institute in Zagreb in 1972. In particular, this donation coincided fortuitously with the emergence of the first wave of feminist musicology. Since then five monographs have been published about her:¹ Numerous scholarly articles² and several musicological symposia³ have addressed her work. Her legacy — documents, photographs and manuscripts — has been meticulously ordered, digitized and made accessible on the website of the Croatian Music Institute (Hrvatski glazbeni zavod).⁴ Nearly all of her preserved compositions have been published by the Croatian Music Information Centre (Muzički informativni centar) in Zagreb.⁵ They have also been recorded by various labels,⁶ including a complete edition released as a singular project by the German label CPO.

Interest in her life and personality has extended beyond music into other art-forms. She has been the subject of three films and a television series⁷ and has inspired

- 1 Koraljka Kos is the author of four major monographs on Dora Pejačević: *Dora Pejačević* (1982); *Dora Pejačević: Leben und Werk* (1987); *Dora Pejačević* (1998); and a revised edition of the latter (2008). More recently, a new monograph by Domagoj Marić, *Dora Pejačević: život i svjetovi* has become available.
- 2 Representative examples can be found in a two-volume collection of scholarly articles devoted to Dora Pejačević: *Zbornik radova sa Znanstvenog skupa "Dora Pejačević – život, rad i značenje" održanog u Našicama 7. i 8. rujna 1985. godine*, ed. Zdenka Weber (Našice: s1z kulture i tehničke kulture, 1987); and *Izazovi baštine Dore Pejačević: zbornik radova znanstveno-stručnog skupa*, ed. Silvija Lučevnjak (Našice: Zavičajni muzej Našice, 2022). Additionally, an entire issue of the journal *Arti musices* 55, no. 2 (2024) is devoted to the context, creative output and reception of Pejačević's music.
- 3 Major symposia dedicated to Dora Pejačević were held in 1985 (Našice, on the centenary of her birth), 2001 (Vienna, as part of an international project led by the Music Information Centre, Zagreb), 2020 (as part of the 26. Memorijal Dore Pejačević, marking 135 years since her birth), and 2023 (Zagreb and Našice, on the centenary of her death, organized by the Croatian Academy of Sciences and Arts).
- 4 Hrvatski glazbeni zavod, "Ostavština Dore Pejačević", accessed 28 May 2025, <https://hgz.eindigo.net/?pr=I&mrF%5B10043%5D%5B12777%5D=a>.
- 5 Croatian Music Information Centre, "Dora Pejačević", accessed 28 May 2025, https://mic.hr/en/?s=dora+peja%4%8Dev%4%87&post_type=product&post_cat=sheet-music.
- 6 A considerable number of Croatian and international record labels have released Dora Pejačević's works, either as complete author albums or individual recordings. Among the Croatian labels are Jugoton, Croatia Records, Dallas Records, Cantus, HDS, Orfej, Aquarius Records and Gis Records; international publishers include Re Nova Classics, Herb Classics, Passavant and CPO.
- 7 On the basis of the television series *Kontesa Dora* (1989), Zvonimir Berković directed a feature film of the same title in 1993. In 1996, Mira Wolf produced a docudrama for television entitled

numerous visual artists, writers and poets.⁸ It would therefore be entirely inaccurate to claim that she is absent from the Croatian public cultural sphere. On the contrary — she is, as the musicologist Vesna Rožić aptly put it, a Croatian brand, a cultural export product and,⁹ in short, a source of national pride.

Yet her music is still rarely performed in concert programmes across Croatia. When it is included, the repertoire usually features a limited selection from the early phase of her oeuvre: short piano pieces or brief compositions for violin and piano or voice and piano. The most mature part of her output — chamber music, orchestral and concertante works, music for voice and orchestra and her final compositions such as the late solo songs or the Sonata in A-flat major, Op. 57, which is also her last work for piano solo — remains largely unknown to the wider Croatian public. Exceptions to this pattern are commemorative events such as the Dora Pejačević Festival, held in Zagreb from 1 to 5 March 2023 to mark the centenary of her death. This festival also featured a concert series that included performances of several lesser-known works.

When examined in the broader context of the persistent underrepresentation of women composers in public musical life, the limited presence of Pejačević's music in contemporary concert programs aligns with patterns observed both globally and locally. Despite sustained efforts by feminist musicology over the past fifty years to increase the visibility of women composers and examine the historical and structural factors contributing to their marginalization — including restricted access to public musical life and formal training, prevailing assumptions about creative capacities and interpretative biases in musical historiography — the overall representation of women composers in concert programming remains limited.¹⁰

While international initiatives and data collections have documented gradual, though modest, progress in improving the visibility of women composers, local contexts often reveal more pronounced disparities. For instance, the *DONNE* — Women in Music Foundation's 2021/2022 report,¹¹ based on programming data from 111 orchestras across thirty-one countries, recorded that a mere 7.7 percent of 20,400 performed works were composed by women. Rather than signalling substantial progress, this figure serves as a reminder of the structural inertia that continues to limit the inclusion of women composers at a global level.

Dora Pejačević, and in 2022 the documentary *Dora Pejačević – Escape into Music*, directed by Kyra Steckeweh and Tim van Beveren, premiered.

8 There are portraits of Dora Pejačević by Maksimilijan Vanka (1917), Josip Crnobori (2005), Đuro Jelovšek (1916) and Dragutin Šantek (1984) plus literary works by Ivana Marija Vidović (*Život cvijeća*, 2006), Zdravko Luburić (*Slavonska simfonija*, 2008), Stanko Rozgaj (*Priča o mladoj Dori*, 1997) and Milana Vuković Runjić (*Proklete Hrvatice*, 2012).

9 Rožić, "Feminizam i muzikologija" (2007).

10 Ingelton, "Written Out of History".

11 Di Laccio, *Equality & Diversity in Global Repertoire*.

Extending this inquiry to the national level, a parallel study was conducted in 2023 as part of the *She Is Music* project at the Croatian Varaždin School of Music (Glazbena škola u Varaždinu),¹² involving students and faculty from the departments of music theory and piano. According to the project coordinator Petra Zidarić Györek, the aim was “to raise awareness among students, teachers and the broader public about the issue of the (in)visibility of women composers in Croatian concert programming and music curricula and to shed light on the challenges of reception through selected works by women composers.”¹³ Having at one stage participated in the project myself, I take the insights it produced as a point of departure for the present analysis.

As part of the project, students reviewed the 2021/22 concert season in several Croatian cities and institutions. Their survey, which covered concert programs in Split and Osijek, as well as those of prominent national ensembles and festivals, revealed that compositions by women accounted for only two percent of the total repertoire.¹⁴ This percentage rose to 6.77 percent only when the Zagreb Music Biennale¹⁵ was included — a contemporary music festival known for its strong emphasis on inclusive programming. These findings show that within the Croatian context the representation of women composers in mainstream concert life remains markedly below the already modest international average.¹⁶

12 Funded by Varaždin County, the French Institute in Zagreb and the Varaždin School of Music, the project was not limited to local implementation. It was also presented internationally on 27 October 2023 at the Sorbonne University in Paris as part of the official Equality Month — Combating Discrimination programme and the musicological seminar “GeMM — Genre, Musique, Musiciennes”; on 29 April 2023 in an online session of the European musicology seminar “Building Relationships in a Changing World”, organized by IReMus (Institut de recherche en musicologie), Paris; and on 16 November 2024 in Novi Sad at the conference “Arsfid: Ars-Femina-Identitas”, hosted by the Academy of Arts in Novi Sad.

13 Zidarić-Györek and Maričić, “Projekt *She Is Music*”, 351.

14 The review was based on the 2021/22 concert season of the Zagreb Soloists and all the subscription series of the Zagreb Philharmonic Orchestra, the Lisinski Saturdays concert cycle, the Choir and Symphony Orchestra of Croatian Radiotelevision and the Varaždin Chamber Orchestra, as well as festivals such as the Osor Musical Evenings and the Dubrovnik Summer Festival. All the concert programmes used for the analysis were publicly available on the official websites of the respective ensembles, festivals and concert organizations.

15 The Zagreb Music Biennale was considered separately, since it is not held annually and therefore does not reflect the regular representation of women composers in concert life. As a festival specializing in contemporary music, it featured a significantly higher share of works by women (thirty-two percent). A similar pattern would be observed in the season of the Cantus Ensemble, likewise devoted to contemporary repertoire. However, such programming typically includes works by living composers. In contrast, ensembles and concert institutions that curate regular seasons for general audiences — drawing on repertoire from the eighteenth to twentieth centuries — rarely feature works by women, and performances of past women composers remain exceptionally rare where not entirely absent.

16 Zidarić-Györek and Maričić, “Projekt *She Is Music*”, 353.

There is, therefore, little doubt that the position of women's musical creativity — particularly its historical output — within Croatian concert and musical life remains problematic. While it forms part of the broader issue of systemic underrepresentation of women composers, the case of Dora Pejačević appears to follow a somewhat different trajectory. What distinguishes it is the conspicuous imbalance between the enduring public presence of her figure and the striking absence of her music in performance and institutional programming. On the one hand, she occupies a prominent symbolic position as a national musical icon. She serves as an emblem of cultural identity for a country whose musical production developed historically on the margins of European musical history and today seeks greater recognition within that tradition. On the other hand, her compositions remain largely excluded from the programming of national concert institutions and ensembles. These very institutions are publicly funded and, in principle, charged with preserving and presenting works considered part of the national cultural heritage.

This asymmetry — between the imagined role of her music as a cornerstone of national musical identity and its minimal presence in the current musical landscape — raises serious questions. It invites reflection not only on programming practices, but also on the mechanisms through which cultural memory is constructed, institutionalized and enacted. That a composer so often invoked as a symbol of national pride should remain so infrequently heard in the concert hall presents a paradox that is difficult to overlook. This paradox, moreover, appears to be the result of a complex network of relations — cultural, institutional and ideological. While initially grounded in the gendered position of Pejačević as a woman composer, this network seems to have developed a logic of its own, one that no longer explicitly depends on gender yet continues to reproduce the effects of gendered exclusion. Understanding how such a structure could emerge — and how it continues to shape the reception and circulation of her music — forms the central concern of the present analysis.

NATIONAL ANTI-HERO

A substantial portion of Dora Pejačević's compositional output was both performed and published during her lifetime. Her works were heard not only in private salons but also on public concert stages in major European cities such as Budapest, Vienna, Dresden, Stockholm and London, where they were met with consistently favourable reviews.¹⁷ Albeit to a lesser extent, her music was also performed in her native Croatia — in Zagreb, Našice and Osijek.

Her reception, however, varied markedly across national contexts. Whereas international critics generally responded to her work with appreciation and praise,

17 Kos, *Dora Pejačević* (1982), 2.

some domestic voices adopted a more cautious tone. One such example appears in the influential Croatian daily *Obzor*, which by the early twentieth century had established itself as the principal political newspaper of the Croatian liberal bourgeois intelligentsia. Originally founded in 1860 under the name *Pozor* and continuously published as *Obzor* from 1885 until 1941, the newspaper emerged under the patronage of Bishop Josip Juraj Strossmayer and was known for its opposition to Habsburg bureaucratic centralism and the policy of Magyarization in Croatia. Although politically diverse — featuring contributors ranging from moderate unionists and rationalists to national radicals — *Obzor* maintained a consistent editorial position grounded in national liberalism and cultural autonomy. By 1905, it had ceased to function as a party organ and became an independent political daily with a clearly articulated national and modern editorial stance.¹⁸

Within this framework, *Obzor* also served as a platform for cultural criticism, including commentary on musical life. Following a concert at the Croatian Music Institute in November 1910, which featured Pejačević's Quartet in D minor, Op. 25 for violin, viola, cello and piano, an anonymous *Obzor* reviewer offered the following critique:

Her composition revealed both solid musical training and considerable talent, yet these alone are not sufficient qualifications for engaging with a musical genre that reached its peak long ago and today yields little more than imitation.¹⁹

This remark, while acknowledging her technical competence, reflects the critical standards of a publication deeply embedded in the national cultural discourse of the time and suggests that Pejačević's stylistic orientation — shaped in dialogue with broader European traditions — did not fully align with the expectations of certain domestic critics operating within that framework.

Pejačević's reception in the domestic press was shaped by a variety of critical positions — ranging from institutionally framed commentary in *Obzor* to more personally inflected judgments such as those offered by Antun Gustav Matoš (1873–1914), a central figure in Croatian literary modernism. From 1895 until shortly before his death in 1914, Matoš engaged — at times more, at times less, intensively — in music criticism, publishing reviews and essays in a wide range of newspapers and literary periodicals, including *Hrvatsko pravo*, *Hrvatska sloboda*, *Pokret*, *Samouprava*, *Agramer Tagblatt*, *Hrvatska pozornica*, *Savremenik*, *Mlada Hrvatska*, *Obzor* and *Novosti*. His critical voice, shaped by a refined literary sensibility and a pronounced

18 Gavranović, "U borbi za nacionalni identitet", 122–126.

19 "Bachmann-Trio", *Obzor*, 16 November 1910, 2–3, quoted in Marić, *Dora Pejačević*, 152–153. All translations are by the author of this article unless otherwise indicated.

aesthetic rigour, often conveyed strong and unambiguous judgments, untempered by the conventions of diplomatic or institutional restraint.

One of the most striking examples of such critical candour appears in *Savremenik*, a leading Croatian literary journal published by the Croatian Writers' Society. Appearing mostly as a monthly between 1906 and 1923 and with some interruptions until 1941, *Savremenik* served as a central platform for the nation's most prominent writers. Under the editorship of Branimir Livadić (1907–1919), this journal became the principal organ of Croatian literary life. Though not formally avant-garde, it espoused a recognizably modernist orientation and was notably receptive to the rising generation of expressionist authors such as Miroslav Krleža, Antun Branko Šimić and Gustav Krklec. In addition to literary criticism, *Savremenik* regularly published reviews of visual art and music, reflecting a broad and integrated approach to contemporary cultural production.

It was in this context that Matoš, in his reflective overview of the 1910 concert season, published in *Savremenik*, commented on the same November concert at which Dora Pejačević's music had been performed. His verdict was notably dismissive, drawing a stark contrast between the concert's high-calibre performers and the perceived secondary nature of the music itself. He wrote: "Among first-rate forces, we heard entirely second-rate art [...]. The Bachmann Trio was employed to illustrate the charming but dilettantish compositional talent of Countess Dora Pejačević [...]."20

Matoš's critique, couched in characteristically sharp and ironic language, not only reveals his high aesthetic standards but also reflects a broader scepticism toward what he may have perceived as derivative or insufficiently modernist musical expression. That such an assessment appeared in *Savremenik* — a journal at the very centre of national literary and cultural authority — further amplified its weight and influence. The language of "charming" and "dilettantish" invoked by Matoš crystallized a set of value judgments that, though not widely representative, contributed to the shaping of a critical horizon that would continue to condition responses to Pejačević's music well beyond her lifetime.

The broader pattern of cautious or ambivalent responses to Pejačević's music extended beyond literary commentary. It continued to surface in professional music criticism, including that of Petar Konjović (1883–1970) nearly a decade later. In his review of the works performed at Dora Pejačević's composer's evening in 1918, Konjović — a Serbian composer, conductor and writer on music — offered an assessment that combined technical recognition with stylistic reserve. Active in Zagreb at various points between 1917 and 1939, Konjović initially gained visibility as a composer and gradually established himself as a prominent critic and cultural

20 Matoš, "Koncertna sezona", quoted in Marić, *Dora Pejačević*, 153.

administrator. As director of the Opera at the Croatian National Theatre (1921–1926) and later as its intendant (1933–1935), he was instrumental in expanding the repertoire to include Russian, Czech and French works, as well as giving the premieres of compositions by Croatian composers. His critical writings were informed by his artistic principles, centred on Slavic musical realism — especially the aesthetics of Mussorgsky and Janáček — and a belief that authentic musical expression emerged from engagement with national folk traditions.

In this context, Konjović acknowledged Pejačević's assured handling of musical form and compositional technique but expressed concern that her idiom bore the imprint of dominant Germanic models. He suggested that these influences limited the extent to which her music conveyed a distinctive artistic identity, noting that the national elements present in her work served more as decorative gestures than structural or expressive foundations.²¹

A related, though differently framed, critique was articulated by the Croatian musicologist, critic and composer Pavao Markovac (1903–1941). Having earned his doctorate in musicology in Vienna in 1926, Markovac became the first music editor at the Zagreb radio station and later worked for the Edison Bell Penkala record label. From 1927 onwards he published prolifically, contributing over six hundred texts — ranging from reviews and essays to theoretical studies — in the Croatian daily and periodical press. During the 1930s, he became increasingly involved in political and cultural activism, joining the workers' movement and eventually the Communist Party of Yugoslavia. His writing, especially in the later years, reflects a commitment to understanding music through the lenses of social structure, ideology and historical materialism — a position that has led later scholars to identify him as a foundational figure in Marxist music criticism in Croatia.

Following the posthumous performance of Dora Pejačević's Overture in D minor, Op. 49, for large orchestra and *Phantasie concertante* in D minor, Op. 48, for piano and orchestra, Markovac expressed reservations regarding the individuality of her musical language. He noted that the Overture lacked a clearly recognizable originality,²² while his assessment of the *Phantasie concertante* — as summarized by Koraljka Kos in her 1982 monograph — highlighted its conventional pianistic idiom and limited expressive range:

[...] a work without a sharply defined profile, solid in construction, reflecting well-established models in terms of pianistic structure, musical expression and so forth.

21 Petar Konjović, "Iz muzikalnog Zagreba: kompoziciono veće grofice Dore Pejačević", in *Ličnosti* (Zagreb: Čelap and Popovac, 1920), 173–177, quoted in Kos, *Dora Pejačević* (1982), 2.

22 Pavao Markovac, "Jubilej Vaclava Humla", *Riječ: nezavisna novinska revija*, November 1928, no. 256, 3, quoted in Kos, *Dora Pejačević* (1982), 2.

However, it represents little more than a numerical addition to our piano literature. It reveals a fine talent that has lacked the opportunity to fully develop.²³

Taken together, the perspectives of Konjović and Markovac illustrate two distinct critical paradigms at work in Croatian and Yugoslav musical discourse during the first half of the twentieth century. While the former approached musical evaluation primarily through aesthetic-national categories, emphasizing the role of cultural rootedness, the latter integrated socio-political and historical considerations into his critical method. Both, however, addressed questions of stylistic individuality, cultural orientation and the perceived artistic maturity of Pejačević's output — concerns that reflect broader critical frameworks of the time rather than isolated judgments.

While her compositional craftsmanship was on occasion acknowledged — even praised for its technical assurance and formal control — the principal criticisms that emerge from contemporary and early posthumous reviews of Dora Pejačević's work tend to focus on three recurring points: (1) a perceived disconnection from prevailing musical developments of the time, particularly the more progressive currents of early twentieth-century modernism; (2) an eclecticism that, while not necessarily regarded as technically flawed, was seen to dilute stylistic coherence; and (3) an insufficient articulation of national musical identity, with references to the national element often framed as superficial or merely decorative.

Although these reservations appear only sporadically across the broader body of critical writings — many of which were favourable or at least respectful — they have, as we shall see, exerted disproportionate influence over the long-term reception of her work. When Pejačević's music began to re-enter public and scholarly consciousness in the early 1960s after decades of neglect, it did so under the shadow of precisely these earlier judgments. As seen in Koraljka Kos's 1982 monograph, certain evaluative frameworks — emphasizing a lack of originality, stylistic derivativeness or insufficient engagement with national idioms — served as reference points in reassessing Pejačević's position within Croatian music history.²⁴ These tropes, grounded in aesthetic expectations prevalent in early twentieth-century criticism, continued to shape the horizon within which her music was received, often implicitly reinforcing the very limitations that earlier criticism had inscribed.

Significantly, this interpretative framework — whether explicitly invoked or subtly reproduced — remains largely intact to this day, informing both scholarly

23 Kos, *Dora Pejačević* (1982), 2.

24 Kos, *Dora Pejačević* (1982). The present discussion refers to the conceptual frameworks within which Pejačević's music has been interpreted and her creative output situated. Kos engages critically with certain evaluative positions — such as the claim that Pejačević's music lacks sufficient national awareness — while tacitly endorsing others, notably the characterization of her style as eclectic.

discourse and institutional programming. Even newer contributions to the study of Pejačević's life and work, such as the monograph by Domagoj Marić, often remain in dialogue with, or constrained by, critical positions formulated more than a century ago.²⁵ While these recent studies seek to reframe her biography and musical output within broader cultural, political and gendered contexts, they nonetheless reveal the enduring imprint of older aesthetic hierarchies and ideological expectations that continue to shape the contours of her reception.

LACKING ORIGINALITY

While the above-mentioned criticisms may, as will be further demonstrated in the following sections, find some partial basis in Pejačević's compositional output, they can scarcely be sustained when that output is examined in greater depth. A closer analytical engagement with her oeuvre reveals that it resists any straightforward stylistic classification, being situated precisely at the intersection of two musical epochs. Although the genres and formal structures she employed are rooted in the late-Romantic tradition, her approach to them — particularly in terms of internal organization and developmental logic — demonstrates a consistent effort not to replicate inherited models. Instead, she sought to pursue original and structurally innovative solutions that could be associated with a range of modernist compositional schools. This assessment, however, does not extend to Pejačević's early works, which consist predominantly of miniatures for solo piano, violin and piano or voice and piano. These pieces — written in the first phase of her creative development — are still the most frequently performed segment of her output today. Their continued presence in the performance repertoire is largely attributable to their inclusion in the curricula of elementary and secondary music education, where they serve pedagogical functions due to their relative technical accessibility and brevity. As a result, these early compositions have become the most familiar part of her oeuvre, inadvertently shaping and simplifying the general perception of her work. Characterized by a directness of expression, often coloured by the sentimental idiom of salon music, they are grounded both formally and harmonically in Classical and early Romantic models. Paradoxically, however, it was not these modest early pieces — rooted in salon aesthetics and pedagogical simplicity — but rather her more sophisticated and formally ambitious later works that elicited the most persistent critical ambivalence, even long after her death. This enduring tension in the reception of her music reflects a fundamental misalignment between the aesthetic

25 Marić, *Dora Pejačević*. In this monograph Marić does not critically interrogate the conceptual frameworks established by Koraljka Kos, but rather adopts and develops them further. His analysis is thus situated within the interpretative paradigms introduced in Kos's foundational study, without offering substantial revision or theoretical reconfiguration.

ambitions embedded in her mature compositions and the evaluative frameworks within which those works were judged.

Pejačević's mature oeuvre, by contrast, reveals a composer committed to the pursuit of original structural and expressive solutions, distinguished by an artistic voice of notable intensity and emotional depth. As she gradually refined her compositional skills, she acquired the capacity to conceive larger-scale formal structures — a process through which she articulated a musical language that is both structurally cohesive and expressively innovative. This compositional language is grounded primarily in the technique of developing variation, underpinned by a markedly expanded tonal framework. Her harmonic vocabulary is richly chromatic, at times pushing the tonal system to its limits and occasionally venturing into moments of atonality. Harmony in her mature works operates not only as a source of harmonic progression but also as a timbral and expressive agent — shaping musical gestures and articulating shifts in affective character. Rather than using harmonic conventions to stabilize form, mature Pejačević frequently subverts expectations, employing harmonic shifts to recontextualize familiar material and heighten narrative tension. In so doing, she constructs a musical discourse that is simultaneously rooted in tradition and exploratory in orientation — a discourse that resists facile classification and demands analytical attentiveness. This level of structural and harmonic complexity, far from being recognized unequivocally as a marker of compositional maturity, became instead a source of critical unease, particularly when measured against prevailing norms of national style or aesthetic coherence.

Traces of Pejačević's use of continuous thematic transformation — a technique that enables motivic material to evolve organically both within and across movements — are already evident in her early works. This approach often blurs the boundaries between formal sections. By deriving the musical discourse from a single motivic-thematic nucleus, she subjects it to ongoing variation. In doing so, she generates conditionally new thematic ideas and shapes a coherent formal whole governed by the dynamic flux of continuous development. This principle of organic growth — where a fundamental idea is rearticulated in ever-changing guises — yields a musical architecture that is integrative rather than additive. Coherence thus emerges not through strict thematic repetition or contrast, but through transformation, resulting in a unified and evolving structural logic.

This approach would become increasingly refined in her later compositions, leading to formally inventive and, in some cases, structurally unprecedented solutions. A paradigmatic example is her final piano sonata (Sonata in A-flat major, Op. 57), composed in 1921. In this work Pejačević effectively fuses the principles of sonata form with those of the multi-movement sonata cycle, constructing a continuous single-movement structure. The entire piece unfolds from successive transformations

of a single thematic idea, which is gradually developed, contrasted and recontextualized, ultimately culminating in a fugal section that serves both as a structural apex and as a symbolic resolution of the preceding material. The fugue emerges not as a formal appendix but as an organic outcome of the developmental logic that governs the entire movement.

A comparable compositional approach is evident in Pejačević's Overture in D minor, Op. 49 (1919), a work that Markovac characterized as "lacking clearly recognizable originality." Scored for large orchestra, the Overture dissolves the traditional tripartite structure of exposition, development and recapitulation into a mosaic-like sequence of short sections. Each section is shaped through melodic, rhythmic and harmonic transformations of a shared motivic-thematic core and further differentiated by shifts in texture, orchestral colour, tempo, metre and the broader musical fabric.

This logic finds one of its most sophisticated realizations in the String Quartet in C major, Op. 58 (1922), the final composition completed by Pejačević. All four movements of the quartet are grounded in a shared motivic-thematic complex. This material is subjected to continuous transformation, not only across movements but also within the internal structure of each movement, through systematic modifications in timbre, textural layering, articulation, rhythmic profile and contrapuntal organization. The compositional process resembles a form of thematic refraction, whereby a single motivic idea is recontextualized through varying parametric treatments, producing a kaleidoscopic succession of perspectives on a unified musical object. Each transformation engenders a distinct expressive atmosphere while simultaneously invoking divergent stylistic idioms. In this sense, the Quartet — particularly in its third and fourth movements — may be interpreted as a stylistically pluralistic construct, functioning as a mosaic of contrasting gestural types, affective zones and idiomatic references. Elements of Expressionism are evident in the treatment of thematic material, while aspects of Neoclassicism emerge in the ironic detachment and lightness of instrumentation and articulation. Late-Romantic idioms surface in passages featuring expansive, lyrical melodies and a national style is suggested in sections marked by intense rhythmic drive, irregular accentuation and the use of open intervals in the accompaniment. What distinguishes Pejačević's engagement with these idioms is her refusal to treat them as fixed stylistic positions. Instead, they operate as momentary lenses — temporary vantage points — through which her musical material is refracted. The result is a fluid, intertextual musical language that resists resolution into a singular aesthetic paradigm, reflecting instead an ongoing search for personal expression within and against inherited forms.

Such stylistic plurality, fully realized in the String Quartet, Op. 58, does not result in fragmentation or aesthetic contradiction. On the contrary, it becomes the very

medium through which Pejačević articulates the complexity of a musical self shaped by, yet never entirely confined to, the conventions of her time. Her capacity to move fluidly between idioms — expressionist, neoclassical, Romantic, folkloric — without ever fully inhabiting or surrendering to any single one, reveals a compositional sensibility more concerned with exploration than with categorization. In extending the language in which she had been historically and culturally formed and in simultaneously seeking new solutions within those formal architectures most familiar to her, Pejačević touched upon a wide array of stylistic codes circulating in early twentieth-century European music. But she did so not by quoting them, nor by assimilating them as fixed models, but rather by allowing them to pass through the prism of her own voice. Each stylistic inflection is filtered through an interior logic of transformation — absorbed, reshaped and rendered translucent in the service of an expressive whole.

If one is to speak of polystylism in her music, then it must be understood not as a product of eclecticism, but as the outcome of a deeper artistic process — a search for form and identity within a cultural moment defined as much by its multiplicity as by its uncertainty. Her music does not seek to resolve stylistic contradictions but to hold them in tension: to stage, within sound, the fleeting co-presence of divergent expressive worlds. Through this process, Pejačević constructs a musical landscape in which the boundaries between past and future blur, not through synthesis but through suspension. Her works often seem to hover at a liminal threshold — between Romantic inheritance and modernist innovation, between national identity and cosmopolitan sensibility. What emerges is not a unified stylistic statement but a fragile and luminous moment of convergence, in which musical time folds in upon itself. It is precisely this quality — this evocation of an irrecoverable moment suspended between historical currents — that lends her music its enduring poetic resonance.

A FAMILY LOYAL TO THE MONARCHY

How, then, are we to interpret the critical responses to the music of Dora Pejačević outlined above? At first glance, one might attribute them to a lack of aesthetic sensitivity or to the limited analytical frameworks available to critics of the time. While such explanations may apply in the case of those lacking formal musical training, it is more difficult to accept that musically educated critics failed to recognize the structural and expressive complexity of her mature works — or, in later interpretations, the tension between her musical aesthetic and the evaluative discourse that accompanied it. The explanation, therefore, need not be sought solely in matters of individual taste or critical acuity, but rather in the broader historical context within which both her music and its reception were situated.

Amidst the intense social and political upheavals of the historical moment in which Dora Pejačević lived and worked — upheavals that would ultimately culminate in the global catastrophe of the First World War and the subsequent dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy — her family played a not insignificant role at the local level. This was a period marked by fierce and persistent resistance to the political, cultural and economic oppression imposed by Hungary in its pursuit of territorial ambitions in Croatia. Such oppression was facilitated by the Croatian-Hungarian Settlement of 1868, which followed the Austro-Hungarian Compromise of 1867. Under the terms of this Compromise, Croatia was administratively divided within the Dual Monarchy into two parts: Dalmatia and parts of Istria, which came under Austrian jurisdiction, and central and northern Croatia (comprising Croatia and Slavonia), which fell under Hungarian control. As a consequence of the Croatian-Hungarian Settlement, Croatia lost a significant degree of its political and economic autonomy.

Although the Ban of Croatia continued to govern Hungarian parts of the Croatian lands, his powers were considerably curtailed. The Ban was not elected or confirmed by the Croatian Parliament (Sabor),²⁶ but was instead appointed by the King on the recommendation of the Hungarian Prime Minister. Croatian remained the official language, and the country retained autonomy in matters concerning law, education, religion and administration. However, financial affairs remained beyond Croatia's jurisdiction — an arrangement the Hungarian authorities exploited in pursuit of their territorial ambitions through various forms of political and economic pressure.

Hungarian repression reached its peak during the tenure of Ban Károly Khuen-Héderváry (1849–1918), who established an absolutist regime over the course of his twenty-year-long rule (1883–1903). He implemented political violence against opposition parties, and rigged elections to the Croatian Parliament, effectively reducing it to an instrument for advancing both his personal interests and the broader agenda of Greater Hungarian nationalism.²⁷ Under his administration Croatian self-governance was systematically dismantled. A law was enacted that restricted voting rights to only two percent of the population, based on stringent property qualifications. The press was subjected to censorship, assemblies of opposition parties were banned, and university autonomy was severely limited. The operations of the Yugoslav Acad-

26 The Croatian Sabor (or simply Sabor) is the historic legislative assembly of the Kingdom of Croatia. Traditionally, it functioned as a representative body of the Croatian nobility and later evolved to include broader political representation. During the Austro-Hungarian period the Sabor held significant symbolic and legislative roles, but its actual power was curtailed by the overarching authority of the Hungarian Crown and its appointed Ban. The exclusion of the Sabor from the appointment process of the Ban under the 1868 Croatian-Hungarian Settlement further underscored Croatia's limited autonomy within the dual monarchy.

27 "Khuen-Héderváry, Karoly".

emy of Sciences and Arts (JAZU) were obstructed, Hungarian was introduced as a compulsory subject in *Realgymnasien*, and the establishment of Hungarian-language schools within Croatia was authorized.

At the very moment when Dora Pejačević lived and composed, the Pejačević family stood at the height of its social, political and economic power. Her grandfather Ladislav (1824–1901) and her father Teodor (1855–1928) were both prominent Croatian politicians. They were advocates of the Unionist policy, which, in its most radical form, promoted the political integration of Croatia into Hungary — primarily through processes of Magyarization, most notably via the imposition of Hungarian as an official language in Croatian institutions. The most notorious enforcer of such policies was none other than Károly Khuen-Héderváry himself. Both Ladislav and Teodor served as members of the Croatian Parliament (Sabor) and of the House of Magnates in the joint Hungarian-Croatian Parliament in Budapest. They also held numerous other high-ranking political offices, positions largely acquired through hereditary privilege, social status and ideological alignment, rather than through democratic election or the expressed will of the Croatian people. Significantly, both men held the post of Ban of Croatia. Indeed, their tenures in office effectively forming a political continuity with Khuen-Héderváry's regime, since Ladislav preceded him as Ban (1880–1883), while Teodor succeeded him (1903–1907).

Ironically, both were forced to resign following Hungarian attempts to impose Hungarian as the official language in Croatian state institutions and on the railways. Although their administrations were considerably more moderate and conciliatory in tone than that of Khuen-Héderváry's, it would be difficult to describe them with the euphemism “a family loyal to the Monarchy” without considerable qualification.²⁸ It is important to recall that Ladislav Pejačević is remembered not only for resigning from the position of Ban after failing to resolve a conflict with the Hungarian authorities regarding the installation of bilingual signage on financial offices in Zagreb. (This episode resulted in the so-called “silent coat of arms” — insignia devoid of both Hungarian and Croatian inscriptions.) He is also known for his role as a member of the Regnikolarn Delegation, which negotiated and concluded the Croatian-Hungarian Settlement of 1868, a compromise that placed Croatia in a subordinate position vis-à-vis Hungary. Similarly, Teodor Pejačević stepped down over the so-called “railway pragmatics” — a Hungarian policy aimed at enforcing the exclusive use of Hungarian as the official language on Croatian railways, promoted under the slogan “Whose railways, his land”. Although his resignation is often retrospectively interpreted as a patriotic act of protest, Teodor Pejačević never lost the trust of the Hungarian political elite. In fact, in 1913, he was appointed Minister for Croatian Affairs in the Hungarian government. The entry on him in the 1969 general

28 Marić, *Dora Pejačević*, 17.

encyclopedia (*Enciklopedija Leksikografskog zavoda*) of the Lexicographical Institute in Zagreb describes him as follows:

As a Magyarone, he was appointed Ban following Khuen-Héderváry's fall and continued to employ his predecessor's methods. In the 1906 elections, the Croatian-Serbian Coalition secured a majority, yet Pejačević remained in office as a trusted figure of the Hungarian authorities. He was eventually forced to resign after the Hungarian "railway pragmatics" provoked fierce resistance from the Croatian-Serbian Coalition.²⁹

While for the Hungarians the Unionist policy functioned as a strategic instrument of territorial expansion through Magyarization, for many Croatian politicians it served primarily as a mechanism for preserving the existing social hierarchy, safeguarding inherited privileges and protecting economic interests. Advocates of Unionism were largely drawn from the Croatian and Hungarian nobility, who owned estates on both sides of the border. A smaller contingent consisted of members of the intelligentsia and bureaucracy, often of Hungarian origin or coming from other parts of the Dual Monarchy. For the former, Unionism represented a way of protecting landed wealth; for the latter, it provided a means for preserving social status. In a country whose economy was overwhelmingly agrarian, where serfdom had only been officially abolished in 1848, and where the first agrarian reform left large landowners virtually untouched, structural inequality was deeply entrenched. Peasants were forced to purchase their land and, burdened by taxes and repayment obligations, were often reduced to ruin. Such a policy produced a profound imbalance in the distribution of economic power, which in turn reinforced disparities in social and political influence. This imbalance contributed significantly to the stark polarization of society into a wealthy minority — among whom the Pejačević family, particularly under Teodor's leadership, was one of the richest in Croatia — and an impoverished majority. The latter, despite being the ethnic majority, struggled to preserve the official use of its own language and found itself in constant struggle against aggressive Magyarization. The Unionist political current, both at that time and subsequently, never enjoyed widespread popular support.

On the contrary, these deep social divisions were intensified by the growing discontent of a majority further impoverished by the war. This discontent was exacerbated by mass mobilization, heavy losses at the front, requisitions and shortages, wartime profiteering and outbreaks of official Slavophobic chauvinism. It ultimately erupted near the end of the First World War in the form of a mass uprising led by

29 "Pejačević, Teodor", 84.

the so-called Green Cadres. These were groups of military deserters who had fled the Austro-Hungarian army and were soon joined by large numbers of peasants. Hiding in forested areas — hence their name — the Green Cadres grew steadily in both number and territorial spread. By the end of the war, over 50,000 of them were active across Croatia. To sustain themselves, they frequently looted merchants and wealthier peasants. In the post-imperial chaos following the dissolution of the Austro-Hungarian Empire, they also burned and plundered numerous aristocratic estates, manors and castles. Alongside noble properties and commercial holdings, political figures increasingly became targets of their attacks. While some of these acts were mere banditry, others were fuelled by more conscious motives of rebellion, partly influenced by the Russian Revolution and the vision of a new world order predicated on the redistribution of land and wealth. Although the movement lacked centralized leadership or a formal programme, certain larger groups developed basic organizational structures. In some areas, their actions began to take on the characteristics of a broader social movement. The uprising was eventually suppressed before the end of 1918 with the assistance of armed forces loyal to the National Council, the Serbian army and units of the Entente.³⁰ The Pejačević family did not escape unscathed. Their family estate in Našice was attacked and looted, and family members were forced to flee to Budapest, hiding in a cattle wagon.

FOREIGN SPIRIT

Just as the Green Cadre uprising represented a violent response to economic and social oppression, fierce struggles for cultural and national identity had taken place in the intellectual and artistic realms since at least the beginning of the twentieth century. Indeed, this resistance to perceived threats to national self-determination permeated public discourse and cultural life, including responses to musical events. One striking instance appears in the critical writings of Antun Gustav Matoš. In his previously mentioned review published in *Savremenik* (1910) Matoš lamented what he viewed as the lack of a genuinely national audience:

[A]lthough we noted at these concerts a scarcity of native, indigenous listeners. The fact remains that our concert hall at the Croatian Music Institute is, relatively speaking, most often filled by Jews and foreigners. While this may be encouraging for our musical conditions, it is less so for our national culture. These elements attend concerts solely on account of their international artistic character, supporting only those cultural efforts that are the least national in orientation.³¹

30 Banac, “Zeleni kadar”.

31 Matoš, “Koncertna sezona”, quoted in Marić, *Dora Pejačević*, 153.

Such sentiments underscore how deeply aesthetic reception was intertwined with issues of ethnicity, national identity and daily political concerns. The discomfort with Dora Pejačević's public stance — perceived as both socially elitist and culturally foreign — becomes even more apparent in an incident reported by *Obzor* and *Pokret*. The latter was a Croatian daily newspaper from Zagreb that operated from 1904 to 1910 as the voice of the Croatian People's Progressive Party. Following the previously mentioned performance of her Quartet in D minor, Op. 25 for violin, viola, cello and piano at the Croatian Music Institute in November 1910, an unnamed young man representing the Lisinski Music Club, according to *Pokret*, at one stage publicly addressed Pejačević — in the capital of Croatia — in German. The newspaper condemned the gesture as an affront:

A certain overzealous young gentleman addressed the daughter of a former Ban of Croatia, at a public concert in the country's capital, in German [...]. We can scarcely believe this to be true and hope that the society (i.e., the Lisinski Music Club, on whose behalf the gentleman spoke) will see to it that this individual receives exemplary punishment for a carelessness that many present experienced as a brazen insult. We willingly concede that the gentleman very likely assumed — quite correctly, alas — that the countess, raised in a foreign spirit, would not understand him if he spoke in Croatian.³²

Such critiques not only reflect anxieties about linguistic identity and cultural belonging but also reveal how perceptions of class, heritage and political alignment shaped the reception of Pejačević's artistic output. Against this background, her music — marked by its introspective cosmopolitanism and lack of overt national markers — could easily appear ideologically misaligned, or even alien, to critics and audiences navigating the pressures of cultural affirmation and political instability.

Not only did Dora Pejačević, as a woman composer in an environment that still expected women to be obedient, pious, submissive, chaste and modest — where her primary roles were believed to be that of mother, wife and homemaker³³ — encounter resistance in the Croatian musical sphere, but she also faced opposition on account of her family background. This resistance did not arise primarily from her compositional achievements, but was rooted, rather, in ideological positions — whether these stemmed from a fervently nationalist perspective (such as that of Antun Gustav Matoš or Petar Konjović), an oppositional anti-monarchist and anti-Magyar

32 "Koncerat Bachmann-trio", *Hrvatski pokret*, 15 November 1910, 3, quoted in Marić, *Dora Pejačević*, 156.

33 Župan, "Uzor djevojke".

one (like that of *Obzor*) or a class-based Marxist one (as articulated by Pavao Markovac). A host of personal and biographical factors emerging from her privileged social status only further solidified this opposition. These dimensions compounded the biases she encountered, ultimately shaping the reception of her music through extra-musical lenses.

With German as her first and everyday language, and embedded in a web of family and social connections spanning the Monarchy, Pejačević — although she grew up in Našice, Croatia, and regarded it as her home — was nevertheless largely isolated from the Croatian social and national milieu. German was, in fact, the language of communication among the upper social classes in Croatia until the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy. It functioned not so much as a marker of national identity but rather of class affiliation. This linguistic orientation is further illustrated by the fact that, of the six languages she spoke — German, French, English, Italian, Hungarian and Croatian — she used Croatian the least. Judging by a few extant letters to her Croatian publisher, she also wrote it with some difficulty. Such a linguistic-cum-cultural habitus, so closely tied to her privileged social standing, was also reflected in her educational background. At that time, it was customary for girls from the upper social strata to receive private instruction on condition that they passed the state examinations. Yet there is no evidence that Dora Pejačević ever sat for such examinations, leaving her educational background largely undocumented and obscured. Given that her education, as well as that of her siblings, was entrusted to their English governess, Edith Davison, it is difficult to believe that it extended to Croatian language, history or culture. This is further underscored by her meticulously kept reading diary. Among the 465 books she recorded there is not a single work addressing Croatian history, nor a single Croatian author, nor any book in Croatian translation — with the sole exception of a political treatise by Milovan Grbe, itself written in German. She likewise never set to music any poem by a Croatian poet or any poem in the Croatian language, except for *Three Children's Songs*, Op. 56, on texts by the Serbian poet Jovan Jovanović Zmaj.

In fact, by virtue of her origins — her mother and paternal grandmother were both Hungarian — her lifestyle and her circle of friends, she was in many respects a true child of the multilingual and multi-ethnic Monarchy. The texts she chose to set to music reveal her preoccupation with existential and intimate themes, while her letters indicate an interest in class and social affairs.³⁴ The national question — which, in

34 It is particularly striking that, as her letters reveal, Pejačević harboured an intense critique of her own social class. This attitude is further corroborated by her meticulously kept reading diary, which includes a number of anarchist and leftist political works, such as *Sozialismus und soziale Bewegung* by Werner Sombart, *Terrorismus und Kommunismus: ein Beitrag zur Naturgeschichte der Revolution* by Karl Kautsky, *Memoiren einer Sozialistin – Lehrjahre* and *Memoiren einer Sozialistin – Kampffahre* by Lilly Braun and *Memoirs of a Revolutionary* by Peter Kropotkin. The

that era, was an urgent and defining issue in Croatia — finds no place in her creative output. It lay entirely outside the horizon of her artistic and intellectual interests. As a result, the “national style” — then the dominant orientation of the Croatian musical sphere, functioning as an extension of the national question into music and as the most potent imprint of a superimposed national sensibility — was neither close to her artistic identity nor something with which she could fully identify. Or at least not exclusively so. Some of her works, such as the Sonata in B minor, Op. 43 for violin and piano (known as “Slavic Sonata”), can be described as employing a national style. However, it remains difficult to ascertain precisely exactly whose national musical idiom they draw upon.

In this sense, it is impossible to overlook the connection between her critics’ charges of a lack of national sensibility in her music (however that may be defined) and the fact that she was, by most criteria of national affiliation, difficult to categorize. Whether one considers genetics, language, cultural background, national consciousness or professional milieu,³⁵ Pejačević was hard to accept unreservedly during her own lifetime. Later, she also proved difficult to situate unambiguously within the Croatian (or indeed any other) national musical tradition.

Just as it is essential to contextualize the negative responses that initially shaped the reception of her work, it is equally important to consider the broader historical and ideological conditions that fostered renewed scholarly interest in her oeuvre. This interest emerged particularly from the 1960s onward, amid efforts to reconstruct national canons within the framework of socialist Yugoslavia. This period framed the recovery of female figures such as Pejačević within narratives that, despite their progressive appearance, often reproduced the very paradigms they sought to correct. The foundational work of scholars like Koraljka Kos was undoubtedly crucial in securing Pejačević’s place in Croatian music historiography and in initiating serious scholarly engagement with her oeuvre. However, even this important contribution remained embedded within early musicological discourse shaped by dominant interpretative models. These models emphasized precisely formal coherence, national identity and stylistic homogeneity, thereby limiting the space available for understanding hybrid, marginal or politically inconvenient compositional voices. As a result, while Kos’s work laid the groundwork for Pejačević’s canonization, it also inadvertently reinforced certain normative expectations that continued to frame how her music was analysed and valued.

In this light, the persistence of reductive or ambivalent readings of Pejačević’s music cannot be explained by gender alone, though gender remains a highly impor-

writings of Rosa Luxemburg likewise appear among the books she intended to read, underscoring her sustained engagement with radical political thought. See: Župan, “*Books I Have Read*”.

35 Nagode, “Prokrustova postelja nacionalizma”, 10.

tant factor. Rather, it reflects the entanglement of gender with institutional logic, dominant ideology and aesthetic norms that governed both her lifetime and the decades that followed. To fully understand her reception, one must attend to the layered historical conditions that have shaped not only how her music was heard, but also how it was remembered, narrated and positioned within the national canon.

A closer examination of these discursive dynamics reveals that aesthetic judgments were often inseparable from broader strategies of biographical framing. This was particularly evident in relation to class and social identity, which were selectively emphasized or suppressed according to shifting ideological imperatives. This is especially apparent in the treatment of Pejačević's aristocratic origins. Despite the assertion by Croatian pianist and musicologist Ladislav Šaban — made in a letter in 1971 to Ottomar Lumbe, the composer's widower — that in "a socialist country, prejudices about a composer's aristocratic origin play no role in her recognition," the historical record tells a more complicated story. At the time when Croatian musicology began to engage more systematically with Pejačević's life and oeuvre, there appears to have been an implicit, if not explicit, tendency to avoid or minimize the class-bound and political dimensions of her biography. Šaban himself played a key role in preserving her legacy. It was through his initiative that Lumbe donated to the Croatian Music Institute in Zagreb the part of her estate that had remained in his possession. Yet the fact that no mention of Pejačević's aristocratic background — notably, that she was the daughter of Croatian Ban Teodor Pejačević — appears in dictionary entries and general surveys of Croatian music until the mid-1980s is highly revealing. This omission reflects not merely a historiographical oversight but a deliberate silencing aligned with the ideological pressures of socialist cultural policy. In such a framework, aristocratic heritage was incompatible with the dominant narratives of class neutrality and proletarian cultural production.

As ethnomusicologist Naila Ceribašić has noted, a recurring discriminatory trope in Croatian lexicography concerning women in music is the tendency to define them relationally — as daughters, wives or sisters of prominent men.³⁶ In the case of Pejačević, this pattern was temporarily inverted: during the socialist era, such affiliations were conspicuously suppressed, only to reappear in the 1990s, when key elements of Croatian history were subjected to revision and reframed within new national narratives. From that point onward, references to her lineage — especially her connection to Ban Teodor Pejačević — began to feature regularly in academic and lexicographic accounts. This shift illustrates how both the inclusion and exclusion of biographical detail function as tools of ideological positioning, telling us less about the subject herself than about the political and cultural frameworks within which her story continues to be told.

36 Ceribašić, "Glazbene umjetnice".

THE ABSENCE

The other two criticisms noted in the aforementioned responses to her works — namely, her perceived lagging behind contemporary currents and her reliance on well-established compositional models — can be attributed to the informal nature of her musical education. Like her general education, her musical instruction was conducted entirely by private means. Although it is known with whom she studied,³⁷ even after nearly fifty years of scholarly investigation it remains impossible to ascertain with any certainty the exact content and scope of her training. Private tuition not only deprived her of formal certification of her knowledge but also denied her access to the professional networks and formal affiliations within the musical guild that would have accompanied a more institutional education. Coupled with the restrictive expectations of her social class — which in itself constrained women's professional activities in any domain — these circumstances hindered her musical development. This was especially true for composition, an art form regarded at the time as an almost exclusively male preserve. As a result, her musical endeavours in her domestic setting were frequently dismissed as little more than idle amateurism.

The condescending attitude toward Dora Pejačević's creative output was thus rooted not solely in her subordinate status as a woman. It was also — further intensifying it — shaped by the perception of her class privilege and the view of her father's political activities as anti-national and anti-Croatian. Although she was almost entirely forgotten in the decades following her death until the 1970s, this attitude toward her music endured. It was grounded in class and political animosity and continued to shape how she was perceived. It is worth noting that the origins of these attitudes among a segment of the musically educated critics of her era were likely less decisive in themselves. More crucial was their ideological congruence with the world view that informed post-1945 socialist Yugoslavia. This alignment is evident in Krešimir Kovačević's book *Hrvatski kompozitori i njihova djela* (Croatian Composers and Their Works, 1960).³⁸ In this book, Pejačević is mentioned for the first

37 Her musical education began in her family home in Našice. Her musical development was certainly influenced by her mother, Countess Lila Vay de Vaya, a trained singer and pianist, who also composed and frequently performed at charity and official events. Her first music teacher was Károly Noszeda, an organist from Budapest who spent his summers in their house in Našice. When her father became Croatian ban, the family moved to Zagreb and Dora Pejačević continued her musical education privately with teachers from the Croatian Music Institute. From 1902 to 1905, she studied violin with Václav Huml, theory with Ćiril Junek, and instrumentation with Dragutin Kaiser. From 1909 to 1912 she continued her musical studies in Germany, taking private lessons in composition and violin: first in Dresden, where she studied counterpoint and composition under Percy Sherwood and violin with Hans Petri, and then in Munich, where she studied composition with Walter Courvoisier.

38 Kovačević, "Dora Pejačević".

time after the Second World War and described as a composer whose works exhibit a high degree of compositional technique, yet an eclectic and inconsistent style lacking in national sensibility. This judgment, which positioned her as technically skilled but ideologically suspect, would be repeated verbatim twenty years later in the *Jugoslovanska glasbena dela* (Yugoslavian Musical Works, 1980).³⁹ This repetition suggests not an independent assessment, but rather the persistence of an inherited ideological framework that continued to overshadow any critical re-evaluation of her oeuvre.

Although Koraljka Kos is arguably the most instrumental figure in securing the visibility and canonization of Dora Pejačević's oeuvre within Croatian music history, her monographs,⁴⁰ despite an ostensible scholarly distance grounded in the analysis of Pejačević's works, nonetheless perpetuate a similar narrative. Kos's contributions to the recognition of Pejačević are invaluable. She played a decisive role in consolidating Pejačević's position within the national canon and in illuminating the richness of her musical output. Yet, despite this substantial contribution, Kos's writings still reveal certain interpretative limitations. While Kos is critical of the accusations of "lack of national sensibility" in Pejačević's music — questioning, in fact, what "national sensibility" should even entail — her portrayal of Pejačević remains infused with notions of eclecticism, inauthenticity and even a lack of knowledge. Thus, on the basis of the fact that Pejačević's musical education was private, Kos concludes that she was essentially self-taught. This view can imply an amateurish deficiency of knowledge that risks obscuring the significance of Pejačević's actual compositional achievements. Moreover, the dedication of her Kos's monograph — "to all the women who have not renounced their own creativity"⁴¹ — carries an implication that may inadvertently downplay Pejačević's serious engagement with composition: a problematic implication, suggesting that her artistic output was merely the idle pursuit of a woman unburdened by obligation. Such framing can be especially problematic, given how rarely women throughout history have even had the opportunity to exercise such creative choice. It risks trivializing Pejačević's deeply considered compositional work as the product of a privileged dilettante, rather than recognizing it as an act of cultural resistance and self-determination.

In the comprehensive biographical section of her monograph, Kos does not disregard Pejačević's familial environment. However, she carefully softens its contours, avoiding any critical scrutiny. In an effort to sidestep the potentially contentious

39 Kovačević, "Pejačević".

40 This passage refers to Kos's first monograph on Dora Pejačević, published in 1982. While her narrative remains largely unchanged in subsequent monographs, the rhetoric in her two most recent works is notably more moderate.

41 Kos, *Dora Pejačević* (1982), v.

political context, she instead turns the spotlight on Pejačević's individuality — her distinctiveness and divergence from the unspoken, yet implicitly understood, familial framework. To substantiate this portrayal, Kos deploys Pejačević's personal correspondence as "evidential material", making her intimate thoughts and private reflections a matter of public record. This disclosure aims to demonstrate how these private sentiments frequently stood at odds with the expectations of her social class and familial milieu. In effect, Kos presents Pejačević as a figure standing apart from her family background. Such an interpretative orientation would go on to shape the predominant trajectory of subsequent scholarship. Increasingly, this scholarship turned its gaze to her private life, with an insistent emphasis on gathering, analysing and publishing biographical data. Each successive monograph contributed new collections of photographs, social contacts and letters. Through this process her private sphere has come to subsume — and indeed, to absorb — the broader historical narrative of her family. This reconfiguration has had profound implications. Her biography has been reshaped as a story of intimate selfhood, rather than as one shaped by inherited social and political legacies. As a result, virtually every aspect of her private life has become known today, including matters that, by prevailing standards of privacy, might otherwise have remained obscure. Meanwhile, her creative output has received comparatively limited attention and awaits systematic and contextualized scholarly analysis.

The systematic elision of Dora Pejačević's family background — particularly the conspicuous absence of any contextualization of the politically fraught activities of her father — did not merely foreclose a critical examination of the ideological and political frameworks that shaped the reception of her music. It also impeded any serious consideration of her position as a female composer in historical, political, class or professional terms.⁴² Moreover, this elision determined the vantage point from which Kos herself approaches Pejačević's creative output. Rather than treating Pejačević's music as an autonomous compositional domain — one of the multiple musical languages of her era, each with its own legitimate genealogies — Kos consistently analyses her work in relation to the established "great" canons of music history. Her readings are thus invariably comparative, continually juxtaposing Pejačević's musical ideas, harmonic structures and compositional techniques with those of other composers deemed more central to the canon. Indeed, it is difficult to find an analysis — across the entire corpus of Pejačević's works — where Kos does

42 Two notable exceptions are the essays "Feminizam i muzikologija: kako još misliti Doru" by Vesna Rožić, which approaches the work of Dora Pejačević from the perspective of feminist musicology, and Dalibor Davidović's analysis of the *Two Sketches*, Op. 44. Davidović's study "Zagonetka njene samotnosti" seeks to trace how Pejačević's compositional idiom was shaped by her teachers, exploring what she learned from each and how she translated these elements into her own musical language.

not draw some parallel, similarity or associative link to a figure from the dominant historiography of music. A particularly illustrative instance occurs in her discussion of Pejačević's symphony:

Listening to the Scherzo, one cannot help but be reminded of Dvořák, while the slow movement recalls the Russian symphonists (Borodin). In the orchestration we recognize the unmistakable influence of the great masters: Wagner, Richard Strauss, Debussy. The idea of the "fate motif" is present, reminiscent of Tchaikovsky.⁴³

Equally telling is her commentary on Pejačević's use of developing variation:

The composer's deployment of this technique, along with the numerous subtleties she brings to the "abolition of opposites" within musical development, naturally invites associations with the music of Brahms.⁴⁴

The issue, then, is not that Pejačević directly adopts Brahms's methods — indeed, many of her contemporaries did the same — but rather that her use of these techniques causes her music to resonate with the idiom of Brahms. In this way, Kos seeks to anchor the legitimacy of Pejačević's work within the musical legacy of other, "great" composers. Her approach is understandable, given the long-standing marginalization of Pejačević's oeuvre within the broader historical record. By aligning her music with these canonical figures, Kos effectively claims a place for Pejačević — and, by extension, for Croatian music — within the canonized history of Western music. Yet in her efforts to secure this place, Kos inadvertently reifies and, in a negative sense, canonizes the very class- and politically inflected interpretative framework that has long shaped perceptions of Pejačević's music.

In sum, the cumulative gathering of biographical data — while systematically avoiding or softening critical dimensions of its historical, political, social and class contexts — has not only curtailed but also distorted our understanding of how the reception horizon for Dora Pejačević's music was shaped. At the same time, it has ensured that the very stereotypes engendered by this context have been woven into the interpretative framework, thereby entrenching them within contemporary discourse. In its attempt to situate Pejačević's music within the periodicized historical narrative of Western music, this approach constructs and legitimizes a discourse that views her oeuvre primarily through its supposed dependence upon the paradigms of the "great" musical traditions. She is consequently characterized as a composer of

43 Kos, *Dora Pejačević* (1982), 162.

44 Ibid., 183.

considerable technical competence, yet whose eclecticism and stylistic heterogeneity only intermittently align with contemporaneity. Within canonical frameworks, such an assessment implies a lack of authenticity and an insufficiently internalized creative engagement, culminating in the perception of a body of work that ultimately lacks persuasive artistic force.

Through this interpretative perspective, the fluid, rich and stylistically elusive musical world of Dora Pejačević has been effectively relegated to the margins of the grand narrative of Western music history, even within her own cultural environment. In a word, it has been relegated to the margins of Croatian national musical life, left waiting in the antechamber of the national repertoire.

CONCLUSION

The case of Dora Pejačević emerges, upon close examination, not merely as an instance of historical oversight or gendered marginalization, but as a paradigmatic illustration of the complex and often contradictory mechanisms through which cultural memory, artistic value and national identity are constructed, negotiated and institutionalized. Her position at the intersection of symbolic presence and practical absence — lauded as a national icon while remaining largely unheard in contemporary Croatian concert life — reflects not a personal failure, but a structural and discursive impasse shaped by intersecting vectors of ideology, historiography and aesthetic normativity. While the composer has in recent decades been rehabilitated into the symbolic architecture of Croatian cultural identity, her music continues to circulate predominantly in mediated, representational forms — through monographs, iconography and commemorative discourse — rather than as a living, audible practice. The persistent under-representation of her works in performance repertoires reveals the extent to which programming decisions remain governed by entrenched aesthetic paradigms and institutional inertia. This exclusion cannot be understood in isolation from the broader historical conditions of her reception: the entanglement of her aristocratic lineage with nationalist and anti-monarchist critiques; the gendered expectations that confined women to the margins of musical authorship; and the historiographical frameworks that have persistently evaluated her oeuvre through the lens of canonical comparativity, seeking legitimacy through analogies with “greater” male composers.

Yet a rigorous analysis of Pejačević’s mature output discloses a musical language of remarkable formal coherence, harmonic audacity and stylistic plurality — a body of work that resists reductive classification and challenges the very criteria by which artistic value has traditionally been measured. Her compositional idiom, situated at the liminal threshold between late Romanticism and early modernism, does not seek synthesis but inhabits a space of productive tension. Through continuous thematic

transformation, expanded harmonic palettes and a subtle polystylism that refracts rather than reproduces prevailing idioms, Pejačević articulates a subjectivity that is both historically situated and aesthetically singular. The critical failure to recognize this complexity — both in her own time and in the decades that followed — reveals less about the music itself than about the structures of evaluation through which it has been interpreted. These structures, shaped by political ideology, gender bias, class-based assumptions and nationalistic imperatives, have consistently constrained the horizon within which her work could be understood and appreciated. Even the most well-intentioned scholarly efforts to reinsert Pejačević into the national canon have often done so by reinscribing her into existing paradigms, emphasizing biographical exceptionalism or stylistic derivativeness rather than acknowledging the distinctiveness of her compositional voice on its own terms.

To reassess Pejačević's place within music history is thus not simply to correct an omission, but to confront the epistemological and ideological conditions that produced and sustained it. It requires a reorientation of inquiry — one that moves beyond the metrics of canonicity and influence and takes seriously the aesthetic, historical and political specificity of marginal voices. Viewed in this light, Pejačević's music offers not only a compelling object of renewed analytical attention, but also a critical lens through which to interrogate the exclusions, silences and asymmetries that continue to shape our understanding of the musical past. Far from embodying a dilettantism born of privilege or a derivative nationalism, her work articulates a more fragile and luminous proposition: that of a composer negotiating the contradictions of her time, seeking form without conformity and voicing — often in solitude — the complex interiorities of a self that refused to be reduced to a symbol. In recovering her voice, we do not merely recover a forgotten chapter of music history: we gain an opportunity to rewrite its terms.

BIBLIOGRAPHY

- Banac, Ivo. "Zeleni kadar". In *Krležijana*. Accessed 2 February 2025. <https://krlezijana.lzmk.hr/clanak/zeleni-kadar>.
- Ceribašić, Naila. "Glazbene umjetnice". In *Rodno/spolno obilježavanje prostora i vremena u Hrvatskoj*, edited by Jasenka Kodrnja, 265–281. Zagreb: Institut za društvena istraživanja, 2006.
- Davidović, Dalibor. "Zagonetka njene samotnosti". In *Zbornik radova znanstveno-stručnog skupa: izazovi baštine Dore Pejačević*, edited by Silvija Lučevnjak, 23–50. Našice: Udruga za hrvatsku povjesnicu i Ogranak Matice hrvatske u Našicama, 2022.
- Di Laccio, Gabriella. *Equality & Diversity in Global Repertoire: Orchestras Seasons 2021–2022*. Report of the Donne – Women in Music Foundation. Accessed 2 February 2025. <https://donne-uk.org/wp-content/uploads/2021/03/Donne-Report-2022.pdf>.
- Gavranović, Ante. "U borbi za nacionalni identitet". *MediAnali* 1, no. 1 (2007): 119–134. <https://hrcak.srce.hr/41354>.
- Ingelton, Holly. "Written Out of History". In *Composing Paradoxes: Feminist Process in Sound Arts and Experimental Musics*. Accessed 2 February 2025. <https://feministfrequencies.org/written-out-of-history/>.
- "Khuen-Héderváry, Karoly". In *Hrvatska enciklopedija*. Accessed 31 January 2025. <https://enciklopedija.hr/clanak/khuen-hedervary-karoly>.
- Kos, Koraljka. *Dora Pejačević*. Zagreb: Yugoslav Academy of Sciences and Arts, 1982.
- Kos, Koraljka. *Dora Pejačević*. Zagreb: Music Information Centre, 1998.
- Kos, Koraljka. *Dora Pejačević*. Zagreb: Music Information Centre, 2008.
- Kos, Koraljka. *Dora Pejačević: Leben und Werk*. Zagreb: Music Information Centre, 1987.
- Kovačević, Krešimir. "Dora Pejačević". In *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, 386–392. Zagreb: Naprijed, 1960.
- Kovačević, Krešimir. "Pejačević". In *Jugoslavanska glasbena dela*, edited by Akil Koci, Krešimir Kovačević, Zija Kučukalić, Dragoslav Ortakov and Vlastimir Peričić, 392–393. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1980.
- Marić, Domagoj. *Dora Pejačević: životi i svjetovi*. Zagreb: Školska knjiga, 2024.
- Matoš, Anton Gustav. "Koncertna sezona". *Savremenik* 6, no. 5 (1911): 322–323.
- Nagode, Aleš. "Prokrustova postelja nacionalizma in nove poti do razumevanja glasbene preteklosti Slovenije". *Muzikološki zbornik* 51, no. 1 (2015): 9–20. <https://doi.org/10.4312/mz.51.1.9-20>.
- "Pejačević, Teodor". In *Enciklopedija Leksikografskog zavoda*, 2nd ed., edited by Nada Bogdanov, Danko Grlić, Mladen Iveković, Kruno Krstić, Rikard Podhorsky and Borko Vranjican, vol. 5, 84. Zagreb: Jugoslavenski Leksikografski zavod, 1969.
- Rožić, Vesna. "Feminizam i muzikologija". In *Kategorički feminizam: nužnost feminističke teorije i prakse*, edited by Ankica Čakardić, Ana Jelušić, Danijela Majić and Tanja Ratković, 40–50. Zagreb: Centar za ženske studije, 2007.
- Rožić, Vesna. "Feminizam i muzikologija: kako još misliti Doru". *Treća: časopis Centra za ženske studije* 7, nos. 1–2 (2005): 458–465.

- Zidarić-Györek, Petra, and Nataša Maričić. "Projekt *She Is Music*: recepcija skladateljica Dore Pejačević, Ivane Lang i Margarete Ferek-Petrić". In *Zbornik radova: identitet umetnice u srpskoj modernoj umetnosti*, edited by Nataša Crnjanski, 351–365. Novi Sad: University of Novi Sad, Academy of Arts, 2024. https://doi.org/10.18485/uns_arsfid.2024.ch21.
- Župan, Dinko. "Books I Have Read: Dora Pejačević kao čitateljica". *Scrinia Slavonica* 12, no. 1 (2012): 115–178.
- Župan, Dinko. "Uzor djevojke: obrazovanje žena u Banskoj Hrvatskoj tijekom druge polovine 19. stoljeća". *Časopis za suvremenu povijest* 33, no. 2 (2001): 436–452.

NACIONALNA GLASBENA JUNAKINJA NA OBROBJU KONCERTNEGA ŽIVLJENJA: PRIMER DORE PEJAČEVIĆ

Članek je kritična študija recepcije, historiografije in institucionalnega položaja skladateljice Dore Pejačević (1885–1923), katere posmrtna zapuščina je na Hrvaškem zaznamovana z izrazitim nasprotjem med simboličnim povzdignjenjem in praktično marginalizacijo. Čeprav Pejačević zavzema pomembno mesto v hrvaški glasbeni historiografiji in je v širši javnosti priznana kot nacionalna kulturna osebnost, je njena glasba – zlasti kompozicijsko najzrelejši del njenega opusa – še vedno premalo zastopana in skoraj odsotna v programih nacionalnih koncertnih hiš na Hrvaškem. Večplastna analiza prikazuje, kako je ta paradoks nastal in kako se je ohranil. Marginalizacijo skladateljice umešča v širše vzorce izključevanja na podlagi spola v zgodovini glasbe in razkriva, kako so zgodnje kritične odzive na njeno delo oblikovali ne le glasbeni kriteriji, temveč tudi ideološki, nacionalni in razredni diskurzi. Njen domnevni slogovni eklekticizem, pomanjkanje nacionalnega izraza in »tujost« – tako kulturna kot jezikovna – so bili od začetka 20. stoletja stalna tema kritike. Avtorji kritik so bili pogosto vplivne osebnosti, med njimi na primer Antun Gustav Matoš, Petar Konjović in Pavao Markovac. Ocene niso bile zgolj estetskega značaja, temveč so bile tesno prepletene s takratnimi strahovi v zvezi z nacionalno identiteto, socialnimi hierarhijami in vlogo žensk v javnem kulturnem življenju.

Članek nadalje analizira skladateljičina zrela dela in opozarja na njihovo formalno inovativnost, harmonično bogastvo in slogovno raznolikost. Ugotavlja, da je bila kompleksnost njenega kompozicijskega izraza zaradi vztrajnega opiranja na preozke estetske okvirje in historiografske paradigme, utemeljene na kanonskih primerjavah, dosledno napačno razumljena ali vsaj podcenjena. Celotno znanstvena prizadevanja za rehabilitacijo njene zapuščine – zlasti temeljno raziskovalno delo Koraljke Kos – so pogosto celo okrepila takšne paradigme, saj so njeno delo obravnavala skozi prizmo izpeljane legitimnosti in bolj poudarjala njeno biografijo kot avtonomno glasbeno logiko del. Članek preučuje tudi ideološke pogoje, ki so oblikovali historiografsko obravnavo Dore Pejačević, zlasti strateško utišanje ali preoblikovanje njenega aristokratskega porekla v socialističnem jugoslovanskem kontekstu, od devetdesetih let 20. stoletja pa

tudi njeno ponovno vključitev v nacionalistične narative. Takšno biografsko okvirjanje je zametilo kritične razsežnosti recepcije in oviralo popolnejše razumevanje položaja Dore Pejačević v hrvaški in evropski glasbeni moderni.

Članek poziva k ponovni oceni skladateljskega opusa Dore Pejačević skozi zgodovinsko in ideološko ozaveščen objektiv, ki odklanja reduktivne binarne opredelitve prisotnosti in odsotnosti, kanona in periferije, nacionalnega in tujega. Zagovarja interpretativni pristop, ki lahko na lastnih temeljih obravnava stilistično dvoumnost, zgodovinsko liminalnost in izrazno kompleksnost glasbe.

SARA ZUPANČIČ
Univerza v Ljubljani

PRESTOPANJE MEJ: PRIMER PIANISTKE LUCILLE TOLOMEI PODGORNIK

IZVLEČEK: Članek obravnava pianistko Lucillo Tolomei Podgornik (1854–1937) v kontekstu nacionalističnih trenj, ki so konec 19. stoletja uravnavala in zamejevala kulturno udejstvovanje v Trstu. Na podlagi rekonstrukcije njenega koncertnega in pedagoškega delovanja med letoma 1881 in 1903 si prizadeva osvetliti pianistkin prispevek k tržaški glasbeni stvarnosti, ki jo je, neugodnim političnim razmeram navkljub, povzdignila na zavidljivo raven.

KLJUČNE BESEDE: Lucilla Tolomei Podgornik, Schillerjevo društvo, Julius Heller, Trst, historični koncerti

ABSTRACT: The article centres on the pianist Lucilla Tolomei Podgornik (1854–1937), who resided and worked in Trieste during the late nineteenth century, a time marked by nationalistic tensions that hindered cultural activity. The essay chronicles her performances and teaching endeavours from 1881 to 1903, emphasizing her noteworthy impact on the city's musical landscape, which she enhanced despite the challenging political climate.

KEYWORDS: Lucilla Tolomei Podgornik, Schiller-Verein, Julius Heller, Trieste, historical concerts

UVOD

Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses.

— Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?* (1882)¹

Ko je skladatelj Luigi Dallapiccola (1904–1975) leta 1955 objavil Busonijeva pisma ženi Gerdi Sjöstrand, je Trst opisal kot »čudno nemirno mesto, v katerem se stekajo tri kulture in tri civilizacije«.² Pri tem je zavestno uporabil besedo »nemiren«, saj naj bi ta pridevnik po Dallapiccolovem mnenju predstavljal temeljno značilnost obmejnega prostora. Tudi sam se je namreč rodil in odraščal v večjezičnem mestu, kot priča naslednji odlomek, in nemirna mentaliteta domačega okolja je vtisnila globok pečat tudi njegovim izredno bogati in raznoliki glasbeni ustvarjalnosti:

Ko se je vlak ustavljal na postaji v mojem rojstnem mestu, je sprevednik glasno označeval: *Mitterburg, Pisino, Pazin*. Znano je, kako obmejni kraji pripomorejo k mešanju rodov in kultur; poleg tega se mentaliteta na teh področjih zelo razlikuje od one v notranjosti držav. Kako bi definirali tako mentaliteto? Mogoče z oznako »nemirna«.³

Dallapiccolova opreznost pri izbiri besed priča o človeku in glasbeniku, ki se je zavedal prednosti življenja na stičišču različnih svetov, vendar je lahko izkusil tudi posledice njihovega nestrpnega sobivanja. Pridevnik »nemiren« se iz intelektualne radovednosti in odprtosti namreč kaj kmalu lahko prevesi v svoje politično nasprotje, karakterizirano s poudarjanjem razlik in posledično s postavljanjem mej. Tak primer prikazuje pričujoči članek, ki je hkrati tudi poskus orisa Trsta na prelomu iz 19. v 20. stoletje. V tistem obdobju so bile medetnične razlike namreč tako globoko zakore-

Pri oblikovanju tega članka so bistveno pripomogle Cristina Zacchigna (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst), Vjera Katalinić in Marija Benić Zovko (Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU, Zagreb), ki so potrpežljivo izbrskale in posredovale arhivsko gradivo, vezano na pianistko Lucillo Tolomei Podgornik in na njen glasbeni krog. Njim naj gre moja iskrena zahvala.

1 »Bistvo naroda je namreč v tem, da imajo vsi posamezniki marsikaj skupnega, kakor tudi, da so vsi marsikaj pozabili.« Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, 9. Kjer ni drugače navedeno, sem citate prevedla avtorica članka.

2 Dallapiccola, *Parole e musica*, 302.

3 Ibid., 400.

ninjene, da lahko upravičeno govorimo o treh različnih mestih, torej o avstrijskem, italijanskem in slovenskem Trstu. Vsa tri »mesta« so bila vpeta v svoje kontrastne in nacionalistično osredinjene pripovedi.

Povezave glasbe z nacionalnimi vprašanji se je pred desetimi leti lotil Matej Santi v svoji doktorski disertaciji in poznejši monografiji z naslovom *Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest*.⁴ Njegove ugotovitve o vpenjanju tržaške kulture v različne nacionalno osredinjene pripovedi sem skušala dopolniti na podlagi najnovejših zgodovinskih in antropoloških študij, ki so izšle po Santijevi monografiji. V prvi vrsti bi tako izpostavila knjigo *Habsburški imperij: nova zgodovina*, v kateri je avtor Pieter M. Judson relativiziral in kontekstualiziral splošno razširjeno krilatico o avstroogrskem cesarstvu kot o »ječi narodov«. Po njegovem mnenju so bila nacionalna gibanja pojav, zasnovan »od zgoraj navzdol«,⁵ in so – poleg drugih družbenih dejavnikov – nastala kot posledica procesa demokratizacije oziroma širjenja (moške) volilne pravice med letoma 1867 in 1907, ko so k volitvam pristopale čedalje večje množice avstrijskih državljanov. Politični akterji so jih zaradi zelo različnega socialnega ozadja skušali poenotiti s sklicevanjem na skupni jezik in kulturo, k čemur je nezavedno pripomogla tudi avstrijska birokracija, ko je leta 1880 pri popisu prebivalstva uvedla novo klasifikacijsko polje, ki je spraševalo po občevalnem jeziku (*Umgangssprache*). Avstrijska vlada je sicer upala, da bo dvoumna definicija (popisne pole namreč niso spraševale po maternem jeziku, ampak po jeziku, ki je bil najpogosteje uporabljen) nekoliko zaježila nacionalistične pritiske, saj bi na podlagi razdrobljene in nehomogene jezikovne slike lahko zavrnila zahteve po jezikovnih in drugih političnih svoboščinah. Toda politični akterji so zadevo obrnili sebi v prid in vpisani jezik je kmalu postal sinonim za narodno opredelitev, ki je prej prelivajočo se večjezično paleto spremenila v »pisan mozaik, sestavljen iz enobarvnih etničnih, rasnih ali kulturnih kock«. ⁶ Prebivalstvo se je postopoma privadilo tej novi »enačbi«, po kateri je jezik določeval narodno pripadnost, tako da so se proti koncu 19. stoletja izoblikovale bolj ali manj trdne in narodno zavedne skupnosti. Da bi se med seboj

4 Santi, *Zwischen drei Kulturen*.

5 Judson, *Habsburški imperij*, 276. Judsonova knjiga *The Habsburg Empire: A New History* je bila prevedena v slovenščino, zato v nadaljevanju članka citiram in povzemam slovenski prevod.

6 Brubaker, *Ethnicity without Groups*, 8. Naj omenim, da so državljani avstrijskega dela cesarstva lahko vpisali le enega izmed desetih jezikov, v katerih so od leta 1849 izdajali uradne liste: sem so poleg nemščine spadale še madžarščina, italijanščina, romunščina, poljščina, rusinščina (oz. ukrajinščina), češčina, slovaščina, slovenščina in srbohrvaščina. Omejena izbira je povsem zameglila pogled na realno jezikovno sliko, saj ni samo prezrla »neuradnih« jezikov, ki so bili takrat v rabi (kot na primer furlanščina, hebrejščina ali jidiš), ampak tudi večjezičnost. Slednja je bila že samo v pristaniškem Trstu zelo razširjena, ker so znotraj iste družine zaradi visokega deleža priseljencev in posledično mešanih zakonov pogosto uporabljali dva ali celo več jezikov. Gl. Stergar in Scheer, »Ethnic Boxes«.

jasno razločevale, so na podlagi izbranih in torej v teoriji določenih kulturnih specifik začrtale meje, za katere se je sčasoma uveljavilo prepričanje, da so nepremostljive.⁷

Politično ozadje, ki so ga v drugi polovici 19. stoletja zaznamovala trenja med različnimi narodi znotraj Avstro-Ogrske, je Pietra M. Judsona pripravilo do tega, da je namesto izraza »nacionalni konflikti«, za katerega se zdi, da so se v spor vpletale celotne populacije, začel uporabljati izraz »nacionalistični konflikti«. Na ta način je želel poudariti njihov specifično politični značaj in kontekst, predvsem pa je pojasnil njihovo »situacijsko« naravo, saj iz ohranjenih virov izhaja, da se je nacionalizem stopnjeval le v določenih okoliščinah (na primer v volilnem obdobju), medtem ko je v vsakdanjem življenju navadno upadal.⁸ Judson pri tem ni pozabil omeniti pomembne vloge kulture kot učinkovitega sredstva za podpiranje političnega projekta, saj je že res, da naj bi bili nacionalistični konflikti političen fenomen, vendar so uporabljali predvsem jezik kulture.⁹ To njegovo trditev potrjuje primer slovenske oziroma slovanske skupnosti v Trstu: na podlagi doslej izpeljanih raziskav ugotavljam, da so popisi prebivalstva v letih 1880, 1890, 1900 in 1910 ter volitve v mestni, deželni in državni zbor (1897, 1907) pravzaprav dajali zagon njenemu glasbenemu razvoju. Množično obiskovani koncerti, novi zbori in orkestri so bili sprva usmerjeni v oblikovanje in utrjevanje nacionalne zavesti in so le posredno vodili v profesionalizacijo glasbenega življenja.

Pri tem se pojavlja vprašanje, kako globoko so segale meje med različnimi jezikovnimi skupnostmi v Trstu in če so bile razlike med njimi dejansko nepremostljive. Nacionalne delitve so bile po vsej verjetnosti le političen konstrukt, ki ni odseval realnega stanja, ampak je bil vezan na specifično zgodovinsko obdobje. Daša Ličen je v svoji doktorski disertaciji in nedavno izdani monografiji z naslovom *Meščanstvo v zalivu* dokazala, da so se v tržaških društvih sredi 19. stoletja zbirali meščani različnega porekla, ker je njihovo članstvo določala prej razredna kot pa etnična oziroma jezikovna pripadnost. Visoko članarino so si namreč lahko privoščili le premožnejši Tržačani, ki so imeli na razpolago višjo izobrazbo in predvsem prosti čas, da so se lahko posvečali svojim kulturnim in znanstvenim zanimanjem. Šele proti koncu 19. stoletja, ko se je volilna pravica razširila na nižje družbeno-ekonomske sloje, so

7 Judson, *Habsburški imperij*, 289–358.

8 Pisateljica Fausta Cialente (1898–1994), vnukinja priznanega tržaškega glasbenika Gustava Wieselbergerja (1834–1910), je v svojem avtobiografskem romanu *Le quattro ragazze Wieselberger* (1976) izpostavila ambivalentni odnos med italijansko in slovensko skupnostjo, saj so njuni pripadniki kljub sovražni drži v javnem življenju lahko gojili tudi pristržne medsebojne stike. Na podoben način se je veletrgovec, pisatelj, alpinist, botanik in glasbenik Julius Kugy (1858–1944) spominjal, da so se v njegov *Coro Paleariano* včlanjevali pevci različnih jezikov in političnih prepričanj, vendar je med njimi vladalo »srečno in popolno soglasje, kadar je šlo za skupno delo in skupne vzore«. Cialente, *Le quattro ragazze Wieselberger*, 7–69; Kugy, *Delo, glasba in gore*, 135.

9 Judson, *Habsburški imperij*, 290–295.

nekatera društva iz političnih razlogov začela sprejemati nove članice in člane, da bi mobilizirala širše plasti prebivalstva.¹⁰ Sklicevanje na skupni jezik in kulturo je, kot že omenjeno, predstavljalo najučinkovitejšo strategijo za povezovanje v skupnost, posledično se je nacionalni diskurz v tem obdobju tako poostрил, da so časopisi – praviloma glasila političnih strank – javno obsojali tiste posameznike, ki so včasih nehote prestopali na stran »drugorodcev«. Tržaški časopis *Edinost*, glasilo slovenske liberalne stranke, je večkrat prevzemal vlogo varuha nacionalnih mej: leta 1902 je pod geslom »kdor ni z nami, je proti nam« objavil imena tistih slovenskih pevcev, ki so se pregrešili s sodelovanjem na koncertu italijanskega društva Club corale triestino v gledališču Armonia.¹¹

V nadaljevanju se bom znotraj opisane klime postavljanja in prestopanja mej osredotočila na dunajsko pianistko, ki se je po poroki s slovenskim novinarjem leta 1880 preselila najprej v Gorico in nato še v Trst, kjer se je kot »redka prikazen«¹² morala spopadati z nacionalistično obarvanimi predsodki. O Lucilli Tolomei Podgornik (1854–1937) je leta 2015 pisal že muzikolog Primož Kuret. Kuret je zbral precej biografskih podatkov in tako postavil temelje za nadaljnja raziskovanja, vendar je prezrl kratko, a pomenljivo obdobje njenega bivanja v Trstu (1890–1895).¹³ V svojem članku bom torej le dopolnila znane informacije o njenem goriškem in dunajskem obdobju ter se na podlagi temeljitih raziskav v tržaških arhivih raje poglobila v primer nadpovprečno nadarjene glasbenice, ki so ji italijanski politični krogi nasprotovali zaradi delovanja v slovanskih društvih. Članek dopolnjuje popis njenih tržaških koncertov,

10 Glede kulturne, narodnostne, družbene in predvsem politične preobrazbe tržaških društev v dolgem 19. stoletju gl. Ličen, *Meščanstvo v zalivu*. Ženske v habsburški monarhiji razen redkih in kmalu odpravljenih izjem niso imele volilne pravice, vendar so jih konec 19. stoletja začeli vključevati v nepolitične, navadno dobrodelne organizacije (kot je bilo na primer Društvo ljubiteljev živali v Trstu), v katerih so na podlagi kulturnega dela (organiziranja koncertov in prireditev, zbiranja prispevkov) v bistvu uresničevale nacionalistične cilje. Judson, *Habsburški imperij*, 313–315; Ličen, *Meščanstvo v zalivu*, 242–246.

11 »Sramota! Sramota!«, *Edinost: glasilo slovenskega političnega društva tržaške okolice* (v nadaljevanju *Edinost*), 2. junij 1902, 2. Ogorčenosti ustvarjalcev časopisa *Edinost* ni sprožil toliko nastop slovenske mladine na italijanskem koncertu kot objava priimkov na koncertnem sporedu v poitalijančeni različici. Za takratne politične razmere, ko je italijanska iredenta skušala na vsak način zanikati prisotnost politično, družbeno in kulturno angažirane slovanske skupnosti v Trstu, je bila taka nepremišljenost »neodpusten naroden greh«. Opisani dogodek bi lahko označili za primer notranjeetničnega mehanizma, ki ga je sociolog Rogers Brubaker poimenoval »in-group policing«. Brubaker je v svoji zbirki esejev *Ethnicity without Groups* spodbudil preučevanje dinamičnih procesov povezovanja v skupnosti in pri tem izpostavil družbene mehanizme, ki uravnavajo njihove notranje in zunanje interakcije: v tem primeru je časopis *Edinost* izvajal nadzor nad pripadniki slovenske oz. slovanske skupnosti v Trstu, tako da je prestopnike izključil iz svoje srede. Brubaker, *Ethnicity without Groups*, 98–99.

12 B., »Iz Gorice«, *Slovenski narod*, 27. januar 1882, 3.

13 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 223–224, 248–251, 658 in 669; Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«.

iz katerega izhaja intenzivno delovanje na področju komorne glasbe, navedeni pa so tudi prepisi tistih pisem, shranjenih v arhivu Mestnega gledališkega muzeja Carla Schmidla v Trstu, ki se neposredno dotikajo njenega življenja in dela. Dopisi so razpršeni po različnih fondih in mapah, tako da so tu prvič zbrani na enem mestu.

GÖRZ, GORIZIA, GORICA (1880–1890)

Primož Kuret je življenjsko zgodbo Lucille Tolomei Podgornik orisal na podlagi podatkov, ki jih je zbral v nemškem in slovenskem tisku. Njegove izsledke potrjujeta in deloma dopolnjujeta popisna pola, ki jo je družina Podgornik izpolnila leta 1890 takoj po prihodu v Trst,¹⁴ kot tudi pismo iz leta 1938 (gl. Prilogo 3), v katerem je pianistkina najstarejša hči Friederike Podgornik (kasneje Hermuth,¹⁵ 1880–1948), po poklicu profesorica klavirja, zelo shematično opisala materino življenjsko pot.¹⁶ Na podlagi obeh virov izhaja, da se je Lucilla Tolomei rodila na Dunaju 26. maja 1854: njen oče Vincenz Tolomei (1814–po 1890), doma iz kraja Cavalese (danes del obmejne avtonomne dežele Trentinsko - Zgornje Poadižje v Italiji), je bil potomec italijanske plemiške rodbine, medtem ko je bila mati, rojena Bertolas, hči dunajskega tovarnarja svile. Pianistka je torej odrasla v etnično mešanem zakonu, čeprav se je po vsej verjetnosti izražala samo v nemščini: v zgoraj omenjenem popisu iz leta 1890 se je namreč skupaj z ovdo-velim očetom, ki se je v tistem obdobju ravno mudil v Trstu, opredelila za ta jezik.¹⁷ V nemščini se je sporazumevala tudi s svojimi italijansko govorečimi učenci, kot potrjuje razglednica iz leta 1922 (gl. Prilogo 3), med svojim bivanjem v Trstu pa je bila najdejavnejša v Schillerjevem društvu, takrat žarišču nemške kulture, zato lahko zaključimo, da se je tako jezikovno kot kulturno nagibala na nemško stran.

14 AGCT, Censimento 1890, mapa 90 (Chiadino 498–528).

15 Primož Kuret omenja, da si je pianistkin sin Paul Podgornik (1887–1947) spremenil priimek v Hermuth že leta 1912, ker naj bi iz nacionalističnih vzrokov imel težave pri iskanju službe na Dunaju. Njegovi odločitvi sta leta 1922 sledili še mati Lucilla Tolomei Podgornik in starejša sestra Friederike Podgornik. Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«, 348.

16 CMT, RS (Rassegna stampa), mapa Podgornik Lucilla. Pismo je naslovljeno na tržaško pianistko Lucillo Bolla Parisini (1870–1959), bivšo učenko Lucille Tolomei Podgornik, s katero je družina Podgornik gojila prijateljske stike tudi po selitvi na Dunaj. O tem pričajo pisma, nastala med prvo in drugo svetovno vojno, ki se danes nahajajo v arhivu Mestnega gledališkega muzeja Carla Schmidla v Trstu. Zaradi njihove dragocene vsebine sem jih v celoti prepisala in jih dodala kot prilogo na koncu tega članka.

17 Pianistkin mož Fran Podgornik (1846–1904), doma iz Čepovana pri Gorici, se je opredelil za slovenski jezik in je slovenščino vnesel tudi za njune otroke, rojene med bivanjem v Gorici: Friederike (1880–1948), Milan (1882–1967), Emma (1884–?), Paul (1887–1947) in Felix (1889–?). Na podlagi teh podatkov lahko sklepamo, da so se v družini Podgornik sporazumevali tako v slovenščini kot v nemščini, kar potrjuje zgoraj omenjeni in podtalno široko razširjeni pojav večjezičnosti.

Po doslej zbranih podatkih je njeno glasbeno izobraževanje potekalo na Dunaju. Po študiju klavirja na dunajskem konservatoriju pod mentorstvom Hansa Schmitta (1835–1907) in Juliusa Epsteina (1832–1926)¹⁸ je pri osemnajstih letih z odmevnim uspehom (»mit durchschlagendem Erfolg«)¹⁹ debitirala v Salzburgu, kjer je izvedla Mozartov Koncert za klavir in orkester št. 20 v d-molu, k. 466.²⁰ Takoj nato so jo povabili v leipziški Gewandhaus, vendar se je koncertu morala odpovedati zaradi poškodbe roke.

Na Dunaju je spoznala tudi svojega bodočega moža, goriškega novinarja Frana Podgornika (1846–1904), ki je bil takrat zaposlen kot tajnik Slovenskega literarnega društva. Po poroki 4. novembra 1879 sta se preselila v Gorico, kjer je Podgornik do leta 1882 urejal časopis *Soča*. Pianistka se je takoj vključila v lokalno srenjo, saj je jeseni 1880 v moževelem časopisu objavila oglas, v katerem je ponujala ure klavirja in harmonije:

Pianistinja (koncertistinja), ki je izvršila vse tečaje na dunajskem konservatoriji z odličnostjo in prvimi darili, in ki je na Dunaji vspešno podučevala, ponuja in priporoča se zlasti bolj izurjenim gospem in gospodičinam za glasovir in za teoretične nauke v harmoniji.²¹

V Gorici je tudi občasno koncertirala, medtem ko je počasi navezovala stike z večjimi glasbenimi krogi v Trstu, Ljubljani in Zagrebu. Primož Kuret je izčrpno opisal njeno goriško obdobje,²² vendar je treba še dodatno izpostaviti dejstvo, da je Lucilla Tolomei Podgornik kljub svoji nadpovprečnosti redno sodelovala na bésedah goriške čitalnice, na katerih je priložnostim primerno izvajala pretežno slovansko

18 Giuseppe Radole je v svoji posthumno objavljeni knjigi *Lo »Schillerverein« a Trieste* izrazil domnevo, da se je Lucilla Tolomei Podgornik izobraževala pri slovitem profesorju klavirja Theodorju Leschetizkem (1830–1915), pri katerem so študirali takrat največja klavirska imena, kot na primer Anna Esipova (1851–1914), Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), Ossip Gabrilovich (1878–1936), Ignaz Friedman (1882–1948), Artur Schnabel (1882–1951), Elly Ney (1882–1968), Benno Moiseiwitsch (1890–1963) in Alexander Brailowsky (1896–1976). Žal pri tem ne navaja nobenih dokazov, zato moramo Radolejevo domnevo ovreči tudi na podlagi dejstva, da se je Leschetizky vrnil na Dunaj šele leta 1878, potem ko je 26 let poučeval v Sankt Peterburgu. Radole, *Lo »Schillerverein«*, 177; Methuen-Campbell, »Leschetizky, Theodor«. Naj še spominim, da je bil zagrebški pianist Julius Epstein profesor klavirja skladatelja in dirigenta Gustava Mahlerja (1860–1911), prijateljaval pa je tudi s skladateljem Johannesom Brahmsom (1833–1897). »Epstein, Julius«; Bozarth in Frisch, »Brahms, Johannes«; Franklin, »Mahler, Gustav«.

19 Gl. pismo Friederike Podgornik z dne 30. maja 1938 v Prilogi 3.

20 Omenjeni Mozartov koncert je dvakrat izvajala tudi v tržaškem Schillerjevem društvu, in sicer 7. decembra 1885 in 17. decembra 1891, kot je razvidno iz Priloge 2.

21 *Soča: organ slovenskega političnega društva goriškega za brambo narodnih pravic* (v nadaljevanju *Soča*), 29. oktober in 5. november 1880, 4.

22 Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«, 338–341 in 344–345.

obarvan repertoar. Na bésedi z dne 26. marca 1882 je tako zaigrala Foersterjevo koncertno fantazijo *Po jezeru bliz' Triglava*, to je prvo klavirsko skladbo, ki jo je založila Glasbena matica v Ljubljani,²³ medtem ko je 29. aprila 1883 »po posebni naklonjenosti« sodelovala pri dobrodelni prireditvi, na kateri so zbirali denar za slovenske vrtce v Gorici. Ob tej priložnosti je zaigrala skladbe *Slovanske narodne pesmi*, op. 99, Rudolfa Willmersa (1821–1878), *Vilini glasovi*, op. 16, Franja Ksaverja Kuhača (1834–1911) in *Kolo* Maxa Konopáska (1820–1879).²⁴ Naslednje leto je 28. maja 1884 z učenko Terko Ambroszy zaigrala štiriročno klavirsko priredbo Haydnove simfonije (»kateri služijo v podlago hvaške [sic] narodne pesni«)²⁵ na bésedi, ki jo je goriška čitalnica priredila ob sprejemu škofa Josipa Juraja Strossmayerja (1815–1905) v Gorici.²⁶ Leta 1887 je sledilo še sodelovanje na veliki bésedi v spomin na pisatelja Frana Erjavca (1834–1887), kjer je nastopila v trojni vlogi izvajalke, profesorice klavirja in skladateljice: v prvem delu večera je skupaj z učenko Gabrijelo Jeglič zaigrala tri Dvořákovve *Legende*, op. 59, nato pa je izvedla lastno *Koncertno parafrazo o južnih slovanskih melodijah*, v kateri je obdelala tri ljudske napeve iz Kuhačeve zbirke *Južno-slovjenske narodne popievke* (1878).²⁷

Na odločitev Lucille Tolomei Podgornik, da na čitalniških prireditvah izvaja skoraj izključno slovanske skladatelje ali pa vsaj skladbe, v katere so tuji skladatelji vpletli slovanske napeve, ni vplivalo samo goriško okolje, v katerem je živela in delovala. Po vsej verjetnosti so nanjo v večji meri učinkovali glasbeniki iz širšega slovenskega sveta, s katerimi je v tem obdobju navezala stike. Med letoma 1883 in 1899 sta

23 »Beseda v Goriški čitalnici«, *Soča*, 31. marec 1882, 3; Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 54.

24 »Za slovanske otroške vrte v Gorici«, *Soča*, 6. april 1883, 3; »Iz Gorice«, *Slovenski narod*, 10. april 1883, 3; »Gorica«, *Edinost*, 25. april 1883, 2; »Vabilo«, *Slovenski narod*, 26. april 1883, 3; »Beseda 29. aprila«, *Soča*, 27. april 1883, 1; »Goriška čitalnica«, *Soča*, 27. april 1883, 3; »Iz Gorice«, *Slovenski narod*, 4. maj 1883, 2.

25 Domnevno Simfonia št. 103 v Es-duru, Hob. I:103, »Tremolo timpanov« ali Simfonia št. 104 v D-duru, Hob. I:104, »Londonska«, ki ju je Franjo Ksaver Kuhač leta 1880 analiziral v svojem članku o vplivih hrvaške ljudske glasbe na Josepha Haydna. Franjo Ksaver Kuhač, »Josip Haydn i hrvatske narodne popievke«, *Vienac zabavi i pouci*, 15. maj 1880, 317–318.

26 »V Gorici«, *Soča*, 30. maj 1884, 3; Rodoljub, »Iz Gorice«, *Edinost*, 31. maj 1884, 2–3; »Iz Gorice«, *Slovenski narod*, 4. junij 1884, 3; »Iz Gorice«, *Slovan: političen in leposloven list*, 5. junij 1884, 184.

27 »Velika beseda v spomin Franu Erjavcu, pisatelju slovenskemu«, *Soča*, 25. februar 1887, 1; »Slavnostni koncert v Gorici«, *Slovenski narod*, 26. februar 1887, 3–4; »Za Erjavčev spominek in ustanovo«, *Edinost*, 2. marec 1887, 3; »Slava Slovincem!«, *Soča*, 11. marec 1887, 1–2. Lucilla Tolomei Podgornik je svojo parafrazo izvedla tudi v Rossettijevem gledališču v Trstu, ko je 12. aprila 1891 sodelovala na prvem javnem koncertu Slovanskega pevskega društva (gl. Prilogo 2). Skladba se je po vsej verjetnosti izgubila, vendar je časopis *Edinost* v poročilu o tržaškem koncertu razkril naslove predelanih ljudskih pesmi: *Sve se mučim* iz Turške Hrvaške (zahodno območje današnje Bosne in Hercegovine), *Fantic in vtička* iz Celja in *Ciganka se hvali* iz Splita. »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 15. april 1891, 2–3; Kuhač, *Južno-slovjenske narodne popievke*, 82, 134–135 in 162–163.

si zakonca Podgornik na primer dopisovala z muzikologom in zbirateljem ljudskega gradiva Franjom Ksaverjem Kuhačem, ki ju je v svojih pismih obsipal z nasveti, prošnjami, članki in celo skladbami. V najstarejšem ohranjenem pismu z dne 11. februarja 1883, s katerim je Kuhač v hrvaščini odgovarjal na Podgornikovo prošnjo, da bi nje-govi ženi priskrbel koncert v Zagrebu, je muzikolog sporočal, da jo je že predlagal odboru pevskega društva Kolo. Lucilli Tolomei Podgornik je pri tem svetoval, naj v svoj koncertni spored uvrsti čim več slovanskih del. V ta namen ji je velikodušno naštel nekaj naslovov, ki bi prišli v poštev, pismu pa je priložil še Konopáskovi skladbi *Kolo* in *Maj* iz klavirske zbirke *Slovanka*.²⁸

Podgornikovi po vsej verjetnosti ni uspelo koncertirati v Zagrebu, so se pa okrepili njeni pisemski stiki s Kuhačem. Kuhač ji je 10. avgusta 1883 poslal pismo v nemškem jeziku, v katerem je potrdil prejem njene kompozicije. Oblika variacije se mu je zdela nekoliko zastarela, zato ji je svetoval, naj raje napiše fantazijo, elegijo ali idilo. Proti koncu pisma je dodal predlog, da bi komponirala skladbo na hrvaške napeve, čemur pa je pianistka ustregla šele dve leti kasneje s svojo koncertno parafrazo.²⁹ Takrat je Kuhač zelo pohvalil prejeto skladbo in jo celo priporočil za objavo na Dunaju, v Trstu ali Zagrebu, za kar se je že pozanimal pri zagrebški založbi Knjižara Lavoslava Hartmana (Kugli i Deutsch):

Skladba mi je bila zelo všeč in vam zanjo, kljub svoji nagnjenosti do stroge kritike, iskreno čestitam. Vredna je, da bi šla v tisk, in bi se osebno veselil njene objave.³⁰

Kuhačeva naklonjenost dunajski pianistki s časom ni upadla, saj ji je 20. maja 1896, torej ko se je že vrnila na Dunaj, poslal v oceno prvi del svoje klavirske šole *Prva hrvatska uputa u glasoviranje*. Naslednje leto jo je celo prosil, naj za drugi del tega učbenika prispeva nekaj krajših skladb, primernih za začetnike.³¹ Lucilla Tolomei Podgornik je prošnji nemudoma ugodila in mu poslala tri karakteristične skladbice, ki jih je naslovila *Zadirkivanje*, *Tužan i veseo drug* in *Etida*. Kuhač je bil nad rezultatom očaran in je vse tri skladbice z nekaj spremembami vključil v svojo učno metodo:³²

28 HAZU, Franjo Ksaver Kuhač, Korespondencija, zv. 8, 218–219. Med svetovanimi naslovi velja izpostaviti Lisztovi skladbi *Dve ruski melodiji* (Arabeski), s. 250, in Willmersovo zbirko *Slovanske narodne pesmi*, op. 99, ki jih je pianistka izvajala tako v Gorici kot v Trstu (gl. Prilogo 2).

29 Ibid., 265–266.

30 Franjo Ksaver Kuhač Lucilli Tolomei Podgornik, 19. avgust 1885, *ibid.*, 382–383.

31 Gl. pismi v hrvaščini, ki ju je Kuhač napisal 5. in 16. maja 1897 (HAZU, Franjo Ksaver Kuhač, Korespondencija, zv. 11, 52–53 in 57). Muzikolog je svojo prošnjo podkrepil z domoljubno noto, ko je svoje drugo pismo zaključil s pripombo: »Ponosit ću se, ako bude medju našim domaćim komponistima i Vaše dično ime u tom mojem djelu. Treba da svietu pokažemo, da ima u nas vrstnih umjetnika i umjetnica, te da tudju pomoć i ne trebamo.«

32 Kuhač, *Prva hrvatska uputa u glasoviranje*, 85–86, 118 in 140–141.

Vaše skladbe so me očarale. Skladbi *Zadirkivanje* (Schleka Partl?) in *Tužan i veseo drug* sta sijajni, ampak tudi *Etuda v e-molu* je mikavna. Obe skladbi sta zelo dobro karakterizirani in kar mi je najpomembneje, obe sta komponirani v slovanskem duhu. Že v tako drobnih delih se kaže pravi genij, saj je veliko težje biti duhovit in tehten znotraj utesnjenega prostora in z omejenimi sredstvi kot pa v tistih skladbah, kjer se človek lahko razbohota. Prav zaradi tega najvišje cenim vaš talent!

To ni navadno laskanje, ampak čista resnica, saj kot boste slišali v nadaljevanju, se ne znam prilizovati. [...] Moja starejša in mlajša hči sta povsem zaljubljeni v vašo prisrčno zbadljivko, naravnost nori sta nanjo.³³

Lucilla Tolomei Podgornik pa ni sprejemala le nasvetov Franja Ksaverja Kuhača. Nanjo je posredno vplival tudi mož Fran Podgornik, potem ko je leta 1882 zaradi nezdružljivih stališč izstopil iz uredništva *Soče* in začel delovati kot neodvisen novinar, ki je zagovarjal skupno slovansko kulturo. Leta 1888 je ustanovil lastno revijo *Slovanski svet* in jo vodil do leta 1899: v njej je obsežno poročal o političnem in kulturnem dogajanju v slovanskih deželah tako znotraj kot tudi izven meja habsburške monarhije. Možev »kulturni panslavizem«³⁴ je domnevno spodbudil pianistko, da je tudi sama poprijela za pero in začela pisati članke o slovanski glasbi za revije *Ljubljanski zvon* (1885), *Slovan* (1885–1887) in *Slovanski svet* (1888–1890).³⁵

Pri tem se poraja vprašanje, v kolikšni meri je Lucilla Tolomei Podgornik s svojim publicističnim delom vplivala na moževo stališče do ženskega vprašanja. Kulturna delavka Marija Manfreda Skrinjar (1857–1931) se je Frana Podgornika namreč spominjala kot skromnega in ponižnega človeka, ki je »pazno motril naše obče narodno in zlasti žensko vprašanje«.³⁶ V svoji daljnovidnosti je razumel, da je v javno sfero treba vključiti tudi ženske, zato da bi se narodu zagotovil nadaljnji obstoj. Prav zaradi tega jim je med letoma 1895 in 1896 v *Slovanskem svetu* namenil posebno rubriko z naslovom »Ženstvo«:³⁷ v obdobju, ko so bile slovenski ženi »meje mišljenja in čustvovanja ozko odmerjene«, je Podgornikova revija postala neke vrste »šola vадnica« ali »šola pripravnica«, v kateri so se pesnice, pisateljice in novinarke urile

33 Franjo Ksaver Kuhač Lucilli Tolomei Podgornik, 9. junij 1897, HAZU, Franjo Ksaver Kuhač, Korespondencija, zv. II, 62–64.

34 Cit. po Marušič, »Podgornik, Franc (1846–1904)«.

35 Gl. bibliografijo (Podgornik in Podgornikova). Članki so pisani v slovenščini, zato lahko domnevamo, da je pri njihovi sestavi sodeloval tudi pianistkin mož Fran Podgornik.

36 Zmagoslava, »Spomenik možu«, 64.

37 »Ženstvo«, *Slovanski svet*, 6. september 1895, 320–322; 20. september 1895, 340–352; 4. oktober 1895, 359–360; 18. oktober 1895, 377; 25. oktober 1895, 385–386; 1. november 1895, 396; 13. december 1895, 447–449; 27. december 1895, 468; 5. januar 1896, 7–8; 5. februar 1896, 47–48; 15. februar 1896, 56; 5. marec 1896, 84; 15. februar 1896, 132; 25. april 1896, 144.

v pisanju.³⁸ Njihov trud je le nekaj let kasneje privedel do ustanovitve prve ženske revije *Slovenka*, ki je v Trstu izhajala med letoma 1897 in 1902.³⁹

Že deset let pred tem pa je Lucilla Tolomei Podgornik namenjala svoje glasbeno znanje »narodni stvari«. Leta 1885 je v daljšem eseju z naslovom »Glasbena vzgoja v Slovencih« prereševala vprašanje o glasbi kot o potencialnem sredstvu za oblikovanje narodne zavesti. Sama je menila, da je glasba najbolj priljubljena in razširjena umetnost, ker jo »rodé in vzbujajo« čustva.⁴⁰ Prav zaradi tega naj bi tako uspešno učinkovala na poslušalce, saj naj bi obšla razum in neposredno nagovarjala srce. Vsa glasbena dela pa niso kos tej nalogi: velike mojstrovine, kot so na primer simfonije, opere in sakralna dela, so zaradi svoje kompleksnosti razumljive le tanjši plasti glasbeno izobraženih poslušalcev. Povsem neustrezne pa so tiste virtuozne skladbe, ki so le sad minljive glasbene mode, saj so vsebinsko prazne, »prava igrača brez vsakega vpliva na srce«. ⁴¹ Šele narodne pesmi⁴² odgovarjajo zadanemu cilju, ker so zaradi svoje preproste in vedno aktualne vsebine dostopne tudi neizobraženemu ljudstvu.

Podgornikova je podobno kot njeni sodobniki zagovarjala stališče, da se pesmi različnih narodov med seboj neizogibno razlikujejo, ker so rezultat specifičnih zgodovinskih, geografskih, kulturnih in celo rasnih dejavnikov. Pod domnevnim vplivom sočasne znanosti, ki je etnično, geografsko, botanično in zoološko raznolikost habsburškega imperija skušala razčleniti v obsežnih enciklopedijah (leta 1886 je na primer pod pokroviteljstvom cesarskega prestolonaslednika Rudolfa začela izhajati monumentalna zbirka knjig *Avstro-ogrška monarhija v besedi in podobi*),⁴³ je pianistka predlagala, da bi se ta neposredni izraz narodnega duha skušalo zajeti in analizirati, da bi se izluščile njegove nezamenljive »narodne« značilnosti. Zahtevno nalogo bi po njenem mnenju morala prevzeti Glasbena matica v Ljubljani, ki si je že v pravilih iz leta 1872 zadala cilj, da bi se poleg glasbenega založništva, oblikovanja glasbene knjižnice, koncertnega delovanja in ustanavljanja glasbenih šol ukvarjala tudi z zbiranjem narodnih pesmi.⁴⁴ Podgornikova je sicer imela nekoliko skrajnejše stališče, saj je Glasbeni matici svetovala, naj začasno prekine izdajanje umetnih skladb in prihra-

38 Zmagoslava, »Spomenik možu«, 64. Marija Skrinjar je v svojem članku izrazila mnenje, da se je delokrog slovenske žene konec 19. stoletja omejeval predvsem na kuhinjo in otroško spalnico: »[V]časih smo imeli tudi kakšno, ki je znala tolči na klavir ter lomiti nemščino in nekaj francoščine. To je bila vsa omika slovenske žene.«

39 Glede sodelavk, uredniških smernic in vsebin tržaške revije *Slovenka* gl. Verginella, *Slovenka*.

40 Podgornikova, »Glasbena vzgoja v Slovencih«, 277.

41 Ibid., 278.

42 Lucilla Tolomei Podgornik je pod izrazom »narodna pesem« zaobjela tako ljudske kot ponarodele pesmi – v ospredju je bila namreč recepcija, torej »ne le tisto, kar je izšlo iz naroda, temveč tisto, kar je živelo med narodom«, kot je pojasnila Nataša Cigoj Krstulović. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 26.

43 Prim. Judson, *Habsburški imperij*, 353–354.

44 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 21–22 in 25–28.

njena finančna sredstva raje nameni zbirkam narodnih pesmi. Za njihovo kapilarno širjenje med prebivalstvom je nato predlagala, da bi take izdaje, vezane v tematske snopiče, delili po nižjih cenah v šolah, čitalnicah, pevskih društvih in cerkvah.

Kateri je bil navsezadnje cilj njene razprave? Lucilla Tolomei Podgornik je menila, da ljudska in ponarodela glasba nimata samo glasbeno-estetske oziroma kulturne veljave, ampak imata tudi političen pomen. Kultiviranje narodnega petja bi ustvarilo »zagozdo«⁴⁵ proti potujčevanju, saj bi se ljudje zavzeli za svojo glasbeno dediščino in se tako otresli tujih vplivov.⁴⁵ Pozitivni učinki bi se kazali tudi na višji umetniški ravni: pesmi, ki bi jih za to poklicani strokovnjaki zbrali, preučili in »prečistili«, bi skladateljem nudile trdno glasbeno osnovo, kajti »le na podlagi bogatega in nepokvarjenega pravega narodnega glasbenega zaklada nastanejo neminljiva in cenljiva umetniška dela«. Pri tem je kot zgled navedla Frédéricica Chopina (1810–1849) in Antonína Dvořáka (1841–1904), saj naj bi slednja prav »na podlagi slovanskega duha [...] ustvarila dela bogate duševne vsebine«.⁴⁶

V tej nacionalistično obarvani luči lahko razumemo tudi njeno prizadevanje, da pregleda in oceni skladbe Benjamina Ipavca (1829–1908), Franja Serafina Vilharja (1852–1928) in Hrabroslava Volariča (1863–1895).⁴⁷ Podgornikova je v svojih analizah poudarjala predvsem razmerje med besedilom in glasbo, kar je na podlagi slovenske narodne himne *Naprej zastava slave* nazorno prikazala že v zgoraj omenjenem esejju »Glasbena vzgoja v Slovencih«.⁴⁸ Slovenske skladatelje je pri tem vztrajno spodbujala, naj si svoj glasbeni čut izostrijo s pomočjo narodnih pesmi in glasbenih klasikov.⁴⁹

45 Podgornikova, »Glasbena vzgoja v Slovencih«, 345.

46 Ibid., 343.

47 Ni izključeno, da so ji omenjeni skladatelji sami pošiljali svoje skladbe v pregled: Janko Leban je po Volaričevi smrti objavil pismo iz leta 1889, v katerem skladatelj pripoveduje, kako je med bivanjem v Kozani v Goriških brdih večkrat obiskal »Lucilo«⁴⁷ in ji poslal okrog deset del, saj je cenil »nje muzikalno znanost in vednost«, pa tudi odkritosrčnost. Janko Leban, »Ob odkritju Volaričevega spomenika«, *Učiteljski tovariš*, 1. oktober 1909, 1.

48 Avtorica je v Jenkovi pesmi *Naprej zastava slave* zaznala nesorazmerje med slovesno vsebino besedila in živahno, zapleteno oz. »preveč sestavljeno«⁴⁸ melodijo, ki jo spremlja pogosto spreminjanje harmonije. Po njenem mnenju se take pesmi ne bodo nikoli pele pravilno, zato je predlagala, naj se za narodno himno raje uporabi kratek, preprost, simetrično oblikovan in ritmično umirjen ljudski napev po vzoru cesarske himne *Bog ohrani*, *Bog obvari* in slovanske himne *Hej, Slovani*. Njena izjava je vzbudila precej nelagodja, kajti uredništvo *Ljubljanskega zvana* je v opombi hitelo pojasnjevati, da pesem *Naprej zastava slave* »kakor nobena druga pesem naša ne izraža samosvestni pogum in iskreno hrepenenje po občem napredku in pravi narodni svobodi«. Tudi Janko Leban ji je v svoji oceni Volaričeve zbirke *Gorski odmevi* očital »preozkosrčno«⁴⁹ presojanje slovenskih pesmi. Podgornikova, »Glasbena vzgoja v Slovencih«, 346–348; Leban, »Gorski odmevi«, 251.

49 »Najboljši vir za izobraževanje ukusa je z jedne strani proučevanje pravih in lepih narodnih pesmi, z druge strani pa pravo učenje takoimenovanih glasbenih klasikov. Prve dosežajo lepoto in svojstvenost z najpreprostejšimi pomočki in v najmanjši obliki; iz klasikov pa se je učiti, kako so oni ustvarjali iz jednega samega jedra velikanske in neminljive umotvore s pravo rabo glasbenih

Zbiranje slovenskih pesmi je bilo takrat še v povojih, zato je v prvem primeru priporočila zbirko *Slovanstvo ve svých zpěvech* (Slovanstvo v svojih pesmih), ki jo je češki pisatelj, slikar in zbiratelj ljudskega gradiva Ludvík Kuba (1863–1956) začel izdajati prav v tistih letih:

Slovenci kot mnogotero razcepljen in majhen narod morajo prenašati od več strani uplive tujih narodov na svoje duševne proizvode, torej tudi na glasbo. Ni še dolgo tega, kar so začeli nabirati pravilno svoje pesmi, in najbrže jim je že mnogotera izginila, ker jo je pozabil narod. Najprej jim je iztrebiti to, kar je tujega, ki se je udomačilo, in kar zaradi tega manj občutijo kot tuje ter je tudi težko zapoznajo. Za tako spoznanje Slovencem pa ne zadošča lastna glasbena literatura, ravno ker ta ni več čista. Zato je Slovencem pred vsem potrebno, da se seznani s slovansko glasbo vseh vrst in vseh slovanskih narodov, da tako zaslede na svoji glasbi, kar je na nji slovanskega. In v ta namen je Slovencem najtopleje priporočati Kubovo zbirko, v kateri najdejo že odbrano, kar je najboljšega in najlepšega v slovanskih narodnih pesmih.⁵⁰

Naj zaključim, da je Béla Bartók (1881–1945) v svojem članku o zbiranju ljudskega blaga v kontekstu nacionalizma (»Népdalkutatás és nacionalizmus«, 1937)⁵¹ zgodnjim nacionalnim gibanjem priznal pomembno vlogo, saj so še posebno majhni in politično zatirani narodi segali po ljudskem izročilu, da bi okrepili svojo nacionalno (samo)zavest. Toda etnomuzikološke raziskave so tudi pokazale, da noben narod ni imun proti tujemu vplivu. V obdobju nastajanja Bartókovega članka je bila taka ugotovitev težko sprejemljiva in ostri nacionalistični odzivi so v avtorju vzbudili strah, da bo izrazito nacionalno zavestna politična drža prej ali slej ukinila delo na terenu. Menil je, da se umetnost in znanost končata tam, kjer se začne politika, zato je bil nacionalizmu hvaležen za začetni zagon pri raziskovanju ljudske glasbe, vendar je predvidel, da bo njegova skrajnost povzročila le hude težave. Ravno o tem se je prepričala tudi pianistka Lucilla Tolomei Podgornik, ko se je nekega poznega poletnega dne leta 1890 z možem in petimi otroki preselila v živahno in multietnično mesto Trst.

pomočkov.« Podgornikova, »Glasbeni pogovori: nekoliko o tematu«, 138. Podgornikova ni izpostavila nobenega skladatelja, vendar bi na podlagi njenih člankov lahko presodili, da so med glasbene klasike spadali Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann in Antonín Dvořák.

50 Podgornikova, »Slovanstvo ve svých zpěvech«, 202.

51 Bartók, *Scritti sulla musica popolare*, 85–91.

TRIEST, TRIESTE, TRST (1890–1895)

Med bivanjem v Gorici se je Lucilla Tolomei Podgornik ukvarjala predvsem s poučevanjem in pisanjem člankov, vendar se je občasno odpravljala tudi v večja mesta, da bi sodelovala na tamkajšnjih koncertih. V Ljubljani jo na primer srečamo na dveh simfoničnih koncertih Filharmonične družbe: 17. decembra 1882 se je ljubljanskemu občinstvu predstavila z Beethovnovim Koncertom za klavir in orkester št. 4 v G-duru, op. 58, medtem ko je bila 27. februarja 1887 na vrsti Webrova Koncertna skladba za klavir in orkester v f-molu, op. 79. O prvem koncertu sta poročala časopisa *Laibacher Zeitung* in *Slovenski narod*, ki sta si bila precej enotnega mnenja glede mojstrske izvedbe Beethovnovnega dela. Manj navdušenja naj bi po oceni nemškega časopisa žela Webrova koncertna skladba, vendar so bili poslušalci tudi v tem primeru zadovoljni z izvedbo.⁵²

Ohranjeni koncertni sporedi v Schmidlovem arhivu v Trstu in članki v tržaških časopisih *Triester Zeitung*, *L'Indipendente*, *Il Piccolo*, *L'Arte* in *Edinost* nam razkrivajo, da je pianistka v istem obdobju sodelovala tudi s Schillerjevim društvom v Trstu. Med 12. decembrom 1881, ko je pred tržaško publiko debitirala z zgoraj omenjenim Beethovnovim klavirskim koncertom, in 15. septembrom 1890, ko se je iz Gorice preselila v Trst,⁵³ je v dvorani osrednjega nemškega društva gostovala vsaj petkrat s pretežno komornimi skladbami. Obenem je v Rossettijevem gledališču, to je v največji gledališki stavbi v Trstu, kar trikrat nastopila kot solistka v klavirskih koncertih Carla Marie von Webra, Antona Rubinsteina in Ludwiga van Beethovna (gl. Prilogo 2). Časopis *Triester Zeitung* je njen krstni nastop pozdravil z laskavimi besedami, s katerimi je izpostavil vrhunsko pripravo pianistke, ki je v nekoliko provincialno glasbeno življenje vnesla pridih avstrijske prestolnice:

Schillerjevo društvo. Človek mora biti res zelo samozavesten, da si na svojem debiju pred neznano publiko kot prvo točko večera upa izvajati Beethovnov Klavirski koncert v G-duru; in to še toliko bolj velja za nekoga, ki se ne ukvarja poklicno z »umetniškimi potovanji«, ampak samo priložnostno prekinja svoje poučevanje,

52 »Das zweite philharm. Gesellschaftsconcert«, *Laibacher Zeitung*, 18. december 1882, 2475; »Filharmonično društvo ljubljansko«, *Slovenski narod*, 18. december 1882, 2–3; »Weber-Feier«, *Laibacher Zeitung*, 2. marec 1887, 408. Pianistka je na prvem koncertu zaigrala še Rossinijevo barkarolo *La gita in gondola* (Izlet z gondolo) v Lisztovi klavirski transkripciji (s. 424/4) in Mendelssohnovo »Lovsko pesem« iz zbirke *Pesmi brez besed* (op. 19b, št. 3). Na drugem koncertu, ki je bil v celoti posvečen Webrovi glasbi, je dodala klavirski skladbi *Momento capriccioso*, op. 12, in *Povabilo na ples*, op. 65. Keesbacher, *Jahres-Bericht der philharmon. Gesellschaft* (1883), 14, 27 in 33; Keesbacher, *Jahres-Bericht der philharmon. Gesellschaft in Laibach* (1888), 12 in 17–18; Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 223, 248–249, 658 in 669.

53 »Gospa Lucija Podgornik, poznana virtuvozinja na glasoviru, preseli se – kakor smo izvedeli iz verodostojnega vira – z dnem 15. t. m. v Trst. Od 17. naprej sprejemala bode oglašanja za pouk na glasoviru.« »Gospa Lucija Podgornik«, *Edinost*, 13. september 1890, 3.

da bi se daleč od doma podvrigel sodbi nepristranskih poslušalcev. Gospa Lucilla Podgornik-Tolomei iz Gorice se je včeraj, svesta svojih sposobnosti, spopadla z eno najtežavnejših in najvišjih umetnin: na doseženi uspeh lahko gleda upravičeno ponosno in prav tako ponosno lahko trdi, da je ugodila prav vsem. Prednosti, ki gospo odlikujejo v najprijetnejši meri, so poln zvok, jasno izvedene hitre pasaže in umirjen ter samozavesten nastop kljub temu, da je igrala na pamet. Na ta način je skladba prišla do najboljšega izraza in je vsem prijateljem klasičnih del podarila pravi užitek. Tudi v Bach-Tausigovi Toccati je gospa Podgornik v najboljši luči predstavila svojo tehniko, moč in vzdržljivost ter je občinstvo tudi v tem primeru pripravila do najživahnnejših ovacij.⁵⁴

O uspešni recepciji je nemudoma poročal časopis *Edinost*, ki je v tistih letih začel beležiti slovanski napredek tudi na glasbenem področju. Lucillo Tolomei Podgornik je sicer pomotoma navedel kot sestro Frana Podgornika, vendar ga je v zmoto zavedla napačna informacija, ki jo je črpal iz časopisa *Triester Zeitung*. Slednji je namreč zapisal, da je »F. Podgornik, Redacteur, mit Schwester aus Görz« prenočeval v hotelu Delorme.⁵⁵

Slovenska umetnost. *Gosp. Podgornik, urednik »Soči«*, bil je te dni v Trstu sè svojo sestro, katera se je, kakor se pripoveduje, pri koncertu v tržaškem »Schillervereinu« posebno odlikovala. Veseli nas, da se Slovenke tako odlikujejo na polju umetnosti.⁵⁶

V naslednjih letih so se recenzenti v zgoraj omenjenih nemških, italijanskih in slovenskih časopisih povsem strinjali glede tehnične dovršenosti dunajske pianistke.⁵⁷ Njeno klavirsko tehniko naj bi po mnenju sodobnikov karakterizirali poln in krepak zvok (»possiede una forza che rare volte fu dato riscontrare«), čista, jasna in suverena izvedba zahtevnih pasaž (»emerge per la correttezza, e per la chiarezza della sua nota«), premišljena raba pedala (»tanta chiarezza e limpidezza di suoni, non

54 »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 13. december 1881, 3.

55 »Angelkommene Fremde«, *Triester Zeitung*, 12. december 1881, 3.

56 »Slovenska umetnost«, *Edinost*, 14. december 1881, 3.

57 Med tržaškimi glasbenimi ocenami, ki so izšle pred zloglasnim letom 1891 in se torej odlikujejo po svoji objektivnosti, saj se pianistka še ni zamerila italijanski iredenti zaradi sodelovanja pri slovanskih prireditvah, bi izpostavila naslednje: »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 13. december 1881, 3; A., »Quartetto Heller«, *L'Indipendente: Giornale politico, economico, letterario, commerciale marittimo* (v nadaljevanju *L'Indipendente*), 4. februar 1882, 2; – b –, »Concert der Pianistin Frau Lucilla Podgornik-Tolomei«, *Triester Zeitung*, 18. marec 1882, 3; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *L'Indipendente*, 18. marec 1882, 2; –a [Joseph Raska?], »Concert des Schiller-Vereines«, *Triester Zeitung*, 12. april 1887, 2; »Politeama Rossetti«, *L'Indipendente*, 10. december 1889, 2; g.g.m. [Gian Giacomo Manzutto], »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 20. december 1890, 3.

coperti da disgustoso pedale«), pozornost do detajla (»cura tutte le finezze«), izostren glasbeni okus (»edler Geschmack«), dober spomin (»glückliches Gedächtniß«) in predvsem edinstvena glasbena inteligenca (»un talento non comune ed una intuizione veramente artistica«, »richtiges musikalisches Verständnis«, »una grazia ed una intelligenza veramente superiori«, »una distinta individualità, che nulla ha di comune con le solite concertiste«), s katero ni izpostavljala samo skladateljevih idej, ampak se je vanje poglobljala tudi s čustvene plati.⁵⁸ Italijanski časopisi se niso hoteli odpovedati svojemu favoritu Ferrucciu Busoniju in so Podgornikovi priznavali »le« izjemne zasluge na klavirskem področju (»una pianista eccezionale, di meriti insigni«).⁵⁹ Manj zadržan je bil nemški časopis *Triester Zeitung*, ki jo je oklical za najboljšo pianistko v Trstu in izvrstno klavirsko mojstrico (»eine Tastenbeherrscherin ersten Ranges«).⁶⁰ Temu primerno je časopis *Edinost*, ki je izkoristil vsako priložnost, da bi krepil slovansko (samo)zavest, v zanosu objavil naslednjo pripombo:

Kakor navadno, žela je gospa Podgornikova tudi to pot za svoje krasno, uprav umetniško dovršeno igranje na klaviru burno in živahno pohvalo, ki je bila gotovo popolnoma opravičena; kajti smelo trdimo, da je gospa Podgornikova sedaj prva, najboljša pianistka v vsem Trstu (tudi ne izvenzemski pianiste). Prav srčno bi tedaj želeli, da bi se nam večkrat ponudila prilika, občudovati [*sic*] to vrlo umetnico tudi pri naših narodnih koncertih.⁶¹

Zadnji stavek je meril na redke priložnosti, ki so se ponujale tržaškemu Slovanom, da bi se lahko umetniško udeleževali. Do dograditve Narodnega doma leta 1904 so v tržaških gledališčih Rossetti, Fenice in Armonia nastopali največ trikrat na leto, in še takrat so njihove prireditve po mnenju časopisa *Triester Zeitung* ohranjale značaj domače veselice (»häusliche Unterhaltung«).⁶² Po doslej zbranih podatkih naj bi pianistka Lucilla Tolomei Podgornik med svojim bivanjem v Trstu vsaj dvakrat sodelovala s slovanskimi društvi. Na že omenjenem koncertu, ki je bil na sporedu 12. aprila

58 Časopis *Edinost* je tako povzel zgoraj opisane odlike: »Gospa Podgornikova je poznana virtuoziinja na klavirji, koja ne le igraje zmôguje vse tehniške težkoče, ampak nje igra je tudi jako izrazita; umetnica ta namreč ne čita samo not, ampak ona vlije v prednašanje svoje tudi duh skladbe.«

»Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 15. april 1891, 3.

59 »Concerto della Previdenza e Sale di lavoro«, *Il Piccolo*, 15. november 1890, 1.

60 – b –, »Concert der Pianistin Frau Lucilla Podgornik-Tolomei«, *Triester Zeitung*, 18. marec 1882, 3.

61 »Bianca Panteo«, *Edinost*, 30. januar 1892, 2–3.

62 »Ni treba, da bi o izvedbah podali glasbeno, strogo objektivno oceno, kajti koncert je imel značaj domače veselice in tako ga je dojemalo tudi občinstvo.« »Concert des »Slovenischen Gesangsvereines«, *Triester Zeitung*, 13. april 1891, 2.

1891 v redutni dvorani Rossettijevega gledališča, je zaigrala svojo *Koncertno parafrazo o južnih slovanskih melodijah*, zraven pa še dva *Slovanska plesa* Antonína Dvořáka. Koncert je organiziralo novoustanovljeno Slovansko pevsko društvo, ki je takrat sploh prvič nastopilo v javnosti, in sicer pod vodstvom Srečka Bartela (1859–1920). Ob tej priložnosti je povabilo k sodelovanju še sopranistko Leontine Čech Strasser in tamburaški orkester, ki ga je Josip Abram (1865–1952) vodil znotraj Telovadnega društva Sokol.⁶³ Drugi koncert je bil le nekaj mesecev kasneje, in sicer 29. novembra 1891 v novih prostorih Slovanske čitalnice. Pianistka je naslednjega dne morala nastopiti tudi v Schillerjevem društvu, zato je zaigrala zgolj drugi in tretji stavek Beethov-novega Koncerta za klavir in orkester št. 5 v Es-duru, op. 73, svoj nastop pa dopolnila s koncertno fantazijo *Na te mislim*, op. 1, skladateljice in pianistke Slavke Atanasijević (1850–1897). Istega večera sta nastopila še citrašica Bogomila Valenčič in ljubljanski pevski kvartet Ilirija.⁶⁴ Med občinstvom je bilo v obeh primerih veliko poslušalk, časopis *Edinost* pa je o drugem koncertu objavil naslednjo oceno:

Kako pa naj bi pisali o gospej Podgornik-Tolomej? Take umetnice so redko sejane. To vam je pravi »Excelsior«, velika umetnica; ko ona svira na glasoviru, gane izvestno vsakaterega. Kakor je ona prednašala Anastazijevičevo [*sic*] »Fantasie de concert«, je mogoče le pri umetnici njene vrste. Isto velja o umotvoru »Na te mislim«; s tem komadom izzvala je naša umetnica burno odobravanje, ki se ni polehlo, dokler ni v svoji ljubeznjivosti še enkrat odsvirala krasni ta komad. – Beethovenov »Concert Ex-dur [*sic*] Adagio« in »Finale« uplival je tako silno na vse navzoče, da so bili kakor elektrizovani. Burno ploskanje uplivalo je na umetnico, da je točki tej pridodala še »Impromptu«. Tu nam je omenjati še g. [Juliusa] Dragatina, ki je umetnico jako večše in razumno spremljal na glasoviru.⁶⁵

Lucilla Tolomei Podgornik se je torej tudi v Trstu – kljub tamburicam in ci-tram, ki naj bi po strogem mnenju časopisa *Triester Zeitung* sploh ne sodile v

63 »Koncert«, *Edinost*, 28. marec 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 4. in 11. april 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Slovenski narod*, 6. april 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Slovenec: političen list za slovenski narod* (v nadaljevanju *Slovenec*), 7. april 1891, 4; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 15. april 1891, 2–3; »Zahvala«, *Edinost*, 15. april 1891, 4; –c, »Prvi občni zbor »Slovanskega pevskega društva« v Trstu«, *Edinost*, 28. in 31. oktober 1891, 2.

64 »Slovanska Čitalnica v Trstu«, *Edinost*, 25. november 1891, 3; »Slovanska čitalnica v Trstu«, *Slovenec*, 26. november 1891, 3; »Koncert«, *Edinost*, 2. december 1891, 3. Pevski kvartet Ilirija je v zasedbi Josipa Pavška, Rajka Brankeja, Alojzija Lillega in Antona Dečmana takrat deloval pod okriljem Glasbene matice v Ljubljani. Po doslej zbranih podatkih naj bi ta koncert predstavljala prvi dokumentirani tržaški stik s to ljubljansko ustanovo. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 70–71.

65 »Koncert«, *Edinost*, 2. december 1891, 3.

koncertno dvorano⁶⁶ – pridružila slovanskim društvom, kadar so slavila svoj napredek na kulturnem polju. Pianistka je v prvih letih bivanja v Trstu namreč vztrajno iskala možnosti za koncertiranje, tudi v tujini, kot priča pismo, ki ga je s posredovanjem tržaškega založnika Carla Schmidla (1859–1943) naslovila na ravnatelja Kraljevega glasbenega inštituta v Firencah (Regio Istituto Musicale di Firenze, gl. Prilogo 3). Toda njeno delovanje se je navsezadnje omejilo na Schillerjevo društvo, v katerem je sklenila nadvse uspešno in plodovito glasbeno partnerstvo z violinistom Juliusom Hellerjem (1837–1901).

Preden se spustimo v podrobnejšo analizo njunega sodelovanja, se je vredno nekoliko ustaviti ob pomenu in vlogi, ki ga je Schillerjevo društvo zasedalo znotraj multietničnega avstrijskega pristanišča. Ustanova je delovala od leta 1860, ko se je nemška skupnost po obeležju stoletnice rojstva Friedricha Schillerja (1759–1805) odločila, da ustanovi društvo, v katerem bi se redno vrstili koncerti, predavanja, razstave in plesi. Njen osrednji namen je bil vsekakor promoviranje nemške kulture, vendar na drugačen način kot v primeru italijanske in slovanske skupnosti: tržaški Nemci so bili zaradi svojega dominantnega položaja znotraj imperija strpnejši v odnosu do drugih narodov in so aktivno spodbujali medsebojno sodelovanje. Tako se je dogajalo, da so na svojih koncertih redno izvajali tuje skladatelje ali pa vabili tuje goste, s katerimi so skušali popestriti svojo koncertno ponudbo: leta 1872 je na primer Fran Gerbič (1840–1917) nastopil kot tenorist v izvedbi Haydnovega oratorija *Letni časi*, o čemer je poročal tudi Julius Kugy. Šest let kasneje je Gerbič obnovil svoje sodelovanje in nastopil v Mendelssohnovem oratoriju *Elija*.⁶⁷ Schillerjevo društvo je veliko pozornosti posvečalo tudi sestrskim organizacijam v drugih mestih. Že leta 1864 je povabilo ljubljansko Filharmonično družbo, naj se mu pridruži pri razvitju društvene zastave, medtem ko je njen glasbeni ravnatelj Josef Zöhrer (1841–1916) med letoma 1873 in 1890 večkrat gostoval kot pianist.⁶⁸

Med preučevanjem gradiva o Schillerjevem društvu, danes hranjenega v arhivu Mestnega gledališkega muzeja Carla Schmidla v Trstu, se večkrat pojavlja vprašanje, če bi njegovo delovanje lahko umestili v tisto »civilizacijsko poslanstvo«, ki naj bi po mnenju Pietra M. Judsona vodilo liberalno politiko avstroogrskega cesarstva v zadnji tretjini 19. stoletja. Po letu 1866, ko je dokončno razpadel načrt o nemški združitvi pod okriljem habsburškega imperija, se je slednji obrnil proti vzhodni in jugovzhod-

66 »Concert des ›Slovenischen Gesangvereines‹«, *Triester Zeitung*, 13. april 1891, 2.

67 Radole, *Lo »Schillerverein«*, 86 in 93; Kugy, *Delo, glasba in gore*, 32.

68 Radole, *Lo »Schillerverein«*, 45, 77, 88, 95, 101, 104, 105 in 110–111; Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 606–607. Naj omenim, da je Josef Zöhrer dne 5. maja 1890 sodeloval pri nadvse pomembni glasbeni pobudi. Takrat je Beethovnov biograf Alexander Wheelock Thayer (1817–1897), ki je bil v Trstu nastanjen kot ameriški konzul, organiziral velik vokalno-instrumentalni koncert v Rossettijevem gledališču, da bi podprl ustanovo Beethoven-Haus v Bonnu. Radole, *Lo »Schillerverein«*, 110–111; Incontrera, »Beethoven e Trieste«, 230–232 in 270–272.

dni Evropi, da bi si izoblikoval novo podobo kulturnega posrednika med Vzhodom in Zahodom. V ta namen je po eni strani aktivno spodbujal razstave, publikacije in vsakovrstne raziskovalne pobude, ki bi izpostavljale njegovo kulturno raznolikost in tako širile idejo o »edinosti v različnosti«; po drugi strani pa so v najbolj odročnih predelih cesarstva nastajale nemške univerze, železniške povezave in druge infrastrukture, s katerimi se je krepil občutek gospodarskega in kulturnega napredka. Na ta način si habsburški imperij ni skušal le pridobiti lojalnosti svojih podanikov, ampak je pred svetom ustvarjal vtis kohezije med različnimi narodi in kulturami.⁶⁹

V Trstu, takrat cvetočem pristanišču habsburškega imperija, je bilo sodelovanje med pripadniki različnih jezikov in kultur že ob nastanku Schillerjevega društva usmerjeno v krepitev občutka solidarnosti in povezanosti v obdobju vojn proti Franciji, Italiji in Prusiji (1859–1866).⁷⁰ Kasnejše izvedbe del slovanskih in italijanskih skladateljev pa so utrjevale naklonjenost do habsburške monarhije, ali vsaj tako se je dogajalo znotraj slovanske skupnosti, ki je navdušeno spremljala naraščajočo prisotnost slovanskih imen na tržaških koncertnih sporedih.

Na tej točki je smiselno izpostaviti podatek, ki ga je literatura nemara spregledala. Proti koncu leta 1881, točneje 14. decembra 1881 (torej dva dni po krstnem nastopu Lucille Tolomei Podgornik v Trstu), so Julius Heller in njegovi kolegi izvedli Godalni kvartet št. 9 v d-molu, op. 34, Antonína Dvořáka.⁷¹ Za člane Schillerjevega društva je bila to prava noviteta, saj so prvič prisluhnili Dvořákovim glasbi. Navidežno drobna in neznatna informacija, izluščena iz lokalne kronike, ima v resnici širše razsežnosti: po mnenju ustvarjalcev spletne strani, ki je v celoti posvečena češkemu skladatelju, naj bi bila tržaška izvedba pravzaprav praižvedba omenjene skladbe.⁷² Že zaradi takih in podobnih podatkov, ki jih v tem članku povzemam, lahko torej sklepamo, da se je glasbena mreža Schillerjevega društva široko razpredala onkraj zaprtega kroga lokalnih izvajalcev, na ta način pa Trst trdno zasidrala v evropsko glasbeno dogajanje.

Vsi ti zunanji stiki so imeli skupno izhodišče v violinistu Juliusu Hellerju, ki je znotraj Schillerjevega društva deloval kot umetniški vodja že od ustanovitve dalje. Heller se je rodil v kraju Lehota (danes na Slovaškem) in se je po uspešnem študiju na Dunaju, kjer se je izobraževal pri slovitem violinistu Josefu Hellmesbergerju (1828–1893),⁷³ leta 1857 preselil v Trst. Kljub zavezanosti »mestu v zalivu« je slovel

69 Judson, *Habsburški imperij*, 342–358.

70 Gl. društveno poročilo iz leta 1885, v katerem je večkrat izpostavljena povezovalna moč Schillerjevega društva, v: Radole, *Lo »Schillerverein«*, 39–60.

71 »Dritte Kammermusikproduction des Quartettes Heller«, *Triester Zeitung*, 15. december 1881, 3; »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 15. december 1881, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 96.

72 Antonín Dvořák, »String Quartet No. 9 in D minor, Op. 34, B75«, obiskano 15. septembra 2024, <https://www.antonin-dvorak.cz/en/work/string-quartet-no-9-in-D-minor/>.

73 Mnogi viri navajajo, da je Julius Heller študiral pri Georgu Hellmesbergerju (1800–1873), vendar sem se raje zanesla na pravkar izdano knjigo *Wiener Schule* Annkatrin Babbe. Podatek potrjuje tudi krajša novica v časopisu *Ost-Deutsche Post* iz leta 1853 (v celoti citirana v tej knjigi), po kateri naj bi Julius Hellerju, odličnemu učencu direktorja dunajskega konservatorija Josefa

daleč naokrog. Glasbeni in literarni ustvarjalec Arrigo Boito (1842–1918), ki je napisal libreto za Verdijevi poslednji mojstrovini *Otello* (1887) in *Falstaff* (1893), je o njem menil, da sodi med najboljše umetnike, kar jih je kdaj spoznal (»l'Heller è uno fra i più seri artisti ch'io mi abbia conosciuto«),⁷⁴ medtem ko ga je Julius Kugy v svoji avtobiografiji označil za neprekosljivega Beethovnovnega interpreta.⁷⁵ Heller je leta 1858 oblikoval svoj godalni kvartet, s katerim je nato prirejal komorne sezone v dvorani Schillerjevega društva. Do leta 1897, ko je proslavil svoj 300. koncert s poklonom Franzu Schubertu (1797–1828) ob stoletnici rojstva, je Hellerjev godalni kvartet kljub številnim spremembam v zasedbi neprekinjeno deloval pod vodstvom svojega ustanovitelja.⁷⁶

V skoraj štiridesetih letih vodenja Schillerjevega društva (1860–1898) je Julius Heller igral s številnimi pianisti in pianistkami, vendar je domnevno najtesnejšo vez spletel prav z Lucillo Tolomei Podgornik. Med letoma 1882 in 1895 sta skupaj nastopila na vsaj 33 koncertih, na katerih se je Heller izmenjeval v vlogi violinista, violista in dirigenta (gl. Prilogo 2). Njun repertoar je bil izredno raznolik, saj se glasbenika pri izbiri del nista ozirala na kraj ali čas njihovega nastanka. Časopis *Edinost* je na primer izredno cenil, da sta na svoje sporede uvrščala tudi Dvořákové komorne skladbe, na kar je vsaj na dveh mestih opozoril tudi svoje bralce:

Hellerjev kvartet si je pridobil ime ne samo v Trstu, ampak tudi mnogo dalje v glasbenem in glasbo ljubečem svetu. Ta kvartet si je izbral za svoje izvrševanje dvorano Schillervereinovo no nima kot tak s tem društvom nikake zveze. Tudi izbira kapelnik Heller glasbena dela za svoj kvartet jedino po glasbeni vrednosti, kakor je razvidno iz tega, da mnogokrat navršča tudi dela slovanskih skladateljev. Na drugih krajih v Trstu bi bilo težko slišati kako delo Dvořákovovo; ta navedeni Trio se pa v Trstu še slišal ni. Zato opozarjamo slovanske rodoljube na priliko, ki se jim ponuja v petek, ako hočejo slišati znamenito skladbo Dvořákovovo.⁷⁷

Na četrtem »historičnem koncertu«, kateri priredita gospa Podgornik in kapelnik Heller v dvorani Tržaškega »Schiller-Vereina«, pride med družimi točkami na vrsto tudi jedna sonata prvega sedanjega slovanskega skladatelja A. Dvořáka. Na to opozarjamo tudi slovansko občinstvo v Trstu.⁷⁸

Hellmesbergerja, kot nagrado izročili dragoceno violino stare italijanske izdelave. Gl. Babbe, *Wiener Schule*, 107–138.

74 Comelli, »Lettere di Arrigo Boito«, 201.

75 Kugy, *Delo, glasba in gore*, 19.

76 Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 185 in 203–205.

77 »Dvořákovovo delo«, *Edinost*, 17. december 1890, 3; gl. koncert št. 11 v Prilogi 2.

78 »Na četrtem »historičnem koncertu«, *Edinost*, 15. april 1891, 3; gl. prvo serijo historičnih koncertov (1891) v Prilogi 2.

Iz pregleda koncertnih programov izhaja, da sta Julius Heller in Lucilla Tolomei Podgornik najpogosteje izvajala Beethovnovno Violinsko sonato št. 9 v A-duru, op. 47 (1803), bolje poznano pod naslovom »Kreutzerjeva sonata«, Rubinsteinovo Violinsko sonato št. 2 v a-molu, op. 19 (1853), in Brahmsovo Violinsko sonato št. 1 v G-duru, op. 78 (1879). Poudarek je bil torej predvsem na nemških skladateljih, vendar sta izvajalca veliko pozornosti namenjala tudi svojim sodobnikom ne glede na njihovo narodno pripadnost. V kratkem časovnem razponu med letoma 1892 in 1894 sta tako predstavila vse violinske sonate Johannes Brahmsa (1833–1897) in Edvarda Griega (1843–1907). Poleg tega sta jima vsaj dva tržaška skladatelja zaupala svoji najnovejši deli. 28. novembra 1890 sta premierno izvedla Violinsko sonato v e-molu, ki jo je napisal pianist, skladatelj in dolgoletni sodelavec Schillerjevega društva Ernesto Luzzatto (1865–1935). Dve leti kasneje je sledila krstna izvedba skladbe, ki jo je okrog leta 1890 napisal Ferruccio Busoni (1866–1924). Njegova Violinska sonata št. 1 v e-molu, op. 29, spada med Busonijeva manj znana dela, zato se o njej doslej ni veliko pisalo.⁷⁹ V Schmidlovem arhivu se je ohranil koncertni spored, po katerem naj bi jo Julius Heller in Lucilla Tolomei Podgornik prvič izvedla 11. marca 1892 v dvorani Schillerjevega društva v Trstu. Okoliščine te praižvedbe bi bilo treba še raziskati, toda že dejstvo, da se je Busonijeve skladbe lotila prav Podgornikova, priča o izjemnem ugledu, ki ga je uživala v tržaških glasbenih krogih. Zadnji med premierno izvedenimi sodobniki je bil skladatelj Carl Goldmark (1830–1915), čigar Suito št. 2 v Es-duru, op. 43, sta Heller in Podgornikova uvrstila v ciklus historičnih koncertov leta 1894 (gl. Prilogo 2).

Tržaški časopisi so obsežneje poročali le o prvih dveh praižvedbah, ker sta se dotikali lokalne produkcije. Vredno je citirati nekaj odlomkov, saj dokazujejo, kako so kulturne razlike takrat že narekovalе glasbeni okus. Glasbeni kritiki v iredentistično⁸⁰ usmerjenih časopisih so namreč pod vplivom italijanske opere zagovarjali prvenstvo melodije in tradicionalne glasbene oblike, medtem ko so njihovi nemško govoreči kolegi cenili predvsem premišljeno obdelavo tematskega gradiva:

Luzzatto v tej skladbi razkriva dobre namere in strogo vodi potek melodij. Drži se klasičnih pravil in obrazcev, ne da bi se podrejal modernim inovatorjem. Piše melodično, v glasbi pa je melodija bistvena. Kontrapunktični ali harmonski triki je ne morejo nikakor nadomestiti.⁸¹

79 Ferruccio Busoni svoji Violinski sonati št. 1 v e-molu, op. 29 (1890), ni pripisoval večjega pomena: po njegovem mnenju si je objavo zaslužila šele njegova Violinska sonata št. 2 v e-molu, op. 36a (1898), ker je v njej končno našel svoj pravi izraz. Gl. Busonijev članek »Osservazioni sulla successione dei numeri d'opus nelle mie composizioni«, v: Busoni, *Lo sguardo lieto*, 168–170.

80 Iredentizem (iz italijanskega pridevnika *irredento* = neosvobojen) je politično gibanje, ki si je že v drugi polovici 19. stoletja prizadevalo, da bi Kraljevini Italiji priključili tista etnično mešana ozemlja, ki so po tretji italijanski vojni za neodvisnost (1866) ostala pod tujo nadvlado. Sem je spadal tudi Trst, takrat najpomembnejše avstrijsko pristanišče, za katero so iredentisti menili, da je zgodovinsko in kulturno povsem italijansko mesto.

81 »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 29. november 1890, 2.

Sonato [Ernesta Luzzatta] sestavljajo štirje stavki neenake glasbene vrednosti, kar se, kot je znano, dogaja tudi pri mnogih drugih sonatah. Sonata vsekakor ni slabo izdelana in vsebuje bogat melodični material. Toda prav to predstavlja njeno slabost, saj številni melodični začetki, ki niso vedno zadovoljivo zaokroženi, otežkočajo in celo ovirajo tematski razvoj.⁸²

Busonijeva sonata za klavir in violino v *e-molu*, ki je bila prvič izvedena, sodi v tisto zvrst razrvane glasbe, za katero se zdi, da se skladatelj v njej igra skrivalnice s tonalitetami. Pretirani nemir in izumetničena muhavost ne najdeta ustreznih melodičnih idej. Ne pozabimo, da harmonske domislice – če jih je sploh še kaj ostalo na tem tako izkoriščenem področju – ali nepričakovane *modulacije* lahko tvorijo odlično omako, vendar se pod njo mora nahajati tudi dobra riba.

Busoni, odličen pianist, ki ga vsi poznajo, naj se kot skladatelj navdihuje pri velikih vzornikih in naj ne posnema *vratolomnih skrajnosti*, s katerimi umetnost zanikuje vso slavno preteklost.

Sonata na splošno ni ugajala, čeprav sta jo Heller in gospa Podgornik Tolomei mojstrsko izvedla.⁸³

Iz teh treh citiranih recenzij izhaja, da sta Julius Heller in Lucilla Tolomei Podgornik pomembno krojila tržaško glasbeno življenje. Toda to še ni vse: med njune največje podvige sodijo trije cikli historičnih koncertov, s katerimi sta med letoma 1891 in 1894 načrtala razvoj violinske sonate od baroka do pozne romantike (gl. Prilogo 2). Njuno delo na tem področju je neprecenljive vrednosti, saj sta utrdila bogato komorno tradicijo, ki se v Trstu nadaljuje še danes.⁸⁴ Vsak cikel je obsegal štiri koncerte, na katerih sta izvajalca izpostavljala posamezna glasbena obdobja ali dela: v prvem ciklusu (1891/92) sta slogovni razvoj prikazala v kronološkem zaporedju (barok, klasicizem, zgodnja in pozna romantika oziroma sodobni ustvarjalci), medtem ko sta skladbe v zadnjih dveh ciklih (1893 in 1894) raje izvajala v različnih kombinacijah.

82 »Quartett Heller«, *Triester Zeitung*, 29. november 1890, 1.

83 »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 13. marec 1892, 2. Skoraj dobesedno enako glasbeno oceno je časopis *Il Piccolo* namenil tudi klavirskemu triu Antonína Dvořáka. Prim. »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 20. december 1890, 2.

84 V Trstu se že skoraj 30 let odvija mednarodno glasbeno tekmovanje »Premio Trio di Trieste«: v zadnjih letih naj bi se tovrstna prireditev prebila med pet najpomembnejših tekmovanj na področju komorne glasbe, in to v svetovnem merilu. ACM – Associazione Chamber Music, »Il Premio Trio di Trieste 2024«, obiskano 7. novembra 2024, <https://www.acmtrioditrieste.it/>.

Zamisel o historičnih koncertih ni bila povsem nova, saj je nekaj podobnega organiziral že pianist Anton Rubinstein (1829–1894), ko je v letih 1885 in 1886 zaključil svojo koncertno kariero s triumfalno turnejo po Evropi. Ob tej priložnosti je v sedmih večerih izvedel ves svoj solistični repertoar, ki je segal od Williama Byrda (1540–1623) do Anatolija Ljadova (1855–1914). Pobuda je imela tak odmev, da so ga na prelomu iz 19. v 20. stoletje posnemali številni pianisti, kot na primer Ferruccio Busoni in Ossip Gabrilovich, ki sta prikazala zgodovinski razvoj klavirskega koncerta.⁸⁵ Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik se je v primerjavi s svojimi sodobniki preizkusila v mnogo skromnejšem obsegu, vendar je tudi sama po vsej verjetnosti sledila zgledu velikega ruskega pianista. Rubinsteinove skladbe je redno vključevala v svoje solistične, komorne in simfonične sporede, po njegovi smrti pa se mu je na spominskem koncertu dne 10. decembra 1894 poklonila z izvedbo Violinske sonate št. 2 v a-molu, op. 19.

Odzivi na prvi cikel historičnih koncertov so bili izjemno pozitivni, še posebno zaradi vrhunske izvedbe, ki jo je časopis *Il Piccolo* označil za mojstrsko (»l'esecuzione fu semplicemente magistrale«) oziroma tako skrbno podano, da je ni bilo mogoče prehvaliti (»una esecuzione accuratissima superiore ad ogni elogio«).⁸⁶ Že drugi cikel je kljub množičnemu obisku doživel nekoliko hladnejši sprejem, medtem ko so za tretjega menili, da so monografsko zasnovani koncerti, posvečeni izključno violinskim sonatam, preveč enolični.⁸⁷

Na spremenjeni odnos do Podgornikove je vplivala njena udeležba na »slovan-skih« koncertih leta 1891, kar so ji v iredentističnih krogih zelo zamerili. Njena narodna neopredeljivost, ki je po vsej verjetnosti izhajala iz etnično mešane družine in se je navzven kazala v sodelovanju z različnimi kulturnimi društvi ter organizacijami ne glede na njihov narodni ali politični predznak, je pri marsikom vzbujala nezaupanje, če ne celo mržnjo.

Podgornikova je sicer že v Gorici naletela na nacional(istič)no obarvane pred-sodke, tako s slovenske kot tudi z italijanske strani. Dopisnik za *Slovenski narod* je o njej na primer menil, da je »redka prikazen«, ker naj bi »iz Nemke postala Sloven-ka«.⁸⁸ Kolikor je znano, se italijanska iredenta njenih koncertov ni udeleževala in jo je ob neki priložnosti celo skušala bojkotirati: ker je pianistka večinoma igrala na pamet, so njenemu spremljevalcu izrezali note iz partiture in mu tako onemogočili

85 Garden, »Rubinstein [Rubinshteyn], Anton Grigor'evich«; Beaumont, »Busoni, Ferruccio«; Aldrich in Methuen-Campbell, »Gabrilovich [Gabrilowitsch], Ossip«; Rattalino, *Storia del pianoforte*, 267–282.

86 »Lo sviluppo storico della «sonata», *Il Piccolo*, 25. februar 1891, 1–2; »Concerto storico«, *Il Piccolo*, 9. april 1891, 2.

87 »Concerto Heller«, *L'Indipendente*, 19. april 1893, 2; »La prima produzione di sonate«, *Il Piccolo*, 11. april 1894, 1.

88 B., »Iz Gorice«, *Slovenski narod*, 27. januar 1882, 3.

nastop.⁸⁹ Negativno so se odzvali tudi na njeno odločitev, da je koncertna vabila tiskala v italijanskem, nemškem in slovenskem jeziku. Časopis *Corriere di Gorizia* jo je namreč opozoril, da bi se lahko omejila le na italijanščino, saj je bil to navsezadnje jezik, »ki ga vsi govorijo«.⁹⁰ Časopis *Soča* je odvrnil, da se je pianistka enostavno držala »psihologičnega in pedagogičnega [...] pravila«, po katerem »je treba vabilo k dobremu prijetno narediti, da se ne ostraši vabljenec že koj pri vabljenji«:

Umetnica je pokazala, da umetnijo popolnoma pozna in da jo z vso natančnostjo izvršuje; ob enem je pa tu pokazala, da umetnost ljubi, da za njo gori in da bi jej bilo silno po volji, ako bi se najširši krogi za njo zanimali in bi ne opustili lepe priložnosti umetniškega užitka, ki ga je Goričanom ponujala in v obilni meri dala. V ta namen je dala tiskati vabila za na zid v treh jezikih: v italijanskem, nemškem in slovenskem dobro vedoča, da vabilo v tujem jeziku nima na srce toliko vpliva, kakor vabilo v materinem jeziku, katerega vsak pošten človek rad posluša. [...] Dobro misleči Italijani nas razumejo in obsojujejo »Corrierovo« opazko kakor mi, ker sprevidijo, da se s tem meščani dražijo.⁹¹

Goriško »draženje« popolnoma zbledi v primerjavi s Trstom, v katerem je proti koncu 19. stoletja vladalo že zelo napeto politično ozračje. Iredentistični časopis *L'Indipendente* je pianistki po nastopu v Slovanski čitalnici leta 1891 odrekel vsako podporo in jo odslej načrtno zapostavljal. Že januarja 1892 je v glasbeni oceni obžaloval dejstvo, da se italijanskih dobrodelnih koncertov udeležujejo tudi izvajalci, ki sodelujejo z Italijanom sovražnimi društvi (»società di tendenze ostili alla nazionalità del paese«).⁹² V naslednjih letih se je ta izrazita nenaklonjenost še poostrila, saj se ime Lucille Tolomei Podgornik kljub intenzivnemu delovanju ni več pojavilo v italijanskih glasbenih ocenah. Časopis *L'Indipendente* je proti koncu njenega bivanja v Trstu celo prenehal pisati o koncertih, na katerih je sodelovala.

89 »V Gorici«, *Novice gospodarske, obrtniške in narodne*, 25. januar 1882, 30.

90 »Gorica«, *Edinost*, 10. januar 1883, 2.

91 »V Gorici«, *Soča*, 12. januar 1883, 3. Podoben primer se je dobro desetletje kasneje pripetil tudi v Trstu, ko je pianist Anton Foerster (1867–1915), to je najstarejši sin skladatelja *Gorenjskega slavčka*, nastopil v Schillerjevem društvu. Foerster je tu igral dvakrat: prvič na privatnem koncertu 7. marca 1894, ki je bil namenjen le društvenim članom, in drugič na javnem koncertu 10. marca 1894, za katerega je dal pripraviti koncertne sporede tudi v slovenskem jeziku. Njegova odločitev je vzbudila precejšnjo nejevoljo pri časopisu *L'Indipendente*, ki je pianistu očital, da so mu slabo svetovali (»mal consigliato«). Časopis *Edinost* je na to opazko odrezavo pripomnil, da je bilo med poslušalci »najmanj tri četrtine Slovanov. Po takem so se slovanski vsporedi pač bolje izplačali nego italijanski.« »Slovenski pijanist Anton Förster in laška nestrpnost«, *Edinost*, 13. marec 1894, 2.

92 »Concerto per la Società filarmonica di mutuo soccorso«, *L'Indipendente*, 10. januar 1892, 2.

Časopis *Il Piccolo* je pianistko še omenjal, vendar je obenem uporabljal podle taktike. Ko je Julius Heller leta 1894 organiziral serijo simfoničnih koncertov v Občinskem gledališču, pri katerih je Podgornikova sodelovala kot solistka v Lisztovem Koncertu za klavir in orkester št. 1 v Es-duru (s. 124), je časopis objavil protestno pismo, v katerem naj bi se neznan abonent pritožil nad izbiro pianistke. Pismo nudi edinstven in predvsem neposreden vpogled v srž problema: v obdobju, ko je bil koncept naroda postavljen nad življenje posameznika, je vsaka oblika »mednarodnosti« neizogibno vodila v javno obsodbo.

Dragi Piccolo! Z veseljem sem prebral spored prvega simfoničnega koncerta, ki ga bo orkester Občinskega gledališča izvajal v torek zvečer, in zdi se mi zelo privlačen. Žal pa nam popolna sreča ni nikoli usojena in moja je, če ne prav uničila, vsaj skalila prisotnost imena gospe Lucille Podgornik Tolomei. Nočem in tudi ne morem zanikati umetniških zaslug gospe Podgornik, saj jih vsi cenijo in poznajo. In to še toliko bolj, odkar se marljiva pianistka, ki združuje milozvočni toskanski priimek tiste, ki jo je »ubila Maremma«,⁹³ z osorno togim priimkom slovenskega časnikarja, odpravlja v *Podporno društvo*, da bi občutljiva ušesa njegovih članov naslajala s Chopinovo milino, Schumannovo prefinjenostjo, Beethovnov globino in Lisztovo živahnostjo.

Nočem torej zanikati zaslug te tako eklektično mednarodne pianistke, vendar se sprašujem, ali v Trstu res ni mogoče slišati dobrega klavirskega koncerta, pa četudi v *Es-duru*, ne da bi se izognili prisilnemu režimu gospe Podgornik Tolomei, ki nam jo vsiljujejo že tri leta. Občinstvo bi, ne glede na druge ozire, zagotovo prisluhnilo tudi kakšni manj znani pianistki: saj se velikega koncertista, ki nenehno nastopa pred isto publiko, na koncu naveličajo celo najgorečnejši občudovalci. Tisti, ki za vsako ceno podpirajo gospo Podgornik in nam jo vsiljujejo ob vsaki priložnosti, bodo rekli, da se druge pianistke ne morejo kosati z njo. Jaz pa to zanikam, odločno zanikam. Mogoče jih ne bo na ducate, ampak še jaz bi znal poiskati dve ali tri pianistke, ki bi

93 Citat »disfece maremma« se v italijanskem izvirniku sklicuje na Dantejevo *Božansko komedijo*, in sicer na peti spev »Vic«, v katerem nastopa plemkinja Pia de' Tolomei. Slednjo naj bi konec 13. stoletja brutalno umoril soprog Nello dei Pannocchieschi, zato njena duša milo prosi pesnika, naj spomin nanjo ponese nazaj v svet: »Deh, quando tu sarai tornato al mondo, / e riposato de la lunga via, / seguitò 'l terzo spirito al secondo, // »ricorditi di me, che son la Pia: / Siena mi fé, disfecemi Maremma: / salsi colui che 'n nanellata pria // disposando m'avea con la sua gemma.« (»Prijatelj, ko se vrneš v kraj domači / in trudna potov noga se spočije, / za drugim tretji duh se ožunači, // »te prosim, spomni se še mene, Pije! / Siena me dala, ubila me Maremma, / kot oni ve, ki svoj nataknil mi je // dragulj in vzel me drugemu iz objema.«) Alighieri, *Božanska komedija*, 246. Presunljivi lik umorjene plemkinje je bil v 19. stoletju zelo priljubljen, tako da ji je Gaetano Donizetti (1797–1848) leta 1837 posvetil celo opero.

se enakovredno merile z njo. In imele bi to prednost, da so Tržačanke brez dvournega pečata mednarodnosti. Lahko bi naštel nekaj imen, vendar sem s tem pismom hotel izpostaviti načelno vprašanje. Vanj se je vtihotapilo ime, ker se mu nisem mogel izogniti, in že to zadostuje.⁹⁴

Zaradi pomanjkanja pričevanj in drugih virov je težko presoditi, kakšen učinek so imeli taki bolj ali manj neprikriti napadi na tržaške ljubitelje glasbe. Zdi se, da je pianistkina zapostavljenost leta 1895 dosegla svoj višek, saj je vmes morala poseči celo *Edinost*, da bi preprečila osip poslušalcev. Med zgražanjem nad »tendencijoznostjo onih krutežev, ki bi hoteli tudi na to nevtrarno, mednarodno polje zanesti strup narodne strasti« je svoje bralce začela opozarjati na koncerte Lucille Tolomei Podgornik in njenih učencev:⁹⁵

Na tak program bi morali listi v interesu občinstva opozarjati, in če tega ne stré, zagrešajo se proti istemu občinstvu. Gledé na koncertistinjo gospo Podgornik pa vemo že naprej, da bodo zaradi nje prezirali iredentovski listi tudi program in stvar, ker je nikdar ne imenujejo, in naj bi še toliko zaslužila pohvale. Mi smo ob tej priliki nasproti Tržaškim Slovencem in ostalim Slovanom izpolnili svojo dolžnost, drugo je zavisno pa od njih samih.⁹⁶

Poseg slovenskega časopisa ni zalegel. Družina Podgornik se je domnevno tudi zaradi pritiska italijanske iredente, ki je pianistki kratila pravico do nastopanja in verjetno tudi do poučevanja (svoje otroke in moža je namreč vzdrževala z zasebno klavirsko šolo, ki so jo obiskovali pretežno italijansko govoreči učenci), umaknila na Dunaj. V avstrijsko prestolnico se je preselila že jeseni leta 1895, kajti tu živeči slovenski študenti so 14. oktobra 1895 priredili slovesen sprejem na čast Franu Podgorniku.⁹⁷ Kratko tržaško obdobje, ki so ga zaznamovali glasbeni uspehi, a tudi nacionalistične napetosti in osebne stiske, se je tako zaključilo po natanko petih letih. Ne glede na to je Lucilli Tolomei Podgornik uspelo zasejati nekaj semen, ki so vzkli v naslednjih desetletjih.

DUNAJ (1895–1937)

Povratak na rojstni Dunaj je za Lucillo Tolomei Podgornik pomenil predvsem priložnost, da poglobi svoje dotedanje glasbene izkušnje. V tem zadnjem obdobju svojega

94 »A proposito dei concerti sinfonici«, *Il Piccolo*, 18. februar 1894, 1.

95 »Koncert gojenk ge. Podgornik-Tolomej«, *Edinost*, 23. maj 1895, 2.

96 »Koncert Lucile Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 6. marec 1895, 2.

97 Gl. »Podgornikov večer«, *Edinost*, 18. oktober 1895, 2.

življenja je veliko koncertirala, kot je razvidno iz Kuretovega članka,⁹⁸ vendar je do poslušalcev pristopala na povsem nov način. Po letu 1900 so se njeni koncerti spremenili v glasbena predavanja, na katerih je po vzoru zgoraj omenjenih historičnih koncertov izpostavljala posamezne skladatelje ali skladateljske šole. V Bösendorferjevi koncertni dvorani je 7. novembra 1901 na primer priredila večer italijanske glasbe, na katerem so zazvene le baročne in sodobne kompozicije od Girolama Frescobaldija (1583–1643) do Giovannija Sgambatija (1841–1914). Lahko si predstavljamo, da je program obsegal tiste skladbe, ki jih je dve leti kasneje predlagala na koncertu v Trstu. Leta 1903 se je namreč za kratek čas vrnila v pristaniško mesto, da bi nastopila na dveh koncertih v Schillerjevem društvu (gl. Prilogo 2). Stare razprtije so se po osmih letih očitno polegle, saj so o njej poročali vsi tržaški časopisi, tudi *L'Indipendente* in *Il Piccolo*, ki sta se celo spomnila njenega uspešnega delovanja v Trstu.⁹⁹

To pa še zdaleč ni bil zadnji stik s Trstom ali s slovenskim okoljem: Schmidlov arhiv hrani spored koncerta, po katerem je pianistka dne 12. aprila 1904 v Bösendorferjevi dvorani priredila večer skandinavskih skladateljev (*Skandinavischer Componisten-Abend*) skupaj s pevskim kvartetom, ki ga je vodila Fani Čampa (v programu navedena kot Fanny Tschampa),¹⁰⁰ nečakinja Benjamina in Gustava Ipavca. Ob tej priložnosti so umetnice predstavile klavirske skladbe in vokalne kvartete, ki so jih napisali Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842), Halfdan Kjerulf (1815–1868), Edvard Grieg (1843–1907), Ludvig Schytte (1848–1909), Victor Bendix (1851–1926), Cornelius Rübner (1853–1929) in Christian Sinding (1856–1941). V zadnji točki sporeda se je pianistki pridružila njena najstarejša hči Friederike Podgornik, ki je bila prav tako uspešna klavirska interpretka.¹⁰¹

Zanimanje za glasbo severne Evrope, enakovredno razporejeno med baročno in sodobno glasbo, se je v naslednjih letih še okrepilo. Podgornikova je 23. februarja 1906 skupaj s Fani Čampa priredila Bachov večer, na katerem je med drugimi skladbami zaigrala tudi svojo klavirsko transkripcijo ene izmed orgelskih tokat.¹⁰² Med letoma 1908 in 1912 pa se je posvetila intenzivni promociji skladatelja Leandra Schlegla (1844–1913), s katerim je navezala prijateljske stike. Prav to glasbeno prijateljstvo jo je poneslo v nizozemsko mesto Haarlem, kjer je 28. februarja 1911 premierno

98 Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«, 346–348.

99 Gl. g. z., »Teatri e Concerti«, *L'Indipendente*, 22. januar 1903, 2–3; »Serata di musica classica«, *Il Piccolo*, 22. januar 1903, 3.

100 V Schmidlovem arhivu hranjeni spored navaja, da so tako imenovani Tschampa-Quartett leta 1904 poleg ustanoviteljice sestavljale še dunajske pevke Ella Kolleit Gruber (1876–1947), Helene Kröker in Bertha Katzmayer (1874–1963). Gl. Hochradner, Hilscher in Fastl, »Gruber, Familie«; Wilfing-Albrecht in Fastl, »Katzmayr, Familie«.

101 Gl. CMT, RS, mapa Podgornik Lucilla.

102 Po vsej verjetnosti je bila to Tokata in fuga v d-molu (»Dorska«), BWV 538, ki jo je Lucilla Tolomei Podgornik predstavila že na prvem tržaškem koncertu leta 1903 (gl. Prilogo 2). Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«, 347–348.

izvedla Schleglov Koncert za klavir in orkester v fis-molu, op. 16, skupaj s Kraljevim orkestrom Concertgebouw iz Amsterdama. Sprva napovedani dirigent Willem Mengelberg (1871–1951) se koncerta ni mogel udeležiti, zato je namesto njega dirigiral Cornelis Dopfer (1870–1939).¹⁰³ Po tem sijajnem kronanju dolgoletne, bogate in včasih tudi naporne kariere se je pianistka ob izbruhu prve svetovne vojne umaknila v zasebno življenje.

O dunajskem obdobju so se ohranili le dokumentarni drobci, ki jih deloma navaja že Primož Kuret; nadaljnje podatke je mogoče razbrati še iz korespondence med pianistkama Friederike Podgornik in Lucillo Bolla Parisini. Slednja je bila najzvestejša učenka Lucille Tolomei Podgornik, saj ji je iz Gorice sledila vse do Dunaja, nato pa se je vrnila v Trst, kjer je poučevala na konservatoriju in organizirala glasbena predavanja na Ljudski univerzi.¹⁰⁴ Schmidlov arhiv hrani razglednico in dve pismi (gl. Prilogo 3), iz katerih je razvidno, da si je z Lucillo in Friederike Podgornik, ki sta si leta 1922 spremenili priimek v Hermuth, dopisovala vsaj do leta 1938.

Menda je bilo prav pedagoško delo tisto področje, na katerem je pianistka Lucilla Tolomei Podgornik zapustila neizbrisljivo sled. Že v Gorici je vodila zasebno klavirsko šolo, da bi finančno podpirala moževo časnikarsko delo. Kasneje je v Trstu najela dvojno stanovanje na naslovu Via del Farneto 44, da bi lahko nemoteno poučevala na domu.¹⁰⁵ Njeni tečaji klavirske igre in harmonije so bili namenjeni osebam, ki so bili glasbeno že nekoliko veščji, saj ni sprejemala začetnikov (»di media capacità, esclusi i principianti«).¹⁰⁶ Njena učna metoda je temeljila na izkušnjah, ki si jih je pridobila med študijem na dunajskem konservatoriju. Šola je bila očitno uspešna, saj je na poslovilnem koncertu v Schillerjevem društvu leta 1895 predstavila kar 13 učenk in enega učenca (gl. Prilogo 2).

Med nastopajočimi so nekatera imena pomembno krojila tržaško glasbeno življenje. Lucilla Bolla Parisini (1870–1959) se je, kot že omenjeno, udeleževala kot pianistka in muzikologinja, medtem ko se je Alice Andrich Florio (1878–po 1925) uveljavila kot izjemna profesorica klavirja, ki je med svoje učence prištevala tudi bodočega skladatelja Luigija Dallapiccolo.¹⁰⁷ Vreden omembe je tudi pianist in skladatelj Emilio Russi (1876–1965), priljubljen korepetitor in izvajalec komorne glasbe, ki je leta 1903

103 V pismih, ki sem jih dodala na koncu članka, je nekaj zmede glede praiizvedbe Schleglovega koncerta. Podatke sem zato preverila na spletni strani, ki je v celoti posvečena Leandru Schleglu, gl. »Composities« in »Haarlem«, Leander Schlegel, obiskano 8. novembra 2024, <https://www.leander-schlegel.nl/>.

104 Gl. Radole, *Lo »Schillerverein«*, 179.

105 Gl. AGCT, Censimento 1890, mapa 90 (Chiadino 498–528).

106 Gl. oglase, ki jih je časopis *Il Piccolo* objavljal v obdobju med 30. junijem 1891 in 20. septembrom 1892.

107 Radole, *Lo »Schillerverein«*, 178.

ustanovil Glasbeni licej Giuseppeja Tartinija.¹⁰⁸ Ta glasbena ustanova je kasneje prerasla v Glasbeni konservatorij Giuseppeja Tartinija, zato lahko upravičeno trdimo, da je Lucilla Tolomei Podgornik postavila temelje tržaški klavirski šoli. Preostale učence se po vsej verjetnosti niso poklicno ukvarjale z glasbo, čeprav se med letoma 1893 in 1898 na sporedih Schillerjevega društva občasno pojavljajo imena Letizie Jeroniti, Irene Moissi, Licie Pardo in Amalie Pozzi.¹⁰⁹

Naj omenim, da je bila Irene Moissi starejša sestra znanega dramskega in filmskega igralca Alexandra Moissija (1879–1935),¹¹⁰ ki je s svojo magnetično odrsko prezenco in nepozabnim deklamacijskim slogom navdihnil Ferruccia Busonija in Luigijsa Dallapiccolo. Prvi je prav zanj napisal naslovno vlogo v operi *Harlekin ali Okna* (1917), medtem ko se je drugi še živo spominjal njegovega nastopa v Sofoklejevi tragediji *Kralj Ojdis*, ko je ustvarjal opere *Nočni let* (1939), *Jetnik* (1948) in *Job* (1950).¹¹¹ Vse se vrti v vedno istem krogu, nas hudomušno opozarja Busonijev protagonist, in tudi v tem primeru lahko ugotovimo, da se imena glasbenic in glasbenikov, ki obdajajo Lucillo Tolomei Podgornik, stalno ponavljajo. Ponoven dokaz, da je bila pianistka kljub svojemu »dvoumnemu pečatu mednarodnosti« trdno vpeta v tržaško glasbeno tkivo in da nas je njeno zapostavljanje oropalo za bistveno figuro znotraj tržaške glasbene zgodovine.

ZAKLJUČEK

»ricorditi di me [...]«

— Dante Alighieri, *Božanska komedija*

Pričujoči članek predstavlja primer Lucille Tolomei Podgornik, ki nazorno prikazuje kompleksne politične in kulturne razmere na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Poudarjanje kulturnih razlik je včasih korenito vplivalo na delovanje posameznih glasbenikov: Podgornikova se je priljubila v slovanskih društvih, ker je po Kuhačevem nasvetu izvajala slovansko obarvan repertoar; toda že s samo udeležbo na takih prireditvah si je v kasnejših letih zaprla vrata v italijanske kroge. Takšna delitev je bila seveda predvsem politične narave in ni bila nujno odsev vsakdanjega življenja. Pripadniki različnih

108 »È morto a novant'anni il pianista Emilio Russi«, *Il Piccolo*, 19. november 1965, 5; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 179.

109 Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117–119, 123–125 in 178.

110 Sorodstveno vez sem preverila na podlagi tržaškega popisa prebivalstva iz leta 1890. Gl. AGCT, Censimento 1890, mapa 39 (Città 1187–1206).

111 Beaumont, »Arlecchino«; Dallapiccola, *Parole e musica*, 160 in 196–198.

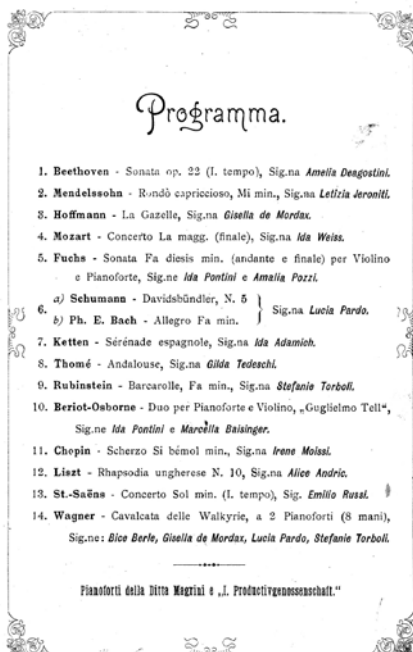
jezikovnih in kulturnih skupnosti so tudi v obdobju najbolj poostrenega nacionalnega diskurza še naprej gojili tesne stike, kot navsezadnje dokazuje primer dunajske pianistke, ki si je dopisovala s hrvaškim muzikologom, strokovno ocenjevala slovenska dela in izvajala italijanske skladatelje v izrazito nemškem okolju. Uveljavila pa se je percepcija, da so te razlike nepremostljive, in to je v nekaterih primerih pogojevalo dojemanje glasbene preteklosti.

Matej Santi na koncu svoje monografije smiselno argumentira, da je v Trstu navsezadnje prevladala italijanska nacionalno osredinjena pripoved. Verdijevo gledališče še danes predstavlja središče glasbenega življenja in neprekinjeno vez s preteklostjo, medtem ko se je za Schillerjevim društvom izgubila vsaka sled. Nobena spominska plošča ne krasi palače, v kateri so osnovali tisto komorno tradicijo, s katero se mesto postavlja še danes. Nacionalistične delitve so se neizogibno zarezale tudi v glasbeno zgodovino: načrtno zapostavljanje, s katerim je tržaška iredenta skušala zanikati oziroma zamolčati obstoj tuje kulture na »italijanskih« tleh, je tako v italijanski kot v slovenski muzikologiji ustvarilo pereče vrzeli, ki jih je treba šele zapolniti. Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik ni osamljen primer – tržaško glasbeno življenje so oblikovali številni mednarodno vpeti glasbeniki, koncerti, sodelovanja, gostovanja in predvsem medsebojni stiki, ki jih je treba še raziskati in ovrednotiti, da se nam pred očmi lahko zariše vsaj približna slika o takratnem glasbenem dogajanju.

PRILOGA 1



Slika 1 | Fotografija Lucille Tolomei Podgornik s posvetilom Schillerjevemu društvu 20. februarja 1910 (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst; z dovoljenjem)



Sliki 2–3 | Koncertni spored učenk in učenca Lucille Tolomei Podgornik 19. maja 1895 v dvorani Schillerjevega društva (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst; z dovoljenjem)

SALA DEL CASINO SCHILLER.

Nelle sera del 24 febbraio, 3, 10 e 17 Marzo 1891 alle 8 ore
avranno luogo

QUATTRO CONCERTI

che esporranno lo sviluppo storico della Sonata per Pianoforte e Violino
dati dalla Signora

LUCILLA PODGORNIK - TOLOMEI

e dal Signor

GIULIO HELLER

PROGRAMMA

I

Martedì 24 febbraio.

- 1.*) **Tartini** (1692—1770). Sonata in Sol minore.
- 2.*) **Händel** (1685—1759). Sonata in Re maggiore.
- 3.*) **Bach I. S.** (1685—1750). Sonata in Fa minore.
4. **Porpora** (1686—1767). Sonata in Mi maggiore.
- 5.*) **Boccherini** (1743—1805). Sonata in Sol maggiore.

III

Martedì 10 marzo.

1. **Schumann** (1810—1856). Sonata in Re minore.
- 2.*) **Raff** (1822—1882). Sonata in Mi minore.
3. **Rubinstein A.** (1830). Sonata in La minore.

I pezzi segnati con *) vengono eseguiti per la prima volta a Trieste.

Abbonamento per tutte le quattro produzioni, compreso lo scanno, f. 5.

Biglietto d'ingresso per ogni singola produzione f. 1, di scanno soldi 50,
vendibili presso **Schmidt & C.**, Piazza Grande, Palazzo Municipale,
e la sera del Concerto alla Cassa.

II

Martedì 3 marzo.

- 1.*) **Bach Ph. Em.** (1714—1788). Sonata in Do minore.
2. **Mozart W. A.** (1756—1791). Sonata in La maggiore.
3. **Beethoven** (1770—1827). Sonata in La maggiore, op. 47 (dedicata a Kreutzer).
- 4.*) **Schubert** (1797—1828). Fantasia in Do maggiore.

IV

Martedì 17 marzo.

1. **Goldmark** (1832). Sonata in Re maggiore.
2. **Dvořák** (1841). Sonata in Fa maggiore.
3. **Grieg** (1843). Sonata in Do min.
4. **Brahms** (1833). Sonata in Re minore.

TIP. LLOYD, TRIESTE.

Slika 4 | Koncertni spored za štiri historične koncerte v februarju in marcu 1891 v dvorani Schillerjevega društva (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst; z dovoljenjem)

SALA DEL CASINO SCHILLER

Nelle sere dell'11, 18, 25 e 29 Aprile 1893 alle 8 ore
avranno luogo

QUATTRO PRODUZIONI

di Sonate per Pianoforte e Violino
date dalla Signora
LUCILLA PODGORNİK-TOLOMEI
e dal Signor maestro
GIULIO HELLER

PROGRAMMA.

I. <i>Martedì 11 Aprile.</i> *1. Händel. Sonata in Fa magg. 2. Bach. Sonata in La magg. *3. Mozart. Sonata in Do magg. 4. Beethoven. Sonata in Mi bem. magg.	III. <i>Martedì 25 Aprile.</i> 1. Rubinstein. Sonata per Pianoforte e Viola. *2. Raff. Sonata in Do min. 3. Brahms. Sonata in Sol magg.
II. <i>Martedì 18 Aprile.</i> 1. Schumann. Sonata in La min. 2. Brahms. Sonata in La magg. 3. Bach. Sonata in Mi magg. 4. Beethoven. Sonata in Sol magg. Op. 96.	IV. <i>Sabato 29 Aprile.</i> 1. Grieg. Sonata in Sol magg. 2. St. Saëns. Sonata in Re magg. 3. Beethoven. Sonata in La magg. Op. 47 (Kreutzer-Sonate).

I pezzi segnati con * vengono eseguiti per la prima volta a Trieste.

Abbonamento per tutte le quattro produzioni compreso lo scanno, fiorini **5.**
Biglietto d'ingresso per ogni singola produzione fior. **1.**, di scanno fior. **1.**

Per abbonamenti ed acquisto biglietti rivolgersi da **SCHMIDL e C.,**
Piazza Grande, Palazzo Municipale, e la sera del Concerto alla Cassa.

TIP. LLOYD, TRIESTE.

Slika 5 | Koncertni spored za štiri historične koncerte v aprilu 1893 v dvorani Schillerjevega društva (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst; z dovoljenjem)

SALA DEL CASINO SCHILLER

Nelle sere del 10, 17, 21 e 28 Aprile 1894 alle ore 8
avranno luogo

QUATTRO PRODUZIONI
di
SONATE PER PIANOFORTE E VIOLINO
date dalla Signora
LUCILLA PODGORNIK - TOLOMEI
e dal Maestro Signor
GIULIO HELLER

PROGRAMMA.

I. <i>Martedì 10 Aprile.</i> * 1. Corelli. Sonata in Do min. 2. Händel. Sonata in Re magg. 3. Bach. Sonata in Si min. 4. Beethoven. Sonata in La magg. op. 30.	III. <i>Sabato 21 Aprile.</i> * 1. Gade. Sonata in Re min. * 2. Bargiel. Sonata in Fa min. 3. Beethoven. Sonata in Do min.
II. <i>Martedì 17 Aprile.</i> 1. Rubinstein. Sonata in La min. 2. Raff. Sonata cromatica (1 tempo). * 3. Goldmark. Suite N. 2. (nuova).	IV. <i>Sabato 28 Aprile.</i> 1. Grieg. Sonata in Fa magg. 2. Dvórák. Sonata in Fa magg. 3. Brahms. Sonata in Sol magg.

I pezzi segnati con * vengono eseguiti per la prima volta a Trieste.

Abbonamento per tutte le quattro produzioni compreso lo scanno, fiorini **5.**
Biglietto d'ingresso per ogni singola produzione fior. **1.**, di scanno fior. **1.**

Per abbonamenti ed acquisto biglietti rivolgersi da **SCHMIDL e C.,**
Piazza Grande, Palazzo Municipale, e la sera del Concerto alla Cassa.

IMP. F. LOYD, TRIESTE.

Slika 6 | Koncertni spored za štiri historične koncerte v aprilu 1894 v dvorani Schillerjevega društva (Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl«, Trst; z dovoljenjem)

PRILOGA 2

Seznam koncertov Lucille Tolomei Podgornik v Trstu (1881–1903)

V spodnji seznam sem uvrstila koncerte v tržaških dvoranh in gledališčih, pri katerih je sodelovala pianistka Lucilla Tolomei Podgornik. Zaradi boljše preglednosti sem izpisala le tiste skladbe, ki jih je izvajala kot solistka ali komorna interpretka. Za celovitejši vpogled so v opombah navedeni arhivski, časopisni in knjižni viri, iz katerih sem črpala podatke. Za take koncerte so bili značilni mešani sporedi, to pomeni, da so se na njih prepletale različne glasbene zvrsti, med temi tudi pevske in druge solistične točke s klavirsko spremljavo. Po pričevanju Juliusa Kugyja, ki je med letoma 1882 in 1895 intenzivno sodeloval s Schillerjevim društvom kot glasbenik in upravni odbornik, so si povabljeni interpreti po navadi sami zagotovili pianista, vendar se je lahko zgodilo, da so to zahtevno nalogo morali prevzeti domači pianisti. Med temi bi poleg Kugyja izpostavila še Emilia Russija, za katerega vemo, da se je nekaj časa izobraževal pri Lucilli Tolomei Podgornik.¹¹² Glede pianistke nimamo dokazov, da bi sodelovala kot korepetitorica, saj sta jo poučevanje in koncertiranje po vsej verjetnosti že dovolj zaposlovali.

Seznam ni popoln, kajti Giuseppe Radole v svoji knjigi o Schillerjevem društvu omenja še druge koncerte, za katere pa se niso ohranili zanesljivi viri, kot so na primer koncertni sporedi ali glasbene ocene v tržaškem tisku.¹¹³ Teh nisem jemala v poštev, ker sem na podlagi pregledanega gradiva ugotovila, da so glasbene prireditve zelo pogosto predstavljali ali odpovedali iz najrazličnejših razlogov. Posledično sem se omejila le na tiste glasbene dogodke, o katerih so kasneje poročali tržaški časopisi. Podrobnejši podatki o koncertnih ali programskih spremembah se nahajajo v opombah.

Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik in violinist Julius Heller sta tržaško občinstvo seznanila s številnimi skladbami, ki jih v Trstu do takrat niso še javno izvajali. Ta dela sem tako kot v ohranjenih koncertnih sporedih Schillerjevega društva izpostavila z asteriskom pred skladateljevim imenom. Pri praižvedbah pa sem to izrecno poudarila s pripisom v oklepaju.

112 Kugy, *Delo, glasba in gore*, 85–86; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 118, 120, 122–123, 125, 150, 179 in 184–185.

113 Radole, *Lo »Schillerverein«*, 97–98 in 115. Arhiv Mestnega gledališkega muzeja Carla Schmidla hrani tudi koncertni spored, po katerem naj bi Lucilla Tolomei Podgornik 2. marca 1895 sodelovala na večeru samosplov ameriške pevke Lillian Sanderson (1866–1947). Pregledani tisk ne poroča o tem dogodku, ki ga je Schillerjevo društvo po vsej verjetnosti odpovedalo. Gl. CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918.

1. Dvorana Schillerjevega društva, 12. december 1881¹¹⁴

Ludwig van Beethoven: Koncert za klavir in orkester št. 4 v G-duru, op. 58
 Johann Sebastian Bach (pripr. Carl Tausig): Tokata in fuga v d-molu, BWV 565,
 transkripcija za klavir

Izvajalca: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Ernesto Windspach (klavirska spremljava)

2. Dvorana Schillerjevega društva, 3. februar 1882¹¹⁵

Anton Rubinstein: Klavirski trio št. 2 v g-molu, op. 15

Izvajalci: Julius Heller (violina), Carlo Piacuzzi (čelo), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

**3. Dvorana Schillerjevega društva, 17. marec 1882
(koncert Lucille Tolomei Podgornik)¹¹⁶**

Felix Mendelssohn: Preludij in fuga št. 1 v e-molu / E-duru, op. 35

Franz Liszt: »Boemska pesem« iz zbirke *Dve ruski melodiji* (Arabeski), s. 250,
 št. 2

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 1 v G-duru, op. 78

Carl Reinecke: *Gondolska pesem* [op. 86 ali 113?]

Felix Mendelssohn: »Lovska pesem« iz zbirke *Pesmi brez besed*, op. 19b, št. 3

Anton Rubinstein: Koncert za klavir in orkester št. 4 v d-molu, op. 70 (III. Allegro)

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (violina), Ernesto Windspach (klavirska spremljava)

4. Dvorana Schillerjevega društva, 7. december 1885¹¹⁷

Wolfgang Amadeus Mozart: Koncert za klavir in orkester št. 20 v d-molu, K. 466

114 »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 13. december 1881, 3; »Slovenska umetnost«, *Edinost*, 14. december 1881, 3.

115 CMT, Complessi istrumentali, 10; B. K...e, »Zweite Production des »Quartett Heller«, *Triester Zeitung*, 4. februar 1882, 3; A., »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 4. februar 1882, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 96. Koncert je bil sprva napovedan za 1. februar 1882, vendar so ga kasneje preložili, ker je slovita francoska igralka Sarah Bernhardt istega dne nastopala v gledališču Filodrammatico. »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 1. februar 1882, 2.

116 – b –, »Concert der Pianistin Frau Lucilla Podgornik-Tolomei«, *Triester Zeitung*, 18. marec 1882, 3; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *L'Indipendente*, 18. marec 1882, 2; »Lucila Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 18. marec 1882, 4.

117 B. K...e, »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 9. december 1885, 3; »Concerto del Casino Schiller«, *L'Arte: rassegna di teatri, scienze e lettere* (odslej *L'Arte*), 15. december 1885, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 101.

Frédéric Chopin: Balada št. 1 v g-molu, op. 23

Izvajalca: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Maria Seydel Furlani, Luigi Walach ali Ernesto Windspach (klavirska spremljava)

5. Dvorana Schillerjevega društva, 9. december 1885¹¹⁸

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 1 v G-duru, op. 78

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

6. Večnamensko gledališče Domenica Rossettija, 11. april 1887¹¹⁹

Carl Maria von Weber: Koncertna skladba v f-molu, op. 79

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester Občinskega gledališča v Trstu

**7. Večnamensko gledališče Domenica Rossettija, 9. december 1889
(dobrodelni koncert v korist društvoma Sale di lavoro con macchine da cucire in Previdenza)¹²⁰**

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 9 v A-duru, op. 47, »Kreutzerjeva sonata« (II. Andante con variazioni)

Anton Rubinstein: Koncert za klavir in orkester št. 4 v d-molu, op. 70

Izvajalci: Julius Heller (dirigent in violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), orkester Občinskega gledališča v Trstu

8. Večnamensko gledališče Domenica Rossettija, 2. april 1890¹²¹

Ludwig van Beethoven: Koncert za klavir in orkester št. 5 v Es-duru, op. 73

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester Občinskega gledališča v Trstu

118 Koncert je bil sprva napovedan za 25. november 1885, vendar so ga preložili na kasnejši datum s spremenjenim koncertnim programom. Gl. CMT, Complessi istrumentali, 18–19; B. K...e, »Quartett Heller«, *Triester Zeitung*, 10. december 1885, 3; »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 10. december 1885, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 101.

119 –a [Joseph Raska?], »Concert des Schiller-Vereines«, *Triester Zeitung*, 12. april 1887, 2; G. B., »Società Schiller«, *L'Arte*, 15. april 1887, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 104.

120 »Il Concerto di Beneficenza«, *Il Piccolo*, 8. december 1889, 1; »Il concerto della Previdenza al Politeama Rossetti«, *Il Piccolo*, 10. december 1889, 1; »Politeama Rossetti«, *L'Indipendente*, 10. december 1889, 2; »Concerto di beneficenza«, *L'Arte*, 15. december 1889, 3.

121 Joseph Raska, »Orchester-Concert des Schiller-Vereines«, *Triester Zeitung*, 3. april 1890, 1; G. de B., »Società Schiller«, *L'Arte*, 16. april 1890, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 110.

9. Občinsko gledališče, 14. november 1890 (dobrodelni koncert v korist društva Sale di lavoro con macchine da cucire in Previdenza)¹²²

Anton Rubinstein: Klavirski trio št. 2 v g-molu, op. 15 (samo trije stavki)

Frédéric Chopin: Balada št. 1 v g-molu, op. 23

Henry Vieuxtemps in Edward Wolff: Velika fantazija za klavir in violino po motivih iz Webrove opere *Oberon*, op. 14 (oziroma op. 89)

Izvajalci: Julius Heller (violina), Carlo Piacuzzi (čelo), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

10. Dvorana Schillerjevega društva, 28. november 1890¹²³

*Ernesto Luzzatto: Violinska sonata v e-molu (praizvedba)

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

11. Dvorana Schillerjevega društva, 19. december 1890¹²⁴

*Antonín Dvořák: Klavirski trio št. 3 v f-molu, op. 65

Izvajalci: Julius Heller (violina), Carlo Piacuzzi (čelo), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

12. Dvorana Schillerjevega društva, 6. januar 1891 (koncert violinista Františka Ondříčka)¹²⁵

Johann Sebastian Bach: Tokata [domnevno Tausigova transkripcija Tokate in fuge v d-molu, BWV 565]

Joachim Raff: Gavota iz zbirke *Tri klavirske skladbe*, op. 125, št. 1

Izvajalka: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

122 »Concerto della Previdenza e Sale di lavoro«, *Il Piccolo*, 15. november 1890, 1; g.g.m. [Gian Giacomo Manzutto], »Teatro Comunale«, *L'Indipendente*, 15. november 1890, 2; »Concerto di beneficenza«, *L'Arte*, 30. november 1890, 2.

123 Koncert je bil sprva napovedan za 21. november 1890, vendar so ga preložili za teden dni. Gl. CMT, *Complessi strumentali*, 34; »Quartett Heller«, *Triester Zeitung*, 29. november 1890, 1; »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 29. november 1890, 2; g.g.m. [Gian Giacomo Manzutto], »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 29. november 1890, 2–3; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112.

124 Koncert je bil sprva napovedan za 12. december 1890, vendar so ga preložili za teden dni. Gl. CMT, *Complessi strumentali*, 34; »Dvořákovovo delo«, *Edinost*, 17. december 1890, 3; »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 20. december 1890, 2; g.g.m. [Gian Giacomo Manzutto], »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 20. december 1890, 2–3; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112.

125 »Ondříček František v Trstu«, *Edinost*, 10. januar 1891, 2; G. de B., »Società Schiller«, *L'Arte*, 16. januar 1891, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112.

13. Dvorana Filharmonično-dramatičnega društva, 2. marec 1891 (dobrodelni koncert v korist družine Cagnoli)¹²⁶

Henry Vieuxtemps in Edward Wolff: Velika fantazija za klavir in violino po motivih iz Webrove opere *Oberon*, op. 14 (oziroma op. 89)

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

14. Redutna dvorana v Rossettijevem gledališču, 12. april 1891¹²⁷

Lucilla Tolomei Podgornik: *Koncertna parafraza o južnih slovanskih melodijah*
Antonín Dvořák: *Slovanska plesa* št. 6 in 8 [op. 46?]

Izvajalka: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

15. Slovanska čitalnica, 29. november 1891¹²⁸

Slavka Atanasijević: Koncertna fantazija *Na te mislim*, op. 1

Ludwig van Beethoven: Koncert za klavir in orkester št. 5 v Es-duru, op. 73
(II. Adagio un poco moto in III. Rondo: Allegro ma non troppo)

Izvajalca: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Dragatin (klavirska sprem-
ljava)

16. Dvorana Schillerjevega društva, 30. november 1891¹²⁹

Ludwig van Beethoven: Koncert za klavir in orkester št. 5 v Es-duru, op. 73

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester
Občinskega gledališča v Trstu

¹²⁶ »Il concerto a beneficio della famiglia Cagnoli«, *Il Piccolo*, 1. marec 1891, 1; »Il concerto per la famiglia Cagnoli«, *Il Piccolo*, 3. marec 1891, 1; »Il concerto per la famiglia Cagnoli«, *L'Indipendente*, 3. marec 1891, 3.

¹²⁷ »Koncert«, *Edinost*, 28. marec 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 4. in 11. april 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Slovenski narod*, 6. april 1891, 3; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Slovenec*, 7. april 1891, 4; »Slovenischer Gesangs-Verein«, *Triester Zeitung*, 9. april 1891, 2; »Concert des »Slovenischen Gesangsvereines«, *Triester Zeitung*, 13. april 1891, 2; »Slovansko pevsko društvo v Trstu«, *Edinost*, 15. april 1891, 2–3; »Zahvala«, *Edinost*, 15. april 1891, 4.

¹²⁸ »Slovanska Čitalnica v Trstu«, *Edinost*, 25. november 1891, 3; »Slovanska čitalnica v Trstu«, *Slovenec*, 26. november 1891, 3; »Koncert«, *Edinost*, 2. december 1891, 3. Lucilla Tolomei Podgornik je s pianistom Juliusom Dragatinom sodelovala že na koncertu v Gorici dne 14. januarja 1882, kot je razvidno iz njene zahvale v časopisu *Soča*. Lucila Podgornik-Tolomei, »Javna zahvala«, *Soča*, 20. januar 1882, 4.

¹²⁹ »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 1. december 1891, 2; G. de B., »Società Schiller«, *L'Arte*, 15. december 1891, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 113.

17. Dvorana Schillerjevega društva, 17. december 1891 (dobrodelni koncert ob stoletnici Mozartove smrti)¹³⁰

Wolfgang Amadeus Mozart: Koncert za klavir in orkester št. 20 v d-molu, K. 466

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester Občinskega gledališča v Trstu

18. Dvorana Schillerjevega društva, 9. januar 1892 (dobrodelni koncert v korist podpornemu društvu Società filarmonica di mutuo soccorso)¹³¹

Wolfgang Amadeus Mozart: Klavirski kvartet št. 1 v g-molu, K. 478

Franz Liszt: *Benetke in Neapelj*, s. 162

Carl Maria von Weber: Klavirska sonata št. 2 v As-duru, op. 39 (III. Menuetto capriccioso: Presto assai)

Izvajalci: Julius Heller (violina), Giovanni Dezorzi (viola), Carlo Piacuzzi (čelo), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

19. Dvorana Schillerjevega društva, 25. januar 1892¹³²

Ludwig van Beethoven: Klavirska sonata št. 21 v C-duru, op. 53 (II. Introduzione: Adagio molto in III. Rondo: Allegretto moderato)

Christoph Willibald Gluck (prir. Johannes Brahms): Gavota iz opere *Ifigenija v Avliidi*

Felix Mendelssohn: »Lovska pesem« iz zbirke *Pesmi brez besed*, op. 19b, št. 3

Izvajalka: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

20. Dvorana Schillerjevega društva, 11. marec 1892¹³³

¹³⁰ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; »Un concerto per il centenario della morte di Mozart«, *Il Piccolo*, 12. december 1891, 1; »Per il centenario di Mozart«, *Il Piccolo*, 18. december 1891, 1; Joseph Raska, »Die Mozartfeier im Schiller-Vereinssaale«, *Triester Zeitung*, 19. december 1891, 1–2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 113. Skromna glasbena ocena v časopisu *L'Indipendente* omenja vse izvajalce razen Podgornikove. »Il centenario di Mozart«, *L'Indipendente*, 18. december 1891, 3.

¹³¹ »Concerto a favore della Società Filarmonica di mutuo soccorso«, *Il Piccolo*, 6. januar 1892, 1; »Concerto del maestro Giulio Heller«, *Il Piccolo*, 10. januar 1892, 1; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 114. Časopis *L'Indipendente* tudi v tem primeru ne omenja pianistke, ampak proti koncu poročila kritizira izbiro izvajalcev, ki sodelujejo z Italijanom sovražnimi društvi. »Concerto per la Società filarmonica di mutuo soccorso«, *L'Indipendente*, 10. januar 1892, 2.

¹³² CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; »Bianca Panteo«, *Edinost*, 30. januar 1892, 2–3; »Società Schiller«, *L'Arte*, 31. januar 1892, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 114.

¹³³ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi strumentali, 39; »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 13. marec 1892, 2; »Sala Schiller«, *L'Adria*, 13. marec 1892, 1–2; G. de B., »Quartetto Heller«, *L'Arte*, 15. marec 1892, 4; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 114. Časopis *L'Indipendente* je še vztrajal pri odločitvi, da v glasbenih ocenah zamoči ime Lucille Tolomei

*Ferruccio Busoni: Violinska sonata št. 1 v e-molu, op. 29 (praizvedba)

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

21. Dvorana Filharmonično-dramatičnega društva, 26. marec 1892¹³⁴

*Franz Liszt: *Fantazija na ogrske narodne melodije* za klavir in orkester, s. 123, (*Ogrska fantazija*)

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester Občinskega gledališča v Trstu

22. Dvorana Schillerjevega društva, 1. december 1892 (koncert violinista Františka Ondříčka)¹³⁵

Johann Sebastian Bach (prir. Carl Tausig): Tokata in fuga v d-molu, BWV 565, transkripcija za klavir

Izvajalka: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

23. Dvorana Schillerjevega društva, 11. december 1893¹³⁶

Camille Saint-Saëns: Klavirski trio št. 1 v F-duru, op. 18

Izvajalci: Julius Heller (violina), Carlo Piacuzzi (čelo), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

Podgornik: »Novost včerajšnjega sporeda je bila sonata v e-molu, ki jo je napisal Busoni, v našem mestu ime blagega spomina, saj trenutno v oddaljenih krajih dela čast italijanski umetnosti. Upajmo, da bo njegovo ime sijalo čedalje svetleje. Njegovo delo, ki ga je Heller prav dobro izvedel na svoji violini, kaže spretno roko. Vsebuje drzne in široke harmonije, medtem ko se v finalu ponosno in svečano razpreda energično oblikovani kontrapunkt.« Gl. »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 13. marec 1892, 3.

¹³⁴ CMT, *Complessi strumentali*, 41–42; »Il primo concerto sinfonico«, *Il Piccolo*, 27. marec 1892, 2; »Il primo concerto orchestrale«, *L'Indipendente*, 27. marec 1892, 2; »Gospa Lucila Podgornikova«, *Edinost*, 30. marec 1892, 3–4; »Concerti orchestrali«, *L'Arte*, 31. marec 1892, 2.

¹³⁵ Za ta koncert v Schillerjevem društvu, na katerem naj bi že drugič skupno nastopila slavni violinist František Ondříček (1857–1922) in Lucilla Tolomei Podgornik, se ni ohranil noben koncertni spored. Časopis *Triester Zeitung* omenja le Bachovo Tokato in fugo v d-molu, BWV 565, ki jo je pianistka izvedla v Tausigovi transkripciji. X., »Schillervereins-Concert«, *Triester Zeitung*, 2. december 1892, 2; »Società Schiller«, *L'Arte*, 16. december 1892, 2.

¹³⁶ Lucilla Tolomei Podgornik je zadnji trenutek vskočila namesto svoje učenke Amalie Pozzi, ker je slednjo prizadela smrt v družini. CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; »Quartetto Heller«, *Il Piccolo*, 10. december 1893, 2; »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 11. december 1893, 2; »Quartetto Heller«, *L'Indipendente*, 12. december 1893, 2; »Quartetto Heller«, *L'Arte*, 15. december 1893, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 116–117.

24. Dvorana Schillerjevega društva, 15. december 1893 (koncert Lucille Tolomei Podgornik)¹³⁷

Edvard Grieg: Violinska sonata št. 2 v G-duru, op. 13

Ludwig van Beethoven: Klavirska sonata št. 32 v c-molu, op. 111

Johann Sebastian Bach: Kromatična fantazija in fuga v d-molu, BWV 903

Johannes Brahms: Intermezzo v Es-duru, op. 117, št. 1

Edvard Grieg: Suita *Iz Holbergovega časa*, op. 40 (stavki »Preludij«, »Air« in »Rigaudon«)

Robert Schumann: Tokata v C-duru, op. 7

Izvajalca: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (violina)

25. Občinsko gledališče, 20. februar 1894¹³⁸

Franz Liszt: Koncert za klavir in orkester št. 1 v Es-duru, s. 124

Izvajalci: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (dirigent), orkester Občinskega gledališča v Trstu

26. Dvorana Schillerjevega društva, 10. december 1894 (koncert v spomin na Antona Rubinstein)¹³⁹

Anton Rubinstein: Violinska sonata št. 2 v a-molu, op. 19

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

¹³⁷ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi istrumentali, 57; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *Il Piccolo*, 15. december 1893, 1; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *Il Piccolo*, 16. december 1893, 1; »Koncert Podgornik-Tolomej«, *Edinost*, 16. december 1893, 3; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *L'Arte*, 31. december 1893, 3; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117.

¹³⁸ »Il primo concerto sinfonico«, *Il Piccolo*, 17. februar 1894, 1; »Il primo concerto sinfonico«, *Il Piccolo*, 21. februar 1894, 1; »Concerti orchestrali«, *L'Arte*, 28. februar 1894, 1; Levi, Botteri in Bremini, *Il Comunale di Trieste*, 234. Ob tej priložnosti je anonimen bralec, ki se je enostavno podpisal kot »Naročnik« (»Un abbonato«), poslal časopisu *Il Piccolo* pismo, v katerem se je pritožil nad izbiro Podgornikove. »A proposito dei concerti sinfonici«, *Il Piccolo*, 18. februar 1894, 1.

¹³⁹ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; »Serata musicale«, *Il Piccolo*, 7. december 1894, 1; »Serata Antonio Rubinstein«, *L'Indipendente*, 11. december 1894, 3; »Serata Rubinstein«, *L'Arte*, 15. december 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 118. Koncert je organiziral pianist Giuseppe Arminio Toepfer, bivši Rubinsteinov učenec, ki je tudi izvedel večji del programa. Lucilla Tolomei Podgornik je v svoje koncertne sporede redno uvrščala Rubinsteinove skladbe, vendar so jo tudi tokrat povsem spregledali. Časopis *Il Piccolo* si je ob tej priložnosti privoščil jedko pripombo na račun ruske glasbe: »Rubinstein se je kot skladatelj preizkusil v vseh žanrih, vendar mu navdih in glasbena domišljija nista bila vedno naklonjena. Njegova glasba je odsev njegove narodnosti, ki z izjemo Glinke lahko računa le na blede sence genialnih mojstrov.« Gl. »Serata musicale in onore di Rubinstein«, *Il Piccolo*, 11. december 1894, 2.

27. Dvorana Schillerjevega društva, 13. december 1894 (dobrodelni koncert v korist podpornemu društvu Società filarmonica di mutuo soccorso)¹⁴⁰

Camille Saint-Saëns: Violinska sonata št. 1 v d-molu, op. 75

Camille Saint-Saëns: Variacije na Beethovno temo za dva klavirja, op. 35

Izvajalci: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Adolfo Skolek (klavir)

28. Dvorana Schillerjevega društva, 21. marec 1895 (koncert Lucille Tolomei Podgornik)¹⁴¹

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinska sonata v A-duru [domnevno K. 526]

Johann Sebastian Bach (prir. Franz Liszt): Fuga v a-molu [domnevno BWV 543], transkripcija za klavir

Ludwig van Beethoven: Klavirska sonata št. 21 v C-duru, op. 53

Ignacy Jan Paderewski: Variirana tema v A-duru, op. 16, št. 3

Anton Rubinstein: Tarantela v h-molu, op. 6

Izvajalca: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Julius Heller (violina)

29. Dvorana Schillerjevega društva, 19. maj 1895 (koncert učenk in učenca Lucille Tolomei Podgornik)¹⁴²

Ludwig van Beethoven: Klavirska sonata št. 22 v F-duru, op. 54 (I. In tempo d'un menuetto; izvedla Amelia Deagostini)

Felix Mendelssohn: *Rondò capriccioso* v e-molu, op. 14 (izvedla Letizia Jeroniti)

Richard Hoffman: *Gazela* (izvedla Gisella de Mordax)

¹⁴⁰ CMT, Complessi strumentali, 60; »Concerto di Beneficenza«, *Il Piccolo*, 14. december 1894, 3; »Concerto di beneficenza«, *L'Indipendente*, 14. december 1894, 2; »Concerto di beneficenza«, *L'Arte*, 31. december 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 118.

¹⁴¹ Koncert je bil sprva napovedan za 8. marec 1895, vendar so ga morali prestaviti zaradi bolezni sodelujoče pevke Ide Schöntag. CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; CMT, Raccolta programmi di concerti; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *Il Piccolo*, 3. marec 1895, 3; »Koncert gospe Podgornikove«, *Edinost*, 5. marec 1895, 2; »Koncert Lucile Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 6. marec 1895, 1–2; »Koncert gospe Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 19. marec 1895, 2; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *Il Piccolo*, 21. marec 1895, 2; »Concert Podgornik«, *Triester Zeitung*, 22. marec 1895, 2; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *Il Piccolo*, 22. marec 1895, 2; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *L'Arte*, 31. marec 1895, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 119.

¹⁴² CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; CMT, Raccolta programmi di concerti; »Koncert gojenk ge. Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 23. maj 1895, 2; »Saggio degli allievi della pianista Podgornik-Tolomei«, *L'Arte*, 31. maj 1895, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 119. Violinistka Ida Pontini je bila učenka Juliusa Hellerja. Prim. »Concerto della Previdenza e Sale di lavoro«, *Il Piccolo*, 15. november 1890, 1; »Concerto di beneficenza«, *L'Arte*, 30. november 1890, 2.

Wolfgang Amadeus Mozart: Koncert za klavir in orkester v A-duru [domnevno K. 414 ali K. 488] (3. stavek; izvedla Ida Weiss)

Robert Fuchs: Violinska sonata št. 1 v fis-molu, op. 20 (II. Andante sostenuto in III. Finale: Allegro con fuoco; izvedli Ida Pontini in Amalia Pozzi)

Robert Schumann: peta skladba iz klavirske zbirke *Die Davidsbündler*, op. 6 (izvedla Lucia Pardo)

Carl Philipp Emanuel Bach: Allegro v f-molu (izvedla Lucia Pardo)

Henry Ketten: *Španska serenada*, op. 60 (izvedla Ida Adamich)

Francis Thomé: *Andaluzijska*, op. 117 (izvedla Gilda Tedeschi)

Anton Rubinstein: Barkarola v f-molu, op. 30, št. 1 (izvedla Stefanie Torboli)

Charles-Auguste de Bériot in George Alexander Osborne: Veliki duo po motivih iz *Viljema Tella*, op. 53 (izvedli Ida Pontini in Marcella Baisinger)

Frédéric Chopin: Scherzo št. 2 v b-molu, op. 31 (izvedla Irene Moissi)

Franz Liszt: *Madžarska rapsodija* št. 10 v E-duru, s. 244/10 (izvedla Alice Andrich)

Camille Saint-Saëns: Koncert za klavir in orkester št. 2 v g-molu, op. 22 (I. Andante sostenuto; izvedel Emilio Russi)

Richard Wagner: priredba *Ježe valkir* za dva klavirja osemročno (izvedle Bice Berle, Gisella de Mordax, Lucia Pardo in Stefanie Torboli)

30. Dvorana Schillerjevega društva, 19. januar 1903¹⁴³

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 9 v A-duru, op. 47, »Kreutzerjeva sonata«

Johann Sebastian Bach (pripr. Lucilla Tolomei Podgornik): Tokata in fuga v d-molu, BWV 538, »Dorska«, transkripcija za klavir

Johannes Brahms: Balada v h-molu, op. 10, št. 3

Camille Saint-Saëns: Tokata [op. 72 ali op. 111?]

Franz Liszt: *Dunajski večeri*, s. 427

Franz Liszt: »Škrjanček« iz zbirke *Dve ruski melodiji* (Arabeski), s. 250, št. 1

Izvajalki: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir), Mathilde Kassegger Neuffer (violetina)

¹⁴³ B K...e, »Schiller-Verein«, *Triester Zeitung*, 20. januar 1903, 2; »Casino Schiller«, *L'Arte*, 31. januar 1903, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 136.

31. Dvorana Schillerjevega društva, 21. januar 1903 (večer italijanske klasične glasbe)¹⁴⁴

Girolamo Frescobaldi (prir. August Stradal): Passacaglia, transkripcija za klavir

Girolamo Frescobaldi: Kuranta

Antonio Vivaldi (prir. Johann Sebastian Bach): Koncert za dve violini, čelo, godala in continuo v d-molu iz zbirke *L'estro armonico*, op. 3, št. 11, transkripcija za orgle

Domenico Paradies: Sonata v A-duru

Domenico Scarlatti: Sonata, Pastoral in Capriccio

Marco Enrico Bossi: Kanon

Giuseppe Martucci: Gavota v fis-molu, op. 73, št. 2

Giovanni Sgambati: Suita, op. 21 (stavka »Preludij« in »Intermezzo«)

Alessandro Longo: Capriccio

Izvajalka: Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

HISTORIČNI KONCERTI 1891 – Razvoj violinske sonate

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

1. Dvorana Schillerjevega društva, 24. februar 1891¹⁴⁵

*Giuseppe Tartini: Violinska sonata v g-molu¹⁴⁶

*Georg Friedrich Händel: Violinska sonata v D-duru [domnevno HWV 371]

*Johann Sebastian Bach: Violinska sonata v f-molu [domnevno BWV 1018]

¹⁴⁴ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; CMT, Raccolta programmi di concerti; »Koncert gospe Podgornik-Tolomei«, *Edinost*, 15. in 20. januar 1903, 2; »Teatri e Concerti«, *L'Indipendente*, 19. januar 1903, 3; »Serata di musica classica«, *Il Piccolo*, 22. januar 1903, 3; »Serata di musica classica italiana«, *L'Arte*, 31. januar 1903, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 136. Podgornikova je kot dodatek zaigrala še Piccinnijevo arijo in Lisztovo skladbo *Gondolska pesem* iz klavirske zbirke *Benetke in Neapelj*. M., »Serata di musica classica italiana«, *Triester Zeitung*, 22. januar 1903, 2; g. z., »Teatri e Concerti«, *L'Indipendente*, 22. januar 1903, 2–3.

¹⁴⁵ CMT, Complessi strumentali, 36; »Concerti storici«, *Il Piccolo*, 21. februar 1891, 1; »La suonata per violino«, *L'Indipendente*, 24. februar 1891, 3; »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 25. februar 1891, 2; »Lo sviluppo storico della »sonata«, *Il Piccolo*, 25. februar 1891, 1–2; »Historične-sonatne večere«, *Slovenski narod*, 25. februar 1891, 4; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112.

¹⁴⁶ Na podlagi zbranih podatkov ni bilo mogoče ugotoviti, katera Tartinijeva violinska sonata je bila tega večera krstno izvedena. Znana sonata »Vražji trilček« je tudi v tonaliteti g-mola, vendar so jo v okviru Schillerjevega društva že izvajali pred letom 1891. Krški violinist Ivan Adelman (1844–1917) jo je na primer zaigral na koncertu 18. decembra 1865, po zaključku svojih glasbenih študijev v Milanu in selitvi v London. »Società Schiller«, *Il diavoletto: giornale triestino*, 17. december 1865, 1196; »Cronaca di città«, *L'Osservatore triestino*, 18. december 1865, 2310; »Cronaca di città«, *L'Osservatore triestino*, 19. december 1865, 2318; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 80.

Nicola Porpora: Violinska sonata v E-duru [domnevno št. 9 iz op. 12]

*Luigi Boccherini: Sonata v G-duru [domnevno transkripcija]

2. Dvorana Schillerjevega društva, 1. april 1891¹⁴⁷

*Carl Philipp Emanuel Bach: Violinska sonata v c-molu [domnevno H. 514]

Wolfgang Amadeus Mozart: Violinska sonata v A-duru [domnevno K. 526]

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 9 v A-duru, op. 47, »Kreutzerjeva sonata«

*Franz Schubert: Fantazija v C-duru, D. 934

3. Dvorana Schillerjevega društva, 8. april 1891¹⁴⁸

Robert Schumann: Violinska sonata št. 2 v d-molu, op. 121

*Joachim Raff: Violinska sonata št. 1 v e-molu, op. 73

Anton Rubinstein: Violinska sonata št. 2 v a-molu, op. 19

4. Dvorana Schillerjevega društva, 20. februar 1892¹⁴⁹

Carl Goldmark: Suita za violino in klavir št. 1 v D-duru, op. 11

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 3 v d-molu, op. 108

Antonín Dvořák: Violinska sonata v F-duru, op. 57

Edvard Grieg: Violinska sonata št. 3 v c-molu, op. 45

HISTORIČNI KONCERTI 1893

Izvajalca: Julius Heller (violina, viola), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

¹⁴⁷ CMT, *Complessi istrumentali*, 36; –a [Joseph Raska?], »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 2. april 1891, 2; »Concerto storico«, *Il Piccolo*, 2. april 1891, 1; »Concerto storico«, *L'Indipendente*, 2. april 1891, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112. Koncert je bil zaradi del v Schillerjevi dvorani večkrat preložen, kot pričajo obvestila v časopisu *Il Piccolo*. »Il secondo concerto storico«, *Il Piccolo*, 10. marec 1891, 2; »Il concerto storico«, *Il Piccolo*, 17. marec 1891, 2.

¹⁴⁸ CMT, *Complessi istrumentali*, 36; –a [Joseph Raska?], »Sonaten-Abend Heller«, *Triester Zeitung*, 9. april 1891, 2; »Concerto storico«, *Il Piccolo*, 9. april 1891, 2; »Concerto storico«, *L'Indipendente*, 9. april 1891, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112–113. Koncert, ki je bil sprva napovedan za 10. marec 1891, je bil izveden šele mesec kasneje zaradi številnih preložitve drugega »zgodovinskega« koncerta (gl. opombo 147 zgoraj).

¹⁴⁹ CMT, *Casino Schiller, Programmi, 1863–1893*; CMT, *Complessi istrumentali*, 36 in 38; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 112–114. Koncert je bil sprva načrtovan 17. marca 1891, vendar so ga iz neznanih razlogov morali preložiti za nedoločen čas. Omenjeni koncert posledično zaključuje prvi cikel historičnih koncertov z enoletno zamudo. »Na četrtem »historičnem koncertu«, *Edinost*, 15. april 1891, 3; »Il quarto concerto storico«, *Il Piccolo*, 20. april 1891, 2; »Concerto storico«, *L'Indipendente*, 21. februar 1892, 2; »Concerto Podgornik-Tolomei«, *L'Arte*, 29. februar 1892, 2.

1. Dvorana Schillerjevega društva, 11. april 1893¹⁵⁰

*Georg Friedrich Händel: Violinska sonata v F-duru [domnevno HWV 370]

Johann Sebastian Bach: Violinska sonata v A-duru [domnevno BWV 1015]

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 3 v Es-duru, op. 12, št. 3

Franz Schubert: Rondo v h-molu, D. 895

2. Dvorana Schillerjevega društva, 18. april 1893¹⁵¹

Robert Schumann: Violinska sonata št. 1 v a-molu, op. 105

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 2 v A-duru, op. 100

Johann Sebastian Bach: Violinska sonata v E-duru [domnevno BWV 1016]

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 10 v G-duru, op. 96

3. Dvorana Schillerjevega društva, 25. april 1893¹⁵²

Anton Rubinstein: Sonata za violo in klavir v f-molu, op. 49

*Joachim Raff: Violinska sonata št. 5 v c-molu, op. 145

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 1 v G-duru, op. 78

4. Dvorana Schillerjevega društva, 2. maj 1893¹⁵³

Edvard Grieg: Violinska sonata št. 2 v G-duru, op. 13

¹⁵⁰ Schubertov Rondo je zadnji trenutek nadomestil napovedano Mozartovo Violinsko sonato v C-duru. CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi istrumentali, 51; »Produzioni di sonate«, *Il Piccolo*, 9. april 1893, 1; »La serata Podgornik-Heller«, *Il Piccolo*, 11. april 1893, 1; »La prima serata Podgornik-Heller«, *Il Piccolo*, 12. april 1893, 1; »Concerto Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 15. april 1893, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 116. Kritik Gian Giacomo Manzutto je v svoji glasbeni oceni namenoma zamolčal ime Lucille Tolomei Podgornik. Gl. m. [Gian Giacomo Manzutto], »Sonate per pianoforte e violino«, *L'Indipendente*, 12. april 1893, 2.

¹⁵¹ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi istrumentali, 51; »La seconda produzione di sonate«, *Il Piccolo*, 19. april 1893, 1; »Concerto Podgornik-Tolomei e Heller«, *L'Arte*, 30. april 1893, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 116. Skromna glasbena ocena v *L'Indipendente* spet zanemarija pianistko, vendar obenem omenja, da so se koncerta udeležili številni navdušeni poslušalci (»il pubblico accorse numerosissimo e festeggiò più che mai il maestro Heller, esecutore finitissimo ognora«). »Concerto Heller«, *L'Indipendente*, 19. april 1893, 2.

¹⁵² CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi istrumentali, 51; »Le produzioni di sonate«, *Il Piccolo*, 26. april 1893, 1; »Concerto Podgornik-Tolomei e Heller«, *L'Arte*, 30. april 1893, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 116. Tudi v tem primeru je bila pianistka zapostavljena. »Concerto per violino«, *L'Indipendente*, 26. april 1893, 2.

¹⁵³ Koncert je bil sprva napovedan za 29. april 1893, vendar so ga preložili za tri dni. CMT, Casino Schiller, Programmi, 1863–1893; CMT, Complessi istrumentali, 51–52; »Concerto rimandato«, *Il Piccolo*, 28. april 1893, 1; »Le produzioni di sonate«, *Il Piccolo*, 3. maj 1893, 1; »Concerto Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 15. maj 1893, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 116. Ime Lucille Tolomei Podgornik se ne pojavlja niti v tej zadnji glasbeni oceni. Kritiki ji sicer zelo oprezno priznava klavirsko spretnost, ko opisuje zahtevni *perpetuum mobile* na koncu prve violinske sonate Camilla Saint-Saënsa. M. [Gian Giacomo Manzutto], »Concerto per violino«, *L'Indipendente*, 3. maj 1893, 3.

Camille Saint-Saëns: Violinska sonata št. 1 v d-molu, op. 75

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 9 v A-duru, op. 47, »Kreutzerjeva sonata«

HISTORIČNI KONCERTI 1894

Izvajalca: Julius Heller (violina), Lucilla Tolomei Podgornik (klavir)

1. Dvorana Schillerjevega društva, 10. april 1894¹⁵⁴

*Arcangelo Corelli: Violinska sonata v c-molu (?)

Georg Friedrich Händel: Violinska sonata v D-duru [domnevno HWV 371]

Johann Sebastian Bach: Violinska sonata v h-molu [domnevno BWV 1014]

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 6 v A-duru, op. 30, št. 1

2. Dvorana Schillerjevega društva, 23. april 1894¹⁵⁵

Anton Rubinstein: Violinska sonata št. 2 v a-molu, op. 19

Joachim Raff: Violinska sonata št. 4, op. 129, »Kromatična sonata v enem stavku«

*Carl Goldmark: Suita za violino in klavir št. 2 v Es-duru, op. 43 (praizvedba)

3. Dvorana Schillerjevega društva, 30. april 1894¹⁵⁶

*Niels Gade: Violinska sonata št. 2 v d-molu, op. 21

*Woldemar Bargiel: Violinska sonata v f-molu, op. 10

Ludwig van Beethoven: Violinska sonata št. 7 v c-molu, op. 30, št. 2

4. Dvorana Schillerjevega društva, 7. maj 1894¹⁵⁷

Edvard Grieg: Violinska sonata št. 1 v F-duru, op. 8

¹⁵⁴ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 11. april 1894, 2; »La prima produzione di sonate«, *Il Piccolo*, 11. april 1894, 1; »Serate Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 16. april 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117.

¹⁵⁵ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 24. april 1894, 2; »Serate Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 30. april 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117. Koncert je bil sprva napovedan za 17. april 1894, vendar so ga zaradi Hellerjevega slabega počutja morali preložiti na 23. april. »Sonaten-Abend Heller-Podgornik verschoben«, *Triester Zeitung*, 17. april 1894, 2; »Concerti«, *Il Piccolo*, 18. april 1894, 1.

¹⁵⁶ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 1. maj 1894, 2; »Serate Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 16. maj 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117. Koncert je bil sprva napovedan za 21. april 1894, vendar so ga morali preložiti na 30. april 1894 (gl. opombo 155 zgoraj).

¹⁵⁷ CMT, Casino Schiller, Programmi, 1894–1918; »Sonaten-Abend Heller-Podgornik«, *Triester Zeitung*, 8. maj 1894, 2; »Serate Podgornik-Heller«, *L'Arte*, 16. maj 1894, 2; Radole, *Lo »Schillerverein«*, 117. Koncert je bil sprva napovedan za 28. april 1894, vendar so ga morali preložiti na 7. maj 1894 (gl. opombo 155).

Antonín Dvořák: Violinska sonata v F-duru, op. 57

Johannes Brahms: Violinska sonata št. 1 v G-duru, op. 78

PRILOGA 3

Ohranjeni dopisi v arhivu Mestnega gledališkega muzeja v Trstu

1. Pismo Guida Tacchinardija založniku Carlu Schmidlu¹⁵⁸

Sig. C. Schmidl
Editore di Musica
Piazza Grande, Palazzo Municipale
Trieste

Firenze, 4 marzo 1891

Preg. Signore

Le Società Musicali che danno concerti a Firenze non sono che due: il Trio Buonamici, Faini Mariotti e la Società Filarmonica. La prima ha il suo pianista nel Buonamici; la seconda non dà che raramente dei concerti, e questi sono per lo più a masse corali ed orchestrali. L'Istituto, che io dirigo, dà pure, per solito, due concerti annuali, ma valendosi dell'elemento proprio, cioè degli alunni e dei professori insegnanti; ed è a notarsi che questi concerti dell'Istituto hanno lo scopo principale d'illustrare dei periodi di Storia dell'Arte ad educazione degli alunni.

Non rimarrebbe quindi alla Sig.^a Podgornik Tolomei che dare un concerto per proprio conto ed a proprio rischio; nel qual caso potrei mettermi a sua disposizione in quanto potessi riuscirle utile.

Con ossequio

G Tacchinardi

¹⁵⁸ CMT, Archivio Schmidl, Collezione manoscritti. Skladatelj in glasbeni teoretik Guido Tacchinardi (1840–1917) je med letoma 1891 in 1917 vodil Kraljevi glasbeni inštitut v Firencah (Regio Istituto Musicale di Firenze), ki je kasneje prerasel v Glasbeni konservatorij Luigija Cherubinija. Njegova polsestra je bila slavna sopranistka Fanny Tacchinardi Persiani (1812–1867), za katero je Gaetano Donizetti komponiral opere *Rosmonda d'Inghilterra* (1834), *Lucija Lammermoorska* (1835) in *Pia de' Tolomei* (1837). Schmidl, »Tacchinardi Guido«; Bussi, »Tacchinardi-Persiani, Fanny«.

2. Razglednica Lucille Tolomei Podgornik bivši učenki Lucilli Bolla Parisini¹⁵⁹

Fräulein Lucilla Bolla

Tonkünstlerin

Triest

Via [dei] Capuano 10

[domnevno spomladi 1922]

Liebes Fräulein! Zu meinem Schrecken glaube ich mich zu erinnern, daß ich Ihnen im gestrigen Brief nicht ausdrücklich gedankt habe für die so ehrenvolle Erwähnung meines Namens in dem bewußten Artikel. Ich hole diesen dank hiermit nach u. bitte um Entschuldigung für diese grobe Nachlässigkeit.

Als kleine Richtigestellung will ich noch erwähnen, daß ich das Klavierkonzert nicht in Haarlem, sondern im Bachverein zu Amsterdam zur Aufführung brachte. Haarlem wäre wol [*sic*] eine zu kleine Stadt gewesen.

Mit herzlichen Grüßen

Ihre L. T.

3. Pismo Friederike Hermuth pianistki Lucilli Bolla Parisini¹⁶⁰

30. V. 1938.

Liebe Frau Bolla-Parisini!

Von einer 7-wöchigen Abwesenheit zurückgekehrt, komme ich erst heute dazu, Ihr Schreiben zu beantworten.

Soweit ich die Daten weise, teile ich Sie Ihnen mit:

Vater – Vinzenz – aus ital. Adelsgeschlecht abstammend, ist in Cavalese geboren; Mutter, geb. Bertolas, Tochter eines Seidenfabrikanten in Wien.

Meine Mutter Lucilla, 1854 in Wien geboren, mit 18 Jahren im Mozarteum in Salzburg mit durchschlagendem Erfolg das d moll Konzert von Mozart mit Orchester gespielt, denn an das Gewandthaus in Leipzig engagiert, aber infolge eines Armbruches nicht spielen konnte.

Von 1880–1890 Konzertistin und Lehrerin in Görz,

¹⁵⁹ CMT, RS, mapa Bolla Lucilla. Razglednica nima datuma, vendar je priložena rokopisu koncertne razlage, v kateri pianistka in muzikologinja Lucilla Bolla (1870–1959) predstavlja dela Jana Pieterszoon Sweetlincka (1562–1621) in Leandra Schlegla (1844–1913). Spotoma omenja svojo profesorico klavirja Lucillo Tolomei Podgornik, ki je s Schleglom navezala glasbene in prijateljske stike, saj naj bi ji slednji posvetil svoj neobjavljeni Koncert za klavir in orkester v fis-molu, op. 16. Bolla je v rokopisu obravnavane skladbe izvedla 23. aprila 1922 med predavanjem na Ljudski univerzi v Trstu, kot priča napoved v časopisu *Il Piccolo*. »Una interessante audizione musicale dell'Università popolare«, *Il Piccolo*, 22. april 1922, 2.

¹⁶⁰ CMT, RS, mapa Podgornik Lucilla.

Von 1890–1895 [Konzertistin und Lehrerin] in Triest

Von 1895–1914 [Konzertistin und Lehrerin] in Wien, zog sie sich kurz vor Ausbruch des Weltkrieges ins Privatleben zurück; einige Jahre früher – das genaue Datum weiß ich nicht mehr, spielte sie in Amsterdam das Schlegel-Concert mit Orchester und großem Erfolg. Ich glaube, der dortige Dirigent war Mengelberg.

Das wären so die Hauptsachen. Sollten Sie noch mehr wissen wollen, bitte ich Sie, es mir mitzuteilen. Indem ich hoffe, daß diese Zeiten Sie in bessem Wohlbefinden antreffen werden, verbleibe, Sie herzl. grüßend Ihre
Friederike Hermuth

Ich bleibe einstweilen noch in Wien, um zu sehen, wie sich die neuen Verhältnisse auch für mich entwickeln werden.

4. Pismo Friederike Hermuth pianistki Lucilli Bolla Parisini¹⁶¹

Friederike Hermuth
IX. Boltzmanng. 19/22
Wien

Signora Lucilla Bolla ved. Parisini
Triest
Via Mazzini 18

3. Juli 1938

Liebe geehrte Fr. Parisini!

Habe jetzt die Programme gefunden: meine l. Mutter spielte das Schlegel-Concert am 28. II. 1911 in Haarlem – Bachvereinigung, mit Begleitung des Amsterdams Orchesters unter Leitung des Herrn Cornelius [*sic*] Dopfer. Dieses Orchester steht unter Leitung des H. Mengelberg, der aber damals verhindert war und so durch Herr Dopfer stellvertretend wurde. – Sollten Sie noch etwas zu wissen wünschen, bitte mir zu fragen, ich bleibe bis zum Spätherbst sicher in Sören. Wie geht es Fr. Aulinger? Bitte Sie dieselbe schönstens von mir zu grüßen. Hoffe, daß es Ihnen jetzt gut geht und verbleibe stets Ihre herzl. grüßend

Friederike Hermuth

¹⁶¹ CMT, RS, mapa Bolla Lucilla. Prejemnica Lucilla Bolla Parisini je pismu priložila pojasnilo, ki pravi: »Egr. Cavaliere. L'acclusa è della figlia della Tolomei, la quale come la madre e un figlio, presero il cognome di Hermuth anziché Podgornik. Cordialissimi saluti e auguri alle signore a Lei, e ai sigg.ri Gaetano e Gigi. L. B. P.« (Spoštovani vitez, prilagam vam pismo hčere gospe Tolomei. Tako kot mati in en sin [oz. brat Paul] je priimek Podgornik nadomestila s Hermuth. Pristčne pozdrave in vse najboljše gospem in vam, kakor tudi gospodoma Gaetanu in Gigiju. L[ucilla] B[olla] P[arisini]).

VIRI IN LITERATURA

VIRI

- Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (CMT), Trst. Archivio Schmidl, Collezione manoscritti.
- Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (CMT), Trst. Casino Schiller. Programmi, 1863–1893; 1894–1918.
- Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (CMT), Trst. Complessi strumentali: Trio e Quartetto a Trieste, album št. 2.
- Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (CMT), Trst. Raccolta programmi di concerti. Trieste, 1889–1914.
- Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (CMT), Trst. RS (Rassegna stampa), mapa Bolla Lucilla; mapa Heller Giulio; mapa Podgornik Lucilla; mapa Russi Emilio.
- Archivio Generale del Comune di Trieste (AGCT). Censimento 1890. Mapi 39 in 90.
- Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti (hazu), Zagreb. Odsjek za povijest hrvatske glazbe. Franjo Ksaver Kuhač, Korespondencija, transkripcije Vinko Žganec, zv. 8–11.

LITERATURA

- Aldrich, Richard, in James Methuen-Campbell. »Gabrilovich [Gabrilowitsch], Ossip«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10456>.
- Alighieri, Dante. *Božanska komedija*. Prevedel Andrej Capuder. Trst: Založništvo Tržaškega Tiska, 1991.
- Babbe, Annkatrin. *Wiener Schule: Geigenausbildung bei Josef Hellmesberger*. Musikkontext 19. Dunaj: Hollitzer Verlag, 2024. <https://doi.org/10.2307/jj.14996053>.
- Barth, Fredrik. »Introduction«. V: *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, 9–38. Boston: Little, Brown and Company, 1969.
- Bartók, Béla. *Scritti sulla musica popolare*. Uredil Diego Carpitella. Torino: Bollati Boringhieri, 1977.
- Beaumont, Antony. »Arlecchino«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 14. septembra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O004034>.
- Beaumont, Antony. »Busoni, Ferruccio«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04438>.
- Bozarth, George S., in Walter Frisch. »Brahms, Johannes«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktober 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51879>.
- Brubaker, Rogers. *Ethnicity without Groups*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1nnwhvg>.
- Busoni, Ferruccio. *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*. Uredil Fedele d'Amico, prevedli Laura Dallapiccola, Luigi Dallapiccola in Fedele d'Amico. Milano: il Saggiatore, 1977.
- Bussi, Francesco. »Tacchinardi-Persiani [née Tacchinardi], Fanny«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 22. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27350>.

- Cialente, Fausta. *Le quattro ragazze Wieselberger*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1976.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Nacionalni in transnacionalni vidiki glasbe: študija primera zgodnje recepcije Dvořákovih del na Slovenskem.« *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 97–114. <https://doi.org/10.4312/mz.51.1.97-114>.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Comelli, Ilaria. »Lettere di Arrigo Boito a Gustavo Wieselberger«. V: »*Ecco il mondo*«: Arrigo Boito, *il futuro nel passato e il passato nel futuro*, uredili Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo in Michele Girardi, 197–210. Benetke: Marsilio Editori, 2019.
- Dallapiccola, Luigi. *Parole e musica*. Uredila Fiamma Nicolodi. Saggi di arte e di letteratura 53. Milano: il Saggiatore, 1980.
- »Epstein, Julius«. V: *Hrvatska enciklopedija*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/epstein-julius>.
- Franklin, Peter. »Mahler, Gustav«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40696>.
- Garden, Edward. »Rubinstein [Rubinshteyn], Anton Grigor'yevich«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24053>.
- Hochradner, Thomas, Elisabeth Th. Hilscher in Christian Fastl. »Gruber, Familie«. V: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Obiskano 20. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1553/oxo00209a5>.
- Incontrera, Carlo de. »Beethoven e Trieste«. V: *Il pianoforte di Beethoven*, 230–272. Trst: Stella, 1986.
- Judson, Pieter M. *Habsburški imperij: nova zgodovina*. Prevedla Ana Monika Habjan. Ljubljana: Sophia, 2018.
- Keesbacher, Friedrich. *Jahres-Bericht der philharmon. Gesellschaft in Laibach für die Zeit vom 1. Oktober 1882 bis 30. September 1883*. Ljubljana: Verlag der philharmonischen Gesellschaft, 1883.
- Keesbacher, Friedrich. *Jahres-Bericht der philharmon. Gesellschaft in Laibach für die Zeit vom 1. Oktober 1886 bis 30. September 1887*. Ljubljana: Verlag der philharmonischen Gesellschaft, 1888.
- Kugy, Julius. *Delo, glasba in gore*. Prevedla Lilijana in France Avčin. Maribor: Obzorja, 1966.
- Kuhač, Franjo Ksaver. *Južno-slovjenske narodne popievke*. Zv. 1. Zagreb: C. Albrecht, 1878.
- Kuhač, Franjo Šaverij, ur. *Prva hrvatska uputa u glasoviranje: za djecu i za odrasle samouke*. Zv. 2. Zagreb: Naklada Kr. Sveučilišne knjižare Fr. Suppana, 1897.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Kuret, Primož. »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik«. *Zgodovinski časopis* 69, št. 3–4 (2015): 336–351.
- Leban, Janko. »Gorski odmevi«. *Ljubljanski zvon: mesečna revija za leposlovje, književnost in kritiko* 8, št. 4 (1888): 251–252.
- Levi, Vito, Guido Botteri in Ireneo Bremi. *Il Comunale di Trieste*. Videm: Del Bianco Editore, [1962].
- Ličen, Daša. *Meščanstvo v zalivu: društveno življenje v habsburškem Trstu*. Zbirka Apes. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2023.
- Marušič, Branko. »Podgornik, Franc (1846–1904)«. V: *Slovenska biografija*. Obiskano 2. februarja 2025. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi437630/>.

- Methuen-Campbell, James. »Leschetizky, Theodor«. V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16474>.
- Podgornik, Lucila. »Glasbeni pogovori«. *Slovan: političen in leposloven list*, 15. februar 1885, 47–48; 15. januar 1886, 23–25.
- Podgornikova, Lucila. »Glasbena vzgoja v Slovencih«. *Ljubljanski zvon: mesečna revija za leposlovje, književnost in kritiko* 5, št. 5 (1885): 276–280; št. 6 (1885): 342–348; št. 7 (1885): 401–404; št. 8 (1885): 465–468.
- Podgornikova, Lucila. »Glasbeni pogovori: nekoliko o tematu in njegovem izdelovanju«. *Slovan: političen in leposloven list*, 5. maj 1887, 136–138.
- Podgornikova, Lucila. »»Gorski odmevi««. *Slovan: političen in leposloven list*, 20. december 1887, 381.
- Podgornikova, Lucila. »Koncerti Slavjanskega«. *Slovanski svet*, 10. marec 1890, 75–77.
- Podgornikova, Lucila. »Skladbe, zložil F. S. Vilhar«. *Slovan: političen in leposloven list*, 1. avgust 1885, 233–234; 15. avgust 1885, 250–251.
- Podgornikova, Lucila. »»Slovanstvo ve svých zpěvech««. *Slovan: političen in leposloven list*, 1. julij 1885, 200–202.
- Podgornikova, Lucila. »Slovanstvo ve svých zpěvech: črtice v Kubinem zborniku«. *Slovanski svet*, 10. januar 1889, 9–11.
- Podgornikova, Lucila. »»Slovenske pesmi««. *Slovanski svet*, 10. maj 1888, 151–152.
- Pugliese, Sabina. *Fotografi a Trieste: elenco dei fotografi attivi in città dal 1839 al 1918*. Trst: Luglio Editore, 2017.
- Radole, Giuseppe. *Lo »Schillerverein« a Trieste: storia e personaggi*. Uredil Marco Sofianopulo. Videm: Pizzicato Edizioni Musicali, 2010.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*. Trst: Edizioni »Italo Svevo«, 1988.
- Rattalino, Piero. *Storia del pianoforte*. Milano: il Saggiatore, 2008.
- Renan, Ernest. *Qu'est-ce qu'une nation? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*. Pariz: Calmann Lévy, 1882.
- Ries, Sara. »Franjo Ksaver Kuhač u mreži svojih korespondenata«. Doktorska disertacija, Sveučilište u Zagrebu, 2022.
- Santi, Matej. *Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest*. Musikkontext 9. Dunaj: Hollitzer Verlag, 2015. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmq58>.
- Schmidl, Carlo. »Tacchinardi Guido«. V: *Dizionario universale dei musicisti*, zv. 2., 568–569. Milano: Casa editrice Sonzogno, 1938.
- Stergar, Rok, in Tamara Scheer. »Ethnic Boxes: The Unintended Consequences of Habsburg Bureaucratic Classification«. *Nationalities Papers* 46, št. 4 (2018): 575–591. <https://doi.org/10.1080/00905992.2018.1448374>.
- Verginella, Marta, ur. *Slovenka: prvi ženski časopis (1897–1902)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2018.
- Wilfing-Albrecht, Meike, in Christian Fastl. »Katzmayr, Familie«. V: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Obiskano 20. oktobra 2024. <https://doi.org/10.1553/oxo03e1121>.
- Yuval-Davis, Nira. *Spol in nacija*. Prevedla Polona Petek. Zbirka Sodobna družba 29. Ljubljana: Založba Sophia, 2009.

Zahra, Tara. »Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis«. *Slavic Review* 69, št. 1 (2010): 93–119. <https://doi.org/10.1017/S0037677900016715>.
Zmagoslava [Marija Manfreda Skrinjar]. »Spomenik možu«. *Slovenka: glasilo slovenskega ženstva* 5, št. 3 (1901): 63–66.

Summary

CROSSING BOUNDARIES: THE CASE OF THE PIANIST LUCILLA TOLOMEI PODGORNIK

Lucilla Tolomei Podgornik (1854–1937) was a talented pianist who studied at the Conservatory in Vienna under Hans Schmitt and Julius Epstein. She made a significant impact on the musical scenes of Gorizia (1880–1890) and later Trieste (1890–1895) after marrying the Slovenian journalist Fran Podgornik (1846–1904). Her exceptional musical talent earned her widespread acclaim from German, Italian and Slovenian newspapers, establishing her as a highly sought-after concert pianist, publicist and teacher with a vast network of connections among the musical community. In collaboration with the renowned violinist Julius Heller (1839–1901) at the Schiller-Verein in Trieste, she performed and premiered numerous chamber music compositions, culminating in a series of twelve historical concerts between 1891 and 1894. These performances highlighted the evolution of the violin sonata from the eighteenth to the nineteenth century.

During her time in Gorizia and Trieste Lucilla Tolomei Podgornik actively engaged with the Slavonic community, frequently performing for its organizations and primarily selecting works by Slavonic composers such as Antonín Dvořák, Anton Foerster, and Slavka Atanasijević. She even sought advice from the esteemed musicologist Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911) through correspondence. Additionally, Tolomei established herself as a journalist, contributing articles and music reviews to such Slovenian publications as *Ljubljanski zvon* (1885), *Slovan* (1885–1887), and *Slovanski svet* (1888–1890). The last-named journal was founded and managed by her husband, Fran Podgornik, who actively encouraged women to share their perspectives, opinions and creativity through his newspaper. This initiative was driven not only by a progressive vision but also by a clear intention to involve women in a broader nationalistic discourse.

Tolomei's close ties to Slavonic associations were viewed as "hostile" by the Italian-speaking community, leading to ongoing tensions with Italian irredentism. The deliberate omission of her name from irredentist newspapers such as *Il Piccolo* and *L'Indipendente*, along with the boycott of her concerts and concerned remarks about her "dubious brand of internationalism," reflect the politically charged atmosphere of

these ethnically diverse regions during that period. Individuals were expected to adopt distinct nationalistic and political stances: consequently, she returned to Vienna in 1895.

Tolomei's remarkable contributions might have been forgotten, were it not for the discovery of articles, letters and concert programmes in archives in Trieste, Ljubljana and Zagreb. In 2015, the musicologist Primož Kuret published an article in the journal *Zgodovinski časopis* detailing her life and work in Gorizia, Trieste and Vienna. This essay focuses primarily on her time in Trieste and represents the first effort to reconstruct her musical associations and professional career in order to assess her musical legacy.

GEGENSTÄNDE DER ERINNERUNG: VARIANTEN DER OBJEKTIVATION VON PROFESSIONALITÄT IN DEN NACHLÄSSEN VON MUSIKERINNEN

IZVLEČEK: Članek na izbranih primerih iz zapuščine dveh glasbenic različnih generacij, Luise Adolphe Le Beau in Hedi Gigler-Dongas, preučuje potencial materialno ohranjenih in pripovednih predmetov za diskurzivno ustvarjanje in utrjevanje njune poklicne samopodobe. Po teoretičnem uvodu članek najprej obravnava razmerje med Le Beaujinim besedilom »Spomini na stari klavir« in njeno bibliografijo; nato pa odnos Gigler-Dongas do predmetov s področja mode, kot se odraža v njenih biografskih spisih. S tem lahko ponazorimo medbesedilno in semiotično moč predmetov, uporabljenih v strategijah oblikovanja ženskega glasbenega profesionalizma od romantike do 21. stoletja.

KLJUČNE BESEDE: Hedi Gigler-Dongas, spomin, Luise Adolpha Le Beau, predmeti, profesionalna identiteta, *life writings*

ABSTRACT: Using selected examples from the material legacies of two female musicians from different generations, Luise Adolpha Le Beau and Hedi Gigler-Dongas, the article explores the potential of objects, materially handed down as well as narrated, for the discursive production and consolidation of their professional identity. After a discussion of the theoretical framework, first, the relation of Le Beau's text "Erinnerungen eines alten Flügels" to her own autobiography and, second, objects from the realm of fashion represented in selected life writings by Gigler-Dongas are discussed to illustrate the cross-referencing semiotic power of objects exploited for strategies of negotiating female musical professionalism from Romanticism to the twenty-first century.

KEYWORDS: Hedi Gigler-Dongas, memory, Luise Adolpha Le Beau, objects, professional identity, *life writings*

Stirbst du jedoch, dann kannst du herrlichst mir singen!

— Anton Weiher, *Homerische Hymnen* ¹

Innerhalb einer Vielzahl wissenschaftlicher Disziplinen erlebt die Beschäftigung mit materieller Kultur nun bereits seit etwa den 1990er Jahren eine erkennbare Konjunktur, die weiterhin an Momentum zu gewinnen scheint. Angesichts dieses anhaltenden Interesses, das einerseits als eine Art Gegenreaktion auf die Dominanz dekonstruktivistischer und diskursanalytischer Theorien und Methoden sowie andererseits, vermehrt insbesondere seit der Wende zum letzten Jahrtausend, auf die zunehmende Digitalisierung der menschlichen Lebens- und Erfahrungswelt erklärt wurde, erscheint es durchaus bemerkenswert, dass der Anteil der Musikwissenschaft am relevanten, charakteristisch fachübergreifenden Diskurs über Materielle Kultur bislang eher überschaubar geblieben ist.² Die Gründe dafür, dass unsere Disziplin hinsichtlich der epistemologischen Chancen einer Beschäftigung mit Aspekten des Dinglichen eine gewisse, mitunter jedoch durchaus durchbrochene Selbstgenügsamkeit zeigt, mögen wenigstens zum Teil darin liegen, dass Musik andere ontologische Bedingungen in sich trägt als beispielsweise Exponate der bildenden Kunst, die sich in materiellen Objekten auf unmittelbarere Weise manifestiert, ohne dafür eines zusätzlichen Mediums – wie etwa des Notats oder der Tonaufzeichnung – zur Materialisierung in der stofflichen Welt zu bedürfen. Für Musik jedoch ist ebendieser Umweg erforderlich, der auch dem musikalischen Autograph als mutmaßlich greifbarem Ausdruck kreativer Prozesse erst seinen oftmals auratischen Charakter verleiht. Das ambivalente Ergebnis dieser gerade für kanonisierte Komponisten³ westlicher Kunstmusik typischen Reliquienhaftigkeit des Manuskripts, nämlich die gleichzeitige Verstärkung und Aufhebung der tief in die Wissenschaftsgeschichte eingeschriebenen, hierarchisierenden und seit der Antike gegenderten Dichotomie von Geist und Materie, mithin gar von Erhabenem und Profanem, entbehrt nicht einer gewissen Ironie: „Beethovens Quartette liegen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller.“⁴

Der vorliegende Beitrag ist Teil des Forschungsprojekts „The Musician’s Estate as Memory Storage“, finanziert durch den Wissenschaftsfonds FWF (10.55776/P33110). / This research was funded in whole by the Austrian Science Fund FWF (10.55776/P33110).

¹ Weiher, *Homerische Hymnen*, 65.

² Einen allgemeinen Überblick zur Forschungsgeschichte sowie zu den aufgrund der unterschiedlichen disziplinären Zugänge teils heterogenen Ansätzen, unter denen spezifisch musikwissenschaftliche Perspektiven praktisch keine Rezeption gefunden haben, bieten u. a. Hahn, Eggert und Samida, „Einleitung“; sowie Scholz und Vedder, „Einleitung“.

³ Da diese in der Regel männlich sind, wurde hier bewusst auf eine inklusive Schreibweise verzichtet.

⁴ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 3.

Liegt der Fokus aus musikphilosophischer, ästhetischer Perspektive zunächst weiterhin auf dem „musikalischen Material“, das erst über seine Fixierung in einem materiellen Medium seine zeitgebundene Flüchtigkeit zu überwinden vermag – obgleich um den Preis seiner eben daran geknüpften, performativen Ereignishaftigkeit –, so zeigt sich das Interesse der Historischen Musikwissenschaft an der Materialität ihrer Quellen traditionell als ein mit hermeneutischen Anliegen verschränktes, überwiegend philologisches. Angesichts der Tatsache, dass solcherart die Begriffe Material, Materialität und Materie zu verschwimmen drohen, ist an dieser Stelle auf die bereits von Melanie Unseld eingeforderte Notwendigkeit ihrer Differenzierung und Historisierung zu verweisen.⁵ Doch auch abseits jener längst etablierten Zugänge lässt sich in der Musikwissenschaft ein jüngst neuerwachtes Bewusstsein für die unterschiedlichen Aspekte materieller Kultur konstatieren,⁶ das nicht zuletzt Fragen an die stets vom variierenden Kontext seiner Verwendung abhängenden Bedeutungen des musikalischen oder im weiteren Sinne musikbezogenen, polyvalenten Objekts richtet.⁷

An dieser Stelle knüpft auch der vorliegende Beitrag an, der sich im Anschluss an einige einleitende Überlegungen zum Verhältnis von Erinnerung, Nachlass und Objekt exemplarischen Aushandlungs- und Affirmationsvarianten der professionellen Identität von Musikerinnen anhand von materiell überlieferten sowie erzählten Gegenständen widmet. Die zu diesem Zweck herangezogenen Beispiele stammen aus den Vermächtnissen zweier verschiedenen Generationen angehörenden Künstlerinnen, der Komponistin und Pianistin Luise Adolpha Le Beau (1850–1927) und der Violinistin Hedi Gigler-Dongas (1923–2017): Jeweils zeittypische Problemstellungen aufgreifend, werden in ihnen Varianten einer „Objektivierung von Professionalität“ sichtbar, deren verbindendes strategisch-kommunikatives Element in der Geste des *life writing* liegt.

5 Unseld, „Im Denken über Musik eingewoben“, 25.

6 Als deutliches Signal für dieses aktuelle Interesse ist etwa die seit 2015 bei Routledge bestehende Reihe Music and Material Culture (<https://www.routledge.com/Music-and-Material-Culture/book-series/ASHMMC>) zu werten. Bezüglich der bei näherem Hinsehen durchaus vielfältigen Auseinandersetzung mit materieller Kultur im musikwissenschaftlichen Kontext sei an dieser Stelle weiters exemplarisch verwiesen auf Straw, „Music and Material Culture“; für einen sozialen Fokus Born, „Music and the Materialization“; sowie mit maßgeblich erinnerungskulturellem Bezug Fine, „Objects of Veneration“. In Hinblick auf den Bereich der musikwissenschaftlichen Genderforschung vgl. Grotjahn et al., *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Eine besondere Affinität zu Fragen rund um Aspekte der materiellen Kultur besitzen abseits der Organologie traditionell die Popular Music Studies; vgl. dazu im deutschsprachigen Raum in jüngerer Zeit u. a. die Sammelbände Dörfling, Jost und Pfeleiderer, *Musikobjektgeschichten*; sowie Appen und Klose, „All the Things You Are“.

7 Tatsächlich konstatierten noch im Jahr 2018 Rebecca Grotjahn und Sarah Schauburger, dass gerade in dieser Hinsicht „der Material Turn die Musikwissenschaft noch kaum erreicht“ habe. Grotjahn und Schauburger, „Einleitung“, 13.

DAS OBJEKT IM NACHLASS UND DER NACHLASS ALS OBJEKT

Als Folge einer zunehmenden Anerkennung der Geschichts- und damit auch Biographiewürdigkeit von berühmten Komponisten, Musikern und Musikerinnen wuchs im Laufe des 19. Jahrhunderts in enger Verbindung mit dem fast ausschließlich männlich konnotierten romantischen Geniebegriff das Interesse am Erhalt und der Pflege ihrer Nachlässe.⁸ Eine wesentliche Rolle fiel dabei den vielfach aus privaten Initiativen entstandenen Sammlungen, wissenschaftlichen Archiven und Bibliotheken in der heute etablierten Form zu, die aufgrund ihrer engen Verknüpfung mit dem Bedürfnis nach nationaler Selbstvergewisserung und Identitätsbildung qua Erinnerungskultur, zu der auch essentiell unterschiedliche Praktiken der Denkmalpflege gehörten, als Repräsentanten einer spezifischen Facette des Historismus gelten können.⁹ Die Nachlass- beziehungsweise Sammlungsbestände von als erinnerungswürdig bewerteten Komponisten bilden seither einen essenziellen Quellenfundus für die sich parallel als akademische Disziplin konstituierende Musikwissenschaft.¹⁰ Über Musikhistoriographie und Anekdotik liefern sie zugleich wirkmächtige Blaupausen der innerhalb der einschlägigen öffentlichen sowie fachinternen Diskurse etablierten Rollenbilder für all jene, die ebenfalls eine musikalische Profession anstreben. Auf dieser Basis ermöglichen solche Quellen und Konvolute, die als Teil eines künstlerischen Vermächtnisses tradiert wurden und noch werden, auch Einblicke in das allmähliche Eindringen von Konzepten weiblicher musikalischer und insbesondere kompositorischer Professionalität in das kulturelle Gedächtnis sowie in seine Folgen für die Rezeption und ästhetische Wertung von Musikerinnen vor der Folie ihrer dort bereits verankerten männlichen Kollegen.

Das kulturelle Gedächtnis charakterisierte Jan Assmann – in Abgrenzung zum lediglich einen Zeitraum von vier Generationen umspannenden kommunikativen Gedächtnis – als materiell objektiviert, selbst-reflexiv und institutionalisiert.¹¹ In der Weiterentwicklung des Konzepts durch Aleida Assmann wird überdies noch zwi-

8 Die folgenden Überlegungen bauen vor allem auf den in Hinblick auf das Spannungsfeld von Erinnerung, Nachlässen, Musiker:innenbiographik und Musikgeschichte grundlegenden Arbeiten von Melanie Unseld und auch Gesa Finke auf. Hervorgehoben seien unter ihnen insbesondere Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, darin u. a. hinsichtlich der vergleichsweise spät zuerkannten Biographiewürdigkeit (69–84); zum Verhältnis von musikalischem Nachlass und kulturellem Gedächtnis Finke, „Constanze Mozarts Tätigkeiten als Nachlassverwalterin“, 204–205; sowie Finke, „Nachlässe im Archiv“.

9 Vgl. u. a. Lütteken, „Der Musikalische Historismus“, sowie bezüglich des maßgeblichen Anteils, den Sammlerinnen und Sammler an der Grundsteinlegung der Bestände der späteren Bibliotheken und Archive wie auch an der Herausbildung eines musikalischen Kanons hatten, Eybl, *Sammler*innen*, insb. 116.

10 Vgl. hierzu auch Wald-Fuhrmann, „Die Bedeutung von Musiksammlungen“, 3–5.

11 Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 56.

schen dem eher passiven, „unbewohnten“ Speichergedächtnis und dem aktiven, „bewohnten“ und identitätsstiftenden Funktionsgedächtnis unterschieden.¹² Beide sind dialektisch aufeinander bezogen; die Trennlinie zwischen ihnen ist in der Realität nicht starr, sondern fließend. Nur, was bereits einen Platz im Speichergedächtnis gefunden hat, das bei Aleida Assmann dem Archiv entspricht, besitzt das Potential, auch ins Funktionsgedächtnis einzudringen, das sie wiederum mit dem Kanon in Verbindung bringt.¹³ Das aktive Funktionsgedächtnis ist an ein Subjekt oder eine Gruppe als Träger gebunden und wirkt für diesen dann legitimierend und identitätsstiftend.¹⁴

Der Ort der Nachlässe ist also zunächst im doppelten Wortsinn das „Archiv“, der Speicher, wo sie (sofern sie die ersten Hürden des Zufalls und der evaluierenden Selektion genommen haben) aufbewahrt werden und als „Reservoir zukünftiger Funktionsgedächtnisse“¹⁵ dienen. Bestehend aus einer Vielzahl an einzelnen Objekten, können Nachlässe jedoch im Sinne einer Assemblage auch selbst als Objekt begriffen werden.¹⁶ Als solches besitzen sie eine über die Zeit hinweg aus verschiedenen Sedimentschichten geformte, spezifische Gestalt, die durch jene Konventionen und Regeln der Bewertung dessen, was als aufbewahrungswürdig gilt, eine – mit Eingang in eine Bibliothek oder ein Archiv als Institutionen des kulturellen Speichergedächtnisses autoritativ abgesegnete – Rahmung erhalten hat. Als Konvolut aus eher unwillkürlich akkumulierten Überresten und bewusst Gesammeltem, das sich über den Verlauf eines Lebens hinweg angereichert hat, vermag ihre jeweilige Zusammensetzung potentiell Einblicke darin zu gewähren, was ihren vormaligen Eigentümerinnen und Eigentümern wichtig war: „Die Ansammlung von Dingen erzeugt einen neuen Kontext, genau diese Anordnung entwickelt hier eine spezifische Aussage.“¹⁷ So lassen sich Nachlässe als eine Art von kristallisierter Erinnerung verstehen und damit – obgleich mit einigen bedeutenden Einschränkungen, welche die stete Bedrohung durch Verlust und die immer auch vorhandenen Einflüsse Dritter auf die

12 Assmann, *Erinnerungsräume*, 133–142.

13 Assmann, „Kanon und Archiv“, 21.

14 Für einen instruktiven Überblick dieser Konzepte siehe Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 24–31.

15 Assmann, *Erinnerungsräume*, 140.

16 Zur Vermeidung möglicher unfreiwilliger Assoziationen, die bei mangelndem Raum für eine differenzierte Diskussion durch die Verwendung des Begriffs „Ding“ aufgrund der wirkmächtigen philosophischen Konzepte insbesondere Kants und Heideggers evoziert werden könnten, beschränke ich mich im vorliegenden Kontext pragmatisch auf den Terminus „Objekt“. Ich verwende ihn im Folgenden im Sinne eines Überbegriffs für all jene Gegenstände, die den Nachlass physisch konstituieren oder innerhalb seiner autobiographischen Medien in substantieller, für die Thematik relevanter Weise imaginiert bzw. erinnert werden.

17 Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen“, 23. Erst jüngst machte Ulrich von Bülow darauf aufmerksam, dass bisher „kaum Ansätze zu einer Interpretation des Nachlasses als einer Gesamtheit von Dingen“ vorliegen; Bülow, „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis“, 84.

Überlieferungsgeschichte in Rechnung zu stellen haben – als den letzten, gefrorenen Moment eines performativ sich vollziehenden Prozesses der im Dialog mit der Außenwelt stattfindenden Aushandlung von (auch professioneller) Identität. An diesem wiederum erweist sich die materielle Ebene als mittelbar beteiligt.¹⁸ Folgt man nun der modellhaften Annahme, dass der Nachlass zur Zeit seiner Auswertung tatsächlich in exakt der Anordnung erhalten geblieben wäre, die er einst in ebenjenem Moment seiner Erstarrung im temporären Verlauf der Akkumulation besessen hatte, so wäre seine einschlägige Aussagekraft hinsichtlich der Verteilung, Gewichtung und Bedeutungszuschreibung an die in ihm enthaltenen einzelnen Objekte und Teilbestände durch den jeweiligen Bestandsbildner zwar ebenfalls nicht absolut, jedoch wohl vergleichsweise am größten. Mit durchaus weitreichenden Implikationen, denn „an genau dieser Stelle“, wie Dörte Schmidt konstatiert, „trifft sich das Ästhetische mit dem Biografischen: Deshalb sind solche Bedingungen in der Konstitution von Überlieferungsstrukturen durch die Autoren selbst und speziell deren Überlieferungsstrategien gerade bei Künstlern auch für die Historiographie so wichtig und interessant.“¹⁹ Realiter wird ein solcher Fall wohl lediglich als idealtypisches, wenngleich nützliches Hilfskonstrukt zur Annäherung an die inneren Zusammenhänge der Schichtungen eines Bestandes denkbar sein.

In seiner Deutung als Objekt im Sinne einer Assemblage vermag der Nachlass nicht zuletzt aufgrund der ihm eigenen Polyvalenz demzufolge als einer der Bezirke zu gelten, in denen die Grenzen zwischen individueller Erinnerung, Generationengedächtnis und kulturellem Gedächtnis, von Speicher- und Funktionsgedächtnis immer wieder neu verhandelt und überschritten werden können. Er ist unter die „Medien des kollektiven Gedächtnisses“²⁰ nach Astrid Erll zu subsummieren, aus welchen sich die materiale Dimension der Erinnerungskultur konstituiert: „Erst durch die Kodierung in kulturellen Objektivationen, seien dies Gegenstände, Texte, Monumente oder Dinge, werden Inhalte des kollektiven Gedächtnisses für die Mitglieder einer Erinnerungsgemeinschaft zugänglich.“²¹ Ein prominentes Beispiel für die hier wirksamen Dynamiken aus der jüngeren Vergangenheit bildet etwa die offizielle Aufnahme der Brahms-Sammlung in das Register des UNESCO-Weltdokumentenerbes am 29. Juli 2005, die seit jenem Zeitpunkt als Teil eines sowohl national als auch international institutionell abgesegneten „Gedächtnisses der Menschheit“ gelten darf.²² Brahms selbst hatte dafür vorgesorgt, indem er seinen Nachlass der

18 Vgl. u. a. Hahn, „Dinge sind Fragmente und Assemblagen“, 16. Zur Rolle der Erinnerung für die prozesshafte Entstehung des Selbstkonzepts vgl. Pohl, „Das autobiographische Gedächtnis“, 80–81; sowie Straub, „Geschichten erzählen, Geschichte bilden“.

19 Schmidt, „Nachlass zu Lebzeiten“, 26.

20 Erll, *Kollektives Gedächtnis*, 99.

21 Ibid.

22 Musikverein, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, „Aufnahme der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien vermachte – allerdings unter aktiver Ausklammerung seiner Skizzen und Entwürfe.²³ Er handelte damit ganz im Sinne eines „Nachlassbewusstseins“, das auch der eigenen künstlerischen Selbstversicherung dient.²⁴

Isoliert man jedoch einzelne Objekte aus der Assemblage des Nachlasses und somit aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang, um sie nach ihrer individuellen Erinnerungsfunktion zu befragen oder auch als Quellen für gänzlich andere Problemstellungen zu nutzen, so entfalten sich weitere Dimensionen ihrer Potenz als Medien des individuellen wie auch kulturellen Gedächtnisses. Werkautographen, die seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts einen besonders zentralen Stellenwert innerhalb der grundsätzlich heterogenen materiellen Basis eines künstlerischen Nachlasses besetzen, fungieren bekanntlich nicht nur als wesentliche Quellen für die editorische Praxis: Wie bereits einleitend angemerkt, vermag die auratisch aufgeladene Originalhandschrift reliquienhaft als gleichsam körperlich abgespaltenen Teil des Selbst eines kanonisierten Komponisten diesen über den Tod hinaus zu überdauern.²⁵ Stefan Zweig, ein leidenschaftlicher Sammler mit besonderem Interesse unter anderem an Objekten aus dem Besitz Ludwig van Beethovens, führte die unterschiedlichen Pole in markanter Weise zusammen – nicht zuletzt, indem er der Rolle des Sammlers (und zugleich auch sich) eine Art der künstlerischen Autorität verlieh, die durchaus an die spezialisierten Traditionsträger des kulturellen Gedächtnisses nach Jan Assmann gemahnt:²⁶

Verbrüdet mit der Philologie, ist die Handschriftenkunde der Graphologie verwischert, die von einem anderen Ursprung her das Geheimnis des Charakters sich zu entschleiern bemüht, wie jene den Mythos der Schöpfung. Diese Atmosphäre der Handschrift ist eine, die nur Ehrfurcht zu erfüllen, Pietät schauernd zu empfinden vermag. Was es dem einen an Unendlichem bedeutet, eine Symphonie Beethovens

Brahms-Sammlung im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in das Memory of the World-Register der UNESCO“, Zugriff am 30. Oktober 2024, <https://www.a-wgm.at/die-brahms-sammlung-im-memory-world-register-der-unesco>.

- 23 Die Implikationen der Vernichtung von Spuren des Arbeitsprozesses für dessen mögliche spätere Interpretationen durch die Wissenschaft werden u. a. sichtbar bei Struck, „Vom Einfall zum Werk“. Mit einer solchen Vorgehensweise, die mehrere innere und äußere Gründe haben kann, war Brahms natürlich keineswegs allein. Ein weiteres Beispiel für das Verfolgen einer offenbar ähnlichen Strategie, die das Gewicht der kompositorischen Selbstüberlieferung praktisch ausschließlich auf das fertige Werk stützt, findet sich in der weiter unten im Aufsatz thematisierten Luise Adolpha Le Beau. Vgl. Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, 16.
- 24 Vgl. hierzu Schmidt, „Nachlass zu Lebzeiten“; sowie grundlegend aus literaturwissenschaftlicher Perspektive Spoerhase, „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein“.
- 25 Vgl. hierzu insb. Vedder, „Autographen und ihre Faszinationsgeschichte“, 189–192.
- 26 Vgl. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, 46.

in den Händen zu halten, dieses unsichtbare Tönen, dieses Ausstrahlen seines Wesens in eine Form die zwar nicht die wesenhafte seines Werkes ist, aber doch eine ihrer stärksten Materialisationen, dies mag andern freilich nur ein Schock beschriebenen Papierses sein. Aber ich sagte ja, dass fast immer ein Künstler vonnöten ist, um den Reiz des Sammelns zu verstehen, dieses Zurücktreten eines Seins in sein Werden, eines Geschaffenen in sein Entstehen.²⁷

Unmittelbarer noch, da ohne die Notwendigkeit einer Konkretisierung durch ein Medium wie die Handschrift, die letztlich nur indirekter Ausdruck von Körperlichkeit bleibt, ist die ebenfalls gerade am Beispiel Beethovens bereits mehrfach diskutierte Reliquienhaftigkeit des Erinnerungsobjekts Haarlocke, deren Austausch als Zeichen emotionaler Verbundenheit tief in der kommunikativen Praxis der bürgerlichen Kultur verankert ist. Geweiht dem Andenken an den gleichsam verkörperten Genius gewinnt sie jedoch eine weitere, identitätsstiftende Dimension als Legitimationsobjekt der künstlerischen Nachfolge und (auch nationalen) kulturellen Selbstvergewisserung.²⁸ Insbesondere Andenken nehmen natürlich, zumal in weniger sakral konnotierten Sinnzusammenhängen, vielerlei materielle Gestalt an; sie können käuflich erwerbbares Souvenir sein, Artefakt oder auch ein Naturding. In jedem Fall aber tragen sie die Erzählung ihrer Gründungsszene in sich,²⁹ die – sofern explizit gemacht – durchaus auch mit einem beruflichen Ereignis verknüpft sein mag und somit beispielsweise dazu dient, sich der Zugehörigkeit zu einer Gruppe von Kolleg:innen zu versichern oder sich in einem berufsbezogenen genealogischen Netzwerk zu verorten. Die dahinter stehenden Narrative werden vermittelt, weitergegeben, vererbt oder gehen verloren; die Geschichten entwickeln sich in ihren Aktualisierungen über die Zeit hinweg als Variationen oder verlöschen. Eingelegt oder eingeklebt in Tagebücher lassen sich Erinnerungsstücke in der Rahmung durch das Lebensdokument erschließen, während sie dieses weiter personalisieren und materiell modifizieren. Und auch die Tagebücher selbst nehmen verschiedene Formen an, vom industriell gefertigten Idealtypus mit Schloss und aufgeprägtem Schriftzug über Schreibkalender bis hin zu gänzlich anderen Trägermedien, die eine Umwidmung ihrer ursprünglichen Funktion durchlaufen haben.³⁰

27 Zweig, „Die Autographensammlung als Kunstwerk“, 45–46. Zu Stefan Zweig als Sammler von Beethoveniana aus erinnerungskultureller Perspektive siehe insb. Unseld, „Die Welt von gestern sammeln“. Zweig sammelte auch nicht-schriftliche Objekte bzw. „Erinnerungs-Gegenstände“ aus Beethovens Nachlass wie dessen Schreibtisch, eine seiner Violinen und die obligatorische Haarlocke, die anscheinend als Initial von Zweigs Sammlung im Jahr 1929 dienten und ihm besonders viel bedeuteten; vgl. Unseld, „Die Welt von gestern sammeln“, 234 sowie 242–244.

28 Mit Schwerpunkt auf Beethoven siehe u. a. Aringer, „... zum heiligen Angedenken“, 118–119.

29 Vgl. Holm, „Andenken/Souvenir“, 377.

30 Zu gängigen Varianten von Textträgern für die Praxis des Tagebuchschreibens im 20.

Ob Skizzen, Werkautographe oder die Manuskripte später publizierter oder auch unpubliziert gebliebener Memoiren; ob Musikinstrumente, Fotos, Gemälde, Medaillen oder ganze Bibliotheken – all diese Objekte sind, in Rekurs auf Roland Barthes, grundsätzlich „mehreren Sinnlektüren zugänglich“,³¹ also polysemisch. Sie können konkreten Verweischarakter haben, als Symbol fungieren oder als – unter Umständen sogar mehrfach gegendertes – „biographisches Objekt“ im Sinne Jane Hoskins metaphorisch für das eigene Selbst stehen.³² Dass die Grenze zwischen realem und erzähltem Objekt dabei mitunter höchst durchlässig ist, wird im Folgenden anhand von Beispielen aus den Vermächtnissen³³ zweier Musikerinnen unterschiedlicher Generationen gezeigt, von denen die ältere, Luise Adolpha Le Beau, als erste einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll.

LUISE ADOLPHA LE BEAU UND DIE TRANSPOSITION VON ERINNERUNG

In ihrem 60. Lebensjahr veröffentlichte Luise Adolpha Le Beau, wohl maßgeblich unter dem Druck zuvor erlebter Enttäuschungen im professionellen Umfeld, unter dem Titel *Lebenserinnerungen einer Komponistin* ihre Autobiographie.³⁴ Wie Melanie Unseld nachgewiesen hat, orientierte sie sich dafür sowohl strukturell als auch inhaltlich maßgeblich an einem seit langem etablierten autobiographischen Modell, das einer dem männlichen Helden verpflichteten Topik folgt.³⁵ Mit dem materiell objektivierbaren Anteil ihres „eigentlichen“ Nachlasses verschränkt sich Le Beaus Buch unmittelbar über ausführliche Zitierungen aus konkreten, einsehbaren Quellen wie Konzertrezensionen, von denen sie selbst rund 300 Stück gesammelt und an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin übergeben hatte,³⁶ sowie auch maßgeblich über Verweise auf die Manuskripte und Drucke ihrer Werke, für deren Übernahme durch die Königliche Bibliothek in Berlin, die Königliche Hof- und Staatsbibliothek in München sowie die Badische Hof- und Landesbibliothek Karlsruhe sie bereits zu Lebzeiten aktiv

Jahrhundert sowie zu deren Auswirkungen auf die durch sie materiell präfigurierten diaristischen Aufzeichnungen siehe Gerhalter, „Materialitäten des Diaristischen“.

31 Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, 195.

32 Hoskins, *Biographical Objects*, 183.

33 Insofern, als insbesondere publizierte Autobiographien bzw. Memoiren als Teil eines bewusst für die Nachwelt hinterlassenen Vermächtnisses zu begreifen und, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, häufig mehr oder weniger stark mit dem verschränkt sind, was im „eigentlichen“, d. h. gegenständlich objektivierten Nachlass enthalten ist, ist hier der etwas offenere Begriff „Vermächtnis“ im Sinne eines angestrebten „geistigen Erbes“ vorzuziehen.

34 Vgl. Keil, „Luise Adolpha Le Beau“, 331.

35 Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, insb. 161–163.

36 Le Beau, Gesammelte Konzertrezensionen.

vorsorgte.³⁷ Damit nahm sie Tendenzen vorweg, die insgesamt erst rund eine Generation später schlagend werden sollten.³⁸ Der entsprechende Hinweis im Anhang zu den „Lebenserinnerungen“ findet sich in der suggestiven Formel: „hat das Vermächtnis [...] angenommen“.³⁹ Ihre Implementierung scheint angesichts einer durch Le Beau angestrebten künftigen Rezeption als Komponistin nicht ganz uneigennützig, unterstreicht sie doch deren musikhistorische Bedeutung durch die Sichtbarmachung ihrer institutionellen Aufnahme ins kulturelle Speichergedächtnis und dient im praktischen Sinne als Handreichung der Wiederauffindbarkeit des Notenmaterials für dessen spätere Erforschung und Aufführbarkeit.

Auch auf musikschriftstellerische Veröffentlichungen verwies Le Beau vereinzelt in ihrer Autobiographie; darunter auf die „Erinnerungen eines alten Flügels“.⁴⁰ Es handelt sich dabei um einen kurzen literarischen Text, den die Komponistin im Frühjahr 1892 im Feuilleton der *Neuen Berliner Musikzeitung* publizierte.⁴¹ Mit ihm versuchte sie sich als Autorin eines populären Genres von Objektbiographien, das in Form einer homodiegetischen Erzählung einem subjektivierten Objekt als dem „Helden“ der Geschichte eine Stimme verleiht, was ihm erlaubt, aus seinem „Leben“ zu berichten.⁴² Das von Le Beau zu diesem Zweck mit Subjektstatus ausgezeichnete Objekt, der titelgebende alte Flügel, ermöglicht es wiederum ihr, ihn im Sinne der rhetorischen Figur der *Prosopoiia* zu ihrem Sprachrohr zu machen, indem sie den eigenen, mitunter kritischen Blick auf Phänomene des Musiklebens in unterhaltsamer Weise in das Instrument projiziert. Dieser Blick bleibt jedoch zwangsläufig eingeschränkt, da dem Objekt hier – im Gegensatz zu den im Bereich der Phantastik und

37 Erwähnenswert ist überdies, dass sich Le Beau in ihren Lebenserinnerungen auch immer wieder auf Tagebucheinträge bezieht – nicht zuletzt, um über die Sichtbarmachung dieser Gedächtnisstütze die Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit ihrer Berichte zu belegen, aber ebenso, um ihre fachliche Expertise zu betonen. So lautet ihr erster entsprechender Hinweis auf ihre diaristische Praxis: „Auch über Konzerte fing ich an, in meinem Tagebuch zu kritisieren.“ Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 20. Die genannten Tagebücher gelten heute jedoch als verschollen bzw. wurden möglicherweise – im Gegensatz zu den erhaltenen Reisetagebüchern aus der Zeit von 1907 bis 1914 – bewusst aus dem materiellen Konvolut ihrer Selbstüberlieferung ausgeklammert. Siehe dazu auch Keil, *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, 16; Rebmann, „Luise Adolpha Le Beau“, 68.

38 Siehe Spoerhase, „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein“, 44.

39 Unter der Rubrik „Angabe der Hof- und Staatsbibliotheken, woselbst die Werke gesammelt sind“, Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 282.

40 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32 und 158.

41 Ich beziehe mich im Folgenden stets auf diese Erstveröffentlichung, Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“. Eine erneute Publikation erfolgte im *Badeblatt Baden-Baden* in zwei Teilen am 17. und 18. September 1900.

42 Siehe Niehaus, „Objektbiografien“, 239. Von diesem literarischen Genre zu unterscheiden ist hier die Metapher der Objektbiografie, die im Kontext des Material Turn zur näheren Beschreibung von z. B. Nutzungsphasen archäologischer Fundstücke populär geworden ist.

des Märchens häufig vorkommenden belebten und handelnden Dingen – lediglich eine passive Beobachterrolle dessen zukommt, was ihm selbst und um es herum geschieht.⁴³ Damit ist es auf eine Position der Zeugenschaft begrenzt, deren besondere Qualität durch seine im gewohnheitsmäßig-alltäglichen Umgang gestiftete Unauffälligkeit gewährleistet ist, worauf der Literaturwissenschaftler Michael Niehaus hinweist: „Das Ding erfüllt insofern die Funktion eines *Spions*, der Intimes beobachten kann, weil sich die Menschen vor ihm nicht in Acht nehmen.“⁴⁴ Aus diesem Prinzip der Beobachtung, bei dem das beobachtende Objekt tatsächlich Objekt bleibt und sich den mit ihm und durch es agierenden Menschen nur in Form eines passiven Handlungsangebots zur Verfügung stellt, ohne eigene Agency zu besitzen, erwächst ein spezifisches Charakteristikum des literarischen Genres von Objektbiographien: in pädagogischer und didaktischer Hinsicht auf die Leserschaft einzuwirken, indem der Protagonist episodisch „unterschiedliche Milieus und damit auch mögliche Umgangsweisen mit diesem Objekt [erschließt]“.⁴⁵

Die Milieus, die der Flügel in seiner Doppelidentität als eigentlich stummer Zeuge und dabei doch klingendes Musikinstrument durchwandert, decken sich mit den von der Textautorin Le Beau als Komponistin und vor allem Pianistin getätigten Wahrnehmungen und den in sie hinein getragenen Bewertungen. Le Beau selbst lenkt den Blick auf den autobiographischen Ursprung einzelner der in den „Erinnerungen eines alten Flügels“ geschilderten Anekdoten, indem sie diese innerhalb der deutlich später verfassten „Lebenserinnerungen“ benennt. Für die Objektbiographie wird der chronologische Ablauf der autobiographischen Autorinnenerinnerung dabei teilweise verschoben. Dies dient wohl vor allem pragmatischen Gründen wie der Einpassung der einzelnen Stationen des Flügels in einen Erzählbogen, der – von Pracht und Glanz zu beschaulicher Einkehr und Frömmigkeit führend – Anklänge an das Prinzip des Entwicklungsromans erkennen lässt. Dabei sieht die Autorin weitestgehend davon ab, selbst als Person in den Episoden sichtbar zu werden. Nur nach Art des Cameo-Auftritts gesellt sie sich in der Fiktion an die Seite des Instruments, wobei

43 Vgl. Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 174–175, zur Redefigur der *Prosopoiia* insb. 181.

44 Niehaus, „Objektbiografien“, 242 (Kursivsetzung im Original). Die aufgrund seiner Sperrigkeit vergleichsweise stark ausgeprägte Immobilität schränkt den möglichen „Beobachtungsradius“ eines Flügels gegenüber kleineren Objekten wie Münzen, die beliebte „Protagonisten“ insbesondere innerhalb der britischen sogenannten *It-Narratives* bildeten, nochmals erheblich ein. Vgl. Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 176.

45 Niehaus, „Geschichtsdinge/Parcours“, 181. Ein längerfristiges Fortleben dieses Genres vor allem im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, das auch noch weit nach seiner eigentlichen Blütezeit gesichert war und bis in die Gegenwart reicht, sieht Niehaus in ebendiesem pädagogischen Anspruch begründet. Vgl. *ibid.*

sie anonymisiert und geschlechtslos bleibt:⁴⁶ Nicht das grundsätzlich austauschbare Instrument wird seiner Spielerin zur Verfügung gestellt, sondern umgekehrt. Dass dies der Relevanz des Textes für die (Re-)Präsentation des professionellen Selbstverständnisses seiner Autorin keinen Abbruch tut, erweist sich dennoch rasch.

Die erste ausführlich geschilderte Episode findet ihre biographische Vorlage in einer Reise nach Wien auf Einladung von Theobald Kretschmann (1850–1919) für zwei Konzerte, die im November 1884 im Saal Ehrbar stattfanden.⁴⁷ Am 9. des Monats führte Le Beau ihre Fantasie für Klavier mit Orchesterbegleitung op. 25 auf, sah sich jedoch im Vorfeld mit einem schlecht gepflegten Instrument konfrontiert. Eine skurrile Situation ergab sich, die nicht nur Eingang in die *Lebenserinnerungen einer Komponistin* fand, sondern überdies durch das Medium des alten Flügels mit einiger Lust am Klischee wienerischer Nonchalance wiedergegeben wurde:

Es war in Wien in einer Generalprobe mit Orchester; dicker Staub lag auf meinen Tasten und die Künstlerin, welche mich spielte, beklagte sich darüber. „Ach was“ – meinte der Schaffner mit Wiener Humor – „das war ja nur die Generalprob: für’s Konzert wird’s schon sauber sein!“⁴⁸

Im Anschluss daran gelangt der Flügel „in ein berühmtes Weltbad“,⁴⁹ das sich anhand der korrespondierenden Stelle in den „Lebenserinnerungen“ sofort lokalisieren lässt:

In dem nun folgenden Winter [Anm.: 1887/88] fand in einem reichen Wiesbadener Hause ein „musikalischer“ jour fix statt, bei dem ich vielfach tätig war. Mein Solo-

46 Die ihres Namens entkleidete Le Beau tritt in den einzelnen Episoden verschiedentlich in weiblicher und männlicher Form als „Künstlerin“, „Pianistin“ oder eben auch als „Künstler“ in Erscheinung (jedoch nie als „Komponistin“ oder „Komponist“). Erst einige Jahre nach der ersten Veröffentlichung der „Erinnerungen eines alten Flügels“ wird ihre Identität mit der Publikation ihrer *Lebenserinnerungen einer Komponistin* und den dort gegebenen Hinweisen allgemein entschlüsselbar.

47 Vgl. G[ustav] Dömpke, „Concerte“, *Wiener Allgemeine Zeitung*, 20. November 1884; sowie zum zweiten, ausschließlich Werke Le Beaus programmierenden Konzert am 13. November 1884 insb. Eduard Hanslick, „Concerte“, *Neue Freie Presse: Morgenblatt*, 18. November 1884. Le Beau verzichtete in ihrer Autobiographie nicht auf eine das Positive fokussierende, sehr selektive Wiedergabe des ansonsten überwiegend negativen, zeittypisch misogynen Gemeinplätze aufrufen- den Urteils des letzteren. Sie hatte den ebenso berühmten wie gefürchteten Kritiker im Vorfeld ihrer Wiener Konzerte persönlich aufgesucht und diese Begegnung im Nachgang als durchaus nicht unangenehm geschildert. Siehe Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 114–115.

48 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228. Die in den größeren Kontext der Wiener Konzerte am 9. und 13. November eingebettete Schilderung der Konfrontation findet sich in Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 115.

49 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228.

spiel beschränkte ich zwar der heftigen Konversation wegen auf das Allernötigste; doch hatte ich das Vergnügen, die nicht immer einwandfreien Gesangsleistungen vieler Dilettanten zu begleiten, die unermüdlich im Vorsingen waren. Was sich da an unmusikalischen und komischen Begebenheiten ereignete, die Eifersüchteleien und Begriffslosigkeiten dieses Kreises inbegriffen, das habe ich ebenfalls in dem schon erwähnten Aufsatz „Erinnerungen eines alten Flügels“ geschildert.⁵⁰

Der entsprechende Abschnitt beansprucht ebendort anteilmäßig den meisten Platz und zeigt überdies am deutlichsten die dem Genre der Objektbiographien nach Niehaus eigene kritisch-pädagogische Qualität. Le Beau nutzt sie, um mit der von ihr empfundenen Oberflächlichkeit einer großbürgerlichen Salonkultur abzurechnen, in der eine eher halbherzig betriebene Musikpflege nur als Vorwand für Geselligkeit dient und ein wertvolles Musikinstrument seiner ursprünglichen Funktion beraubt und zum prestigeträchtigen Möbelstück⁵¹ umfunktioniert wird. Sie partizipiert dadurch an einer einschlägigen, um die Jahrhundertmitte gerade unter Künstlerinnen und Künstlern bereits weit verbreiteten kritischen Sichtweise,⁵² indem sie an ihrer statt den Flügel sprechen lässt: „Von Kunst war hier Nichts zu verspüren; ich stand als Schaustück bei anderen Schaustücken und langweilte mich gründlich.“⁵³

Die zweite längere Episode führt den Flügel „in eine kleine Festung“,⁵⁴ die sich bei entsprechender Gegenlektüre als die gar nicht so kleine Festung von Rastatt am Vorabend des Deutsch-Französischen Kriegs herausstellt. Hier wird zudem die zuvor erwähnte chronologische Verschiebung deutlich, lieferte doch ein lange vor dem Wiener Abenteuer liegender „Konzertausflug“ dafür die Schablone, der Le Beau im Frühling 1869 von Karlsruhe aus zurück in ihre Geburtsstadt brachte.⁵⁵ In Rastatt fühlte sie sich offenbar wohl – und wie sie auch der von Nostalgie ergriffene Flügel, denn

man freute sich meiner und nahm dankbar eines Jeden Leistung auf, mochte sie auch bescheiden sein. Hier wehte ein warmer Hauch, welcher – obwohl sehr verschieden

50 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 158.

51 Max Weber prägte in seiner 1921 postum erschienenen Schrift „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ den in Folge vielfach rezipierten Begriff vom Klavier als bürgerlichem Möbel. Er übernahm diesen jedoch seinerseits aus dem populären Buch *Das Klavier und seine Meister* von Oscar Bie, dessen Münchener Erstveröffentlichung 1898 erfolgte und sich somit im selben Publikationszeitraum wie die hier diskutierten Schriften Le Beaus bewegt. Siehe Weber, *Zur Musiksoziologie*, 70–71.

52 Vgl. Gerber, *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit*, 259–261.

53 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 228.

54 Ibid., 229.

55 Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32.

von den Stürmen der Begeisterung, deren Zeuge ich früher gewesen – mich den- noch mahnte an jene herrliche Konzert-Zeit.⁵⁶

Durch einen alten Bekannten – einen erneut namenlosen Künstler – und das nahende Saisonende vor dem unwürdigen Schicksal gerettet, in einer Pension im Gebirge „von unkundigen Händen maltraitirt“ zu werden, wo man sich lediglich für „Tänze und schlechte Salon Musik [*sic*]“ interessierte, findet der nunmehr tatsächlich altgewordene Flügel sein Ausgedinge am Land bei einem pensionierten Lehrer.⁵⁷ Der „erinnerte“ Lebensweg des Flügels, der unmittelbar nach seiner Fertigstellung mit einer Zeit der ersten, aber auch größten Triumphe auf den öffentlichen Konzertbühnen begann, endet in geruhsamer ländlicher Abgeschiedenheit, die musikalisch durch den Choral und das Volkslied gekennzeichnet ist: Vorgestellt wird ein idealisierter Reifeprozess konservativ-bürgerlichen Zuschnitts, der zu einer Abkehr von weltlicher Glorie und hin zu schlichter Bodenständigkeit und Gottesfurcht führt; die Erinnerungen an den früheren Ruhm aber, gewendet im Sinne eines hehren Dienstes an der Kunst, weiterhin zu schätzen weiß. Sich tröstend, seinen Daseinszweck erfüllt zu haben, beschließt der Flügel seine Erinnerungen mit einem Zitat aus dem Prolog zu *Wallensteins Lager* von Friedrich Schiller: „Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten.“⁵⁸ Die Quelle der Zeile blieb zwar von der Autorin ungenannt; sie durfte allerdings ruhigen Gewissens voraussetzen, dass sie der von ihr intendierten, künstlerisch gebildeten Leserschaft bestens bekannt war. So entpuppt sich auch die Bescheidenheit dieser letzten Worte als bestenfalls trügerisch, bilden sie doch lediglich das Ende eines Absatzes, dessen eigentlicher Impetus explizit auf die intendierte Selbstüberlieferung des Vertreters einer flüchtigen Kunst für die Nachwelt abzielt: „Ein Lebend Denkmal sich erbaun“.⁵⁹

Über die Wahl des stark symbolhaft befrachteten Flügels als „Protagonisten“ ihrer Objektbiographie ruft Le Beau ein komplexes assoziatives Netz auf, das von der spezifischen Verortung und den Konnotationen dieses Instruments in der kulturellen Sphäre des wohlhabenden Bürgertums zwischen öffentlichem Konzert und Salon im 19. Jahrhundert zehrt. Die Aneinanderreihung der einzelnen Stationen, die der Flügel durchläuft, folgt somit einem pädagogischen Anspruch, der die Entkoppelung des Musikinstruments von seinem eigentlichen Zweck – eben ein Instrument für die zwar nicht obligatorisch professionelle, jedoch zumindest ernsthaft betriebene Ausübung von Musik zu sein – und seinen resultierenden Sturz aus den Höhen der Kunst in eine

56 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 229; vgl. die korrespondierende Stelle in Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, 32.

57 Le Beau, „Erinnerungen eines alten Flügels“, 229.

58 Ibid.

59 Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager*, Prolog, Verse 45–49.

hohle Existenz als prestigeträchtiges Konsumgut kritisiert. Der Flügel kann dabei als *pars pro toto* der Einheit von Musikerin und Instrument gelesen werden, anhand derer im Umfeld und Ereignis der musikalischen Aufführungssituation sich die Herstellung eines beruflichen Selbst- und Fremdbildes durch aktualisierende Wiederholung der professionellen Szene performativ vollzieht. Bezogen auf die unmittelbare Semantik des Objekts im Sinne von Roland Barthes ließe sich in der Lektüre der „Erinnerungen eines alten Flügels“ in zumindest eingeschränktem Maße somit von einer „metonymischen Verschiebung“,⁶⁰ also einer Sinnverlagerung sprechen: Im Flügel als Objekt enthalten ist das ihm eigene Vermögen, im Konzert zu erklingen – allerdings, trotz des quasi-phantastischen Moments seiner Subjektivierung in der Erzählung – nicht aus eigener Kraft, sondern durch die in ebendiesem Vermögen trotz ihrer körperlichen Abwesenheit stets mitzudenkende Spielerin. Der Flügel steht mithin stellvertretend auch für die Musikerin und die im sozialen Kontext erklingende Musik – und, im vorliegenden Kontext, für die Erinnerungen, die sie produziert.

KLEINE DINGLICHE ERINNERUNGEN: HEDI GIGLER-DONGAS

Noch zu Lebzeiten Le Beaus wurde am 19. Februar 1923 die Violinistin Hedi Gigler-Dongas als Tochter der Komponistin Grete von Zieritz (1899–2001) und des Schriftstellers und Journalisten Herbert Johannes Gigler (1895–1978) geboren.⁶¹ Neben ihrer musikalischen Profession, zu der sich in späteren Jahren eine starke pädagogisch-therapeutische Komponente gesellte, zeigte auch Gigler-Dongas deutliche schriftstellerische Ambitionen und hinterließ ein vergleichsweise reichhaltiges und heterogenes Konvolut von auto/biographischen Quellen im Sinne eines offenen Gattungsbegriffs, das größtenteils handschriftlich vorliegt und zu ihren Lebzeiten fast vollständig unveröffentlicht blieb. Es besteht unter anderem aus Gedächtnisprotokollen, in analytischem Ton gehaltenen Psychogrammen, Tagebüchern, Reisetagebüchern sowie retrospektiv entstandenen Gedichten und Erzählungen von als schicksalhaft interpretierten Ereignissen. In ihnen rücken, ähnlich wie bei Le Beau, ebenfalls unterschiedliche Variationen des Objekts als Erinnerungsträger und Marker professioneller Identität in den Vordergrund. Vor die Notwendigkeit gestellt, eine dieser Variationen stellvertretend für den vorliegenden Kontext zu exemplifizieren, bietet sich als Selektionskriterium der Aspekt Mode an: Das kommunikative Potential der ihm zuzurechnenden Objekte – konkreter Kleidungsstücke und einzelner Accessoires – tritt in Gigler-Dongas' Aufzeichnungen als Medium einer Aushandlungsstrategie von Selbstentwürfen in Erscheinung,

60 Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, 194.

61 Für erste Befunde zu den Inhalten von Hedi Gigler-Dongas' Nachlass sowie einen Überblick zu ihrer Biographie und ihrem beruflichen Selbstverständnis siehe Krucsay, „Nostalgie oder Entgrenzung?“, sowie Krucsay, „Ein Hippokratischer Eid für die Musik“.

die erzählend die Schranken zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufhebt und so, unter Verweis auf gesellschaftlich etablierte modische Topoi, Bedeutung generiert.

Ein signifikantes Beispiel dafür lässt sich im ersten von drei Tagebüchern aus den Jahren 1958/59 über Reisen nach Athen und das Umland identifizieren, die anlässlich von Rundfunkaufnahmen und einem Solokonzert im Odeon des Herodes Atticus mit dem Athener Staatsorchester unter dem Dirigat von Theodor Vavajannis begonnen wurden.⁶² Der letzte Teil der Aufzeichnungen, deren materielle Träger zwei mehrfach zweckentfremdete, innerhalb der Familie Gigler intergenerationell weitergegebene Kassenbücher sowie ein schlichtes, schwarz gebundenes Notizbuch sind, bricht plötzlich ab und trägt keinen Namen. Nur die ersten beiden Bände wurden von der Autorin nachträglich als „Ungelehrte Reise zu den Göttern“ betitelt. Schon aufgrund des Reiseanlasses wird auch hier Berufliches explizit thematisiert, dabei aber tendenziell eher als belastende Verpflichtung geschildert – mit Ausnahme der triumphalen Konzertsituation selbst. Noch am 21. Juli 1958, dem Tag des Auftritts im Odeon, begibt sich die Solistin unter Betonung traditioneller Weiblichkeitsentwürfe auf die Jagd nach Souvenirs, die sie in die emphatisch ritualhaften Vorbereitungen auf den Abend einbindet:

Auch ein paar geschmackvolle Schmucksachen in strengem, sehr altem Stil sind da, vor allem Ketten und Ohrringe. Wer kann es einer Frau verdenken, daß sie mit Ohrringen liebäugelt? Da sind welche, in Form kleiner Flügel, weiß mit schwarzen Ornamenten – [...] Nach dem Abendessen gebe ich mir keine Mühe mehr, meinen Wunsch zu zähmen und kaufe die Ohrringe – und noch ein paar andere dazu. Sie stehen mir ausgezeichnet zu Gesicht, natürlich. Ich habe es ja gewußt. In aller Ruhe übe ich noch ein wenig, setze mich in die Wanne – freue mich an den Ohrringen – ziehe mich an. Ich habe mein größtes, festlichstes Abendkleid gewählt, ganz weiß – in klassischer Linie – Ich bin mir der Einmaligkeit dieser Gelegenheit und des Außerordentlichen dieses Konzertes zutiefst bewußt, als ich das Kleid anziehe – mit derselben liebevollen Sorgfalt wie ein Hochzeitskleid. Wenn diese Stunde keine Hoch-Zeit bedeutet!? Die Dämmerung sinkt – am Himmel zittern die ersten

62 Die Griechenland-Reisetagebücher von Gigler-Dongas bestehen aus drei Teilen: „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“ (Kassenbuch, Sommer 1958); „Ungelehrte Reise zu den Göttern II“ (Kassenbuch / „Wurf-Buch“, August 1958) und Notizbuch (April 1959). Sie werden im Steiermärkischen Landesarchiv unter Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 47, aufbewahrt. Die Angaben zu den einzelnen Quellen beziehen sich derzeit noch auf eine vorläufige Ordnung, da der Nachlass von Hedi Gigler-Dongas erst im September 2024 an das Steiermärkische Landesarchiv übergeben wurde.

Sterne. Bald wird der Wagen kommen – Ich lege die Flügel-Ohringe an – ich will auch kleine dingliche Erinnerungen an den heutigen Abend haben –⁶³

Entsprechend der bewussten Wahl der Hochzeitskleid-ähnlichen Robe als dem weihevollen Konzertanlass angemessenes Requisit ist dessen wohlgesetzte Einbettung in die gleichermaßen nach innen wie außen gerichtete Tagebuch-Erzählung. Die über weite Strecken hinweg nahezu korrekturlose Optik der Tagebucheinträge sowie einige lose eingelegte Blätter mit Entwürfen von Textpassagen indizieren, dass es sich bei ihnen wohl weniger um gänzlich spontane Aufzeichnungen als um eine zumindest nachträglich ästhetisch geglättete Reinschrift handelt, die ein sorgfältig generiertes Bild von den Ereignissen und natürlich auch von der Autorin vermitteln soll. Nicht nur tritt die Solistin mittels ihrer Ohringe „beflügelt“ (vielleicht wie die Siegesgöttin Nike?) im Odeon den Göttern entgegen;⁶⁴ das Motiv des Hochzeitskleides verweist unter Affirmation traditioneller Rollenbilder bereits in die Zukunft: Auf dieser Reise begegnete Gigler erstmals ihrem späteren Ehemann, dem Arzt Perikles Dongas.⁶⁵ Große Abschnitte ihrer Griechenland-Tagebücher sind dementsprechend dem Prozess des Kennenlernens und der Anbahnung dieser Beziehung gewidmet. Die Objekte „Hochzeitskleid“ und „Ohringe“ markieren in ihrer Doppelfunktion innerhalb der Tagebuchaufzeichnungen somit gleichermaßen die Bereiche des Privaten wie des Beruflichen, das sich in der Konzertsituation durch das implizite Aufrufen kunstreligiös-romantischer Vorstellungen von einer der Musik dienstbaren „Braut“ mit priesterlichen Eigenschaften manifestiert.

Einen anderen, noch signifikanteren Weg beschreitet Hedi Gigler-Dongas im Rahmen ihrer nur handschriftlich vorliegenden, unvollendet gebliebenen Erzählung „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, in der sie ihre Erinnerungen an private Unterrichtsstunden bei Marie Soldat-Roeger (1863–1955) festzuhalten plante.⁶⁶

63 Gigler-Dongas, „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“, 21. Juli 1958.

64 „Warum soll ich den alten Göttern nicht aufspielen – daß alles ins Tanzen und Springen kommt?“ Gigler-Dongas, „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“, 21. Juli 1958. Leider konnte der Verbleib der besagten Ohringe bis zum Publikationszeitpunkt dieses Beitrags nicht eruiert werden – vielleicht ist diese „kleine dingliche Erinnerung“ bereits vor Jahren dem Vergessen anheimgefallen.

65 Hedi Gigler heiratete Perikles Dongas (1902–1979) im Jahr 1963 und führte ab diesem Zeitpunkt einen Doppelnamen.

66 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“. Siehe zum Unterricht Gigers bei Soldat-Roeger in den Jahren 1936–1938 auch Krucsay, „Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung“, 41–43. Die zu großen Teilen auf ursprünglich anderen Zusammenhängen entstammenden, lose eingelegten Konzeptpapier und hauptsächlich mit Bleistift festgehaltenen Aufzeichnungen finden sich in einem handelsüblichen linierten Collegeblock im A4-Format mit Spiralbindung. Der Block enthält neben der fragmentarisch gebliebenen Erzählung noch weitere Skizzen und Gedichte.

Im Zentrum steht dabei vor allem die gemeinsame Erarbeitung des Brahms'schen Violinkonzerts, das Soldat-Roecker als erste Frau zur Aufführung gebracht hatte.⁶⁷ In den von Gigler-Dongas bis zu ihrem Tod am 19. Februar 2017 fertiggestellten Abschnitten und Skizzen ist der beinahe leitmotivisch erscheinende Einsatz eines vor allem vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hinein in die 1930er Jahre sehr populären, symbolisch stark aufgeladenen Kleidungsstücks erkennbar: Das Matrosenkleid als feminines Gegenstück zum Matrosenanzug englischen und deutschen Ursprungs, der – befeuert von marinebegeistertem Nationalismus – in nahezu ganz Europa zur „Standeskleidung der Kinder des gehobenen Bürgertums“ avancierte.⁶⁸ Graz, wo Hedi Gigler ihre Kindheit und frühe Jugend bei den wohlhabenden Großeltern väterlicherseits in einem noch tief von den Idealen und der Lebensweise des Großbürgertums der Habsburgermonarchie geprägten Umfeld verbrachte, bildete diesbezüglich keine Ausnahme. Bei Gigler-Dongas wird nun das Matrosenkleid als konkretes, die Kindheit prägendes Objekt, das diese weiterhin nach außen repräsentiert, während es als „Relikt einer abgelaufenen Identität“⁶⁹ längst im Widerspruch zum inneren Bild der Erzählerin steht, zu einem wesentlichen, nicht zuletzt strukturell wirksamen Motiv. Als solches erfährt es eine zusätzliche Emphase, indem es zum unmittelbaren Ausgangspunkt und Namensgeber des ersten Abschnitts der um das Jahr 1936 angesiedelten autobiographischen Erzählung wird.

Am Beginn steht ein Konflikt der bereits pubertierenden Hedi mit ihrer als dominant und ambitioniert geschilderten Großmutter Maria Gigler. Im Gegensatz zu dem Backfisch, der sich dem Kleidungsstück sowohl körperlich als auch gesellschaftlich bereits entwachsen fühlt, betrachtet Maria Gigler das Matrosenkleid als ideale Garderobe für das erste Vorspiel bei Soldat-Roecker. Die dabei wirksam werdenden strategischen Überlegungen, die von der Symbolkraft des Matrosenkleids als Marker der Kindheit zehren, artikuliert die Großmutter in angedeuteter steirischer Mundart gegenüber ihrer Tochter Elfriede, Hedis Tante:⁷⁰ „Also, Frieda, in dem Aufzug kann die Klaane gut noch für elf Jahr gelten – schließlich is sie a Wunderkind und wenn sie ihr nachher vorspielt sieht sie, wie klein sie noch is und das wird ihr imponieren!“⁷¹

67 Siehe u. a. Kühnen, „Marie Soldat-Roecker“, 39.

68 Weber-Kellermann, *Der Kinder neue Kleider*, 112. Für einen umfassenden Abriss zur Kostüm- und Sozialgeschichte des Matrosenanzugs siehe *ibid.*, 104–120.

69 Bieger und Reich, „Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss“, 7.

70 Elfriede Gerolimich, geb. Gigler (1893–1990), Tochter von Karl Gigler (1865–1952) und Maria Gigler, geb. Kožar (1874–1939) und Schwester Herbert Giglers.

71 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, Entwurf 1, 1. Die hier angegebenen Seitenzahlen entsprechen stets der händischen Nummerierung durch Gigler-Dongas, die jedoch nicht als durchgängig linear zu verstehen ist. So wurden die Seitenzahlen innerhalb der das Konvolut konstituierenden Entwürfe und Notizen teils mehrfach vergeben.

Auf dem Weg des Transfers ihrer Ablehnung der durch die Großmutter aufgezwungenen, als beengend empfundenen Wunderkind-Identität in ihrer Materialisierung als zu enges Kinderkleid verleiht Gigler-Dongas dem Objekt eine metaphorisch-intentionelle Widerständigkeit, die sich gegen seine Trägerin richtet:⁷² „Das enge Matrosenkleid rächte sich, klebte an der Haut und kratzte fürchterlich. In härener Verzweiflung zog ich dahin.“⁷³ Die Ablehnung der aufgezwungenen „sozialen Haut“⁷⁴ kulminiert schließlich in der Schilderung einer zufälligen Begegnung Hedis mit dem jugendlichen Enkel Soldat-Roegers, durch die sich die Pubertierende schmerzlich der ihr bislang verweigerten, auch sexuellen Identität als jene junge Frau bewusst wird, die sie bereits ist:

Helmerl erscheint im Hintergrund – meine Augen suchen auf dem Boden nach einem Versteck, aber da sind nur meine weißen Söckchen – das Matrosenkleid donnert zentnerschwer auf mir wie der flügel Schlagende Vogel Rock im Märchen – Erde verschling mich – tu dich auf – Aber die denkt nicht daran. Und so stehe ich da – schäme mich entsetzlich, als hätt ich was Böses getan – was denn? – fühle mich nackt – nein, nackt sein wäre jetzt gar nicht so schlimm – ohne Matrosenkleid – jetzt weiß ich’s, dieses Kleid – dieses lächerliche Kinderkleid, die Söckchen – das ist die absolute Hölle.⁷⁵

Tatsächlich folgt insbesondere der erste Abschnitt von „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“ weitgehend dem Muster einer archetypischen Heldenreise einschließlich eines Rite-de-passage, in dessen Verlauf die bislang auf ihr erzwungenes Wunderkinddasein beschränkte Hedi von Marie Soldat-Roeger in die Welt der Erwachsenen – und somit gleichsam ernstzunehmenden – Künstlerinnen hinübergeleitet wird. Dies geschieht, für die Jugendliche völlig unerwartet, in Form eines Sprechaktes der durch ihren anerkannten Status in der Musikwelt dazu in idealer

72 Vgl. Jung, „Das Konzept der Objektbiographie“, 47. Vgl. auch die beinahe sprichwörtlich gewordene „Tücke des Objekts“, geprägt durch Friedrich Theodor Vischers 1879 in Stuttgart und Leipzig erschienenen zweibändigen Roman *Auch einer: eine Reisebekanntschaft*.

73 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“, 7.

74 Turner, „Social Skin“. Den sowohl Körperschmuck als auch Kleidung einschließenden Begriff der „Sozialen Haut“, von der die Grenze zwischen einem Individuum oder auch einer Gruppe und der Gesellschaft geformt wird, prägte Terence Turner bereits 1980.

75 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms’ Enkelschülerin wurde“, 8–9. Dipl.-Ing. Wilhelm Roeger (1921–1976), in Hedi Gigler-Dongas’ Aufzeichnungen bei seinem Spitznamen „Helmerl“ genannt, schloss nach dem Krieg sein Architekturstudium ab und war ab 1959 – nach einigen Jahren in der Privatwirtschaft – als Baudirektor der Stadt Judenburg tätig. Mit herzlichem Dank für die Auskunft von Frau Hannelore Platzer, Wilhelm Roegers Tochter (Hannelore Platzer, E-Mail-Nachricht an Autorin, 28. November 2024).

Weise autorisierten Soldat-Roege. Die Schlüsselszene aus der Perspektive der Erzählerin vollzieht sich in der Verleihung der höflichen Anredeform „Sie“, gekoppelt an die Aufnahme in eine gedachte Berufsgemeinschaft und unter Betonung des Bruchs mit der durch die Großmutter verordneten Inszenierung:

Das – das ist die große Geigerin? Die berühmte Virtuosin, mit der Brahms sein Konzert – „Ah, da ist ja meine junge Kollegin – das ist aber nett – aber da muß man ja schon ‚Sie‘ sagen!“ Ich denk, ich träume. Kollegin? „Sie“ sagen?⁷⁶

Doch weiterhin existiert keine Lösung für das Problem des noch immer nicht abgelegten Kinderkleides. Diese folgt erst in einem zweiten, „Zukünftige Vergangenheit“ betitelten Abschnitt. In einem komplexen Prozess mehrfacher transmedialer Verschachtelung fungiert darin das erzählte Objekt Matrosenkleid als Brücke zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart der Erzählerin Gigler-Dongas, indem durch die im Schreibprozess initiierte Erinnerung ein weiteres Objekt, ein reales Familienerbstück, als Schlüssel zu ihrem Verständnis von Mode als Agenten der Individualisierung in den Fokus rückt. Es handelt sich um ein Gemälde ihrer Tante Elfriede des Künstlers Leo Diet, das diese ebenfalls als Jugendliche im Matrosenkleid porträtiert.⁷⁷ Obgleich noch kaum der Kindheit entwachsen, scheint sie darauf dem Betrachter mit selbstbewusster, beinahe herausfordernder Miene entgegenzublicken und gemahnt dabei ein Wenig an ihre literarische Namensvetterin Effi Briest. Auch diese trägt zu Beginn von Theodor Fontanes Roman als gerade Siebzehnjährige in behüteter, heimischer Umgebung vor Einbruch der Katastrophe ein Kleid mit Matrosenkragen, das ihren noch nicht abgeschlossenen Wandel vom Kind in eine Dame der Gesellschaft anzeigt.⁷⁸

Auf Leo Diets Gemälde als Erinnerungsträger an die Tante bezieht sich nun Hedi Gigler-Dongas in einer selbstreflexiven Geste, indem sie ihr eigenes erzähltes Selbst in das frühere Ich der jugendlichen Hedi und das der gegenwärtigen, an Le-

76 Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, 9.

77 Leo Diet, bürgerlich Leopold Dietmann (1857–1942), wurde durch Monica von Rosen als wahrscheinlicher Urheber des als Teil von Gigler-Dongas' Nachlass überlieferten und derzeit in Privatbesitz befindlichen Portraits (Öl auf Leinwand, gerahmt, 89,5 cm × 74 cm) identifiziert. Mit herzlichem Dank an Falko Neiningen für die freundliche Information. Zu Diet, der an der Kunstgewerbeschule in Graz lehrte und 1906 den österreichischen Staatspreis erhielt, siehe u. a. Schweigert, „Diet, Leo“.

78 Vgl. Fontane, *Effi Briest*, 10–11. Tatsächlich lenkt Gigler-Dongas selbst die Aufmerksamkeit auf Fontanes tragisch endende Romanfigur. Ihr zufolge habe sich ihre kinderlos gebliebene Tante „mit Effi Briest im Hinterkopf“ für die entsprechende Kurzform des Namens Elfriede entschieden; eine Identifikation, die ihrerseits in Dialog mit bürgerlichen Weiblichkeitsentwürfen und dem Scheitern an der von ihnen vorgegebenen Rolle tritt. Gigler-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, 5 (darin Einzelblatt „Biogr.“).

benserfahrung reichen Textautorin aufspaltet. Den Auslöser dafür bildet wiederum die Erinnerung an ein anderes Gemälde, das sie einst während des Unterrichts bei Soldat-Roecker in deren Salon gesehen hatte. Es zeigt ihre Lehrmeisterin im Jahr 1886 in „Berufsbekleidung“, mit der Violine in der Hand:⁷⁹

„Ja, das war ein schönes Kleid,“ sagt die alte Meisterin zu mir, als wir vor dem Bilde stehen, „meine Konzertkleider hat mir Fürstin Wittgenstein aus Wien besorgt. Weißt du, ich war immer etwas ungeschickt, wenn es um Kleider ging.“ Sie lächelt. Und jetzt weiß ich auch, was mir an dem Bilde befremdlich erscheint – sie trägt das Kleid nicht, sie steckt sich hinein – wie in ein Futteral. Nachdem ich diese so deutliche Erinnerung niedergeschrieben habe, ging ich nach nebenan, wo auch ein Bild hängt – Tante Effi mit zwölf Jahren – aus dem Jahre 1905. „Weißt du, Haserl, man muß ein Kleid nicht nur tragen“, flüstert es von der Wand herab – mit einer Frauenstimme, die ich kannte und liebte – „sondern sich auch von ihm tragen lassen. Ein großes Geheimnis ... Ein aufgezwungenes, verhaßtes Kleid greift uns Zwölfjährige an, es beißt und kratzt wie mit Klauen. Der Maler war barmherzig, siehst du, was ich trage?“ Es ist angedeutet, aber unverkennbar – das elfenhafte Kind trägt – ein Matrosenkleid. Blonde Haarwogen strömen darüber herab wie ein Wasserfall. Ein Matrosenkleid – „Wenn du etwas nicht tragen willst, was du anhast –“ die geliebte Stimme tönt immer schwächer aus Lichtjahr weit entfernter Vergangenheit – „dann betrachte es als Maskerade ...“⁸⁰

Der durch die imaginierte Stimme der Tante vorgeschlagene Perspektivwechsel führt zu einer Aneignung des bis dahin so widerständigen Objekts Matrosenkleid und erschließt neue Wege des Umgangs damit. Von einem für seine Trägerin mehrfach negativ behafteten Symbol, in das auf einer übergeordneten Ebene das Machtgefälle zwischen der Welt der Erwachsenen und jener der Kinder eingeschrieben ist, sowie es auf der individuellen Ebene Hedi Gigers deren aufgezwungenen „Wunderkindstatus“ signifiziert, wird es nunmehr zu einem Mittel des Selbstschutzes und Marker des Überganges: Hinter einer Maske kann man sich verbergen, doch vermögen sich durch sie und in ihrem Schutz auch Subjektivierungsprozesse in Gang zu setzen. Sein Potential als Agent der Transformation entfaltet das Matrosenkleid als materieller, polyvalenter Träger individueller Bedeutung in einem iterativen Prozess

79 Das im Jahr 1886 durch den Berliner Maler Fedor Encke (1851–1926) angefertigte Portrait befindet sich weiterhin im Besitz der Nachkommen Marie Soldat-Roeckers, eine Kopie davon auch im Brahms-Museum Mürzzuschlag. Auskunft von Frau Hannelore Platzer (Hannelore Platzer, E-Mail-Nachricht an Autorin, 28. November 2024).

80 Giger-Dongas, „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“, Abschnitt II, 1–2.

von Re-Kontextualisierung seiner gesellschaftlich-normativen Symbolik, der durch die Erinnerung angestoßen wird. Mag das physisch-materielle Objekt Matrosenkleid zum Zeitpunkt der Niederschrift auch bereits längst nicht mehr existiert haben, so bleibt es doch im Bildnis der Tante manifester Gegenstand der Erinnerung, der in gleich zwei verschiedenen Mediatisierungen – Erzählung und Gemälde – Eingang in den Nachlass von Hedi Gigler-Dongas gefunden hat. Dort wird es zum Sinnbild ihrer Individuation auf dem Weg zu persönlicher und künstlerischer Freiheit. Marie Soldat-Roeger hatte die junge Musikerin „vom Kind zum jungen Mädchen geadelt und in die Reihen der Erwachsenen aufgenommen“, so hielt es Gigler-Dongas Jahrzehnte später für die Nachwelt fest: „[...] was sollte das Matrosenkleid nunmehr anderes sein als Maskerade? Ich war doch jemand anderer geworden – sie hatte mich erkannt, und ich hatte sie erkannt [...]“.⁸¹

RESÜMEE: DIE STIMME DER OBJEKTE

Objekte in Nachlässen können, wie an Beispielen zu Luise Adolpha Le Beau und Hedi Gigler-Dongas zu zeigen war, auf ihre Eigenschaften hinsichtlich der Einbindung in ein mehrschichtiges, inter- beziehungsweise transmediales System der diskursiven Herstellung und Festigung beruflicher Selbstentwürfe hin befragt werden. Die innerhalb dieses Systems deutlich erkennbare Polyvalenz und Polysemie der Objekte vermag ihre gestaltende Kraft in den vorgestellten Fällen voll zu entfalten. In ihnen sind nicht nur Re-Präsentationen von kulturellem und sozialem Kapital im Sinne Bourdieus erkennbar (Le Beaus Flügel ist nicht nur wertvolles Objekt, sondern vor allem Signifikant ihrer Zugehörigkeit zur Berufsgruppe der Künstler:innen; Gigler-Dongas' Matrosenkleid weist sie als Angehörige des „gehobenen“ Bürgertums und als „Wunderkind“ aus). Die Gegenstände werden im Nachlass selbst und, medial transponiert, innerhalb der an die Mit- und Nachwelt gerichteten auto/biographischen Schriften als dessen im Falle der Drucklegung auch räumlich zirkulierender Erweiterung zu greif- und lesbaren Objektivationen von Professionalität, während sie diese wiederum als Gegenstand der Erinnerung sichtbar machen. Der „Gegenstand“ verleiht den Objekten ihre Stimme, wie auch sie den Musiker:innen über ihren Tod hinaus eine Stimme leihen.

An diese den Nachlässen und einigen der in ihnen enthaltenen Gegenstände inhärente Qualität, in der sich religiöse Memoria, weltliche Fama und lebendiges Funktionsgedächtnis in besonderer Weise verschränken, gemahnt auch ein prominentes Anwendungsbeispiel der generativen Poetik, mit der sich John Scheid und Jesper Svenbro der Entstehung und Deutung von Mythen annähern. Aus der Perspektive

81 Ibid.

der Alten Geschichte und Klassischen Philologie denken sie dabei den Mythos von der Erfindung der Chelys-Lyra durch den noch kindlichen Gott Hermes aus einem Schildkrötenpanzer vom Objekt her, das – wie unter Bezug auf Louis Gernet einleitend festgehalten wird – „im Rahmen der Erzählung selbst seine Auslegung“⁸² offenbart. Scheid und Svenbro führen aus, dass die Schildkröte in der Vorstellungswelt der griechischen Antike eine symbolisch wirkmächtige Zwischenstellung zwischen belebter und toter Natur einnimmt, da das Tier in seinem unbelebten „Haus“ wie unter einem Stein oder gar dem eigenen Grabmal lebt: „So gesehen verkörpert die Lyra die Bewegungsrichtung von der Stille zum Klang, von der Stummheit zum Gesang, in gewisser Weise sogar vom Tod zum Leben.“⁸³ Die als lebendiges Wesen schweigsame Schildkröte aber musste erst von der Hand Hermes', des Gottes des Übergangs, sterben, um durch ihr Vermächtnis, den Panzer, als Musikinstrument jene auch im Orpheus-Mythos manifeste Stimme von grenzüberschreitender Macht zu erhalten, die sogar eine Rückkehr aus der Unterwelt ermöglicht. Diese Stimme jedoch erklingt nur, wenn eine musizierende Hand sie aus ihrem „Haus“ lockt – ebenso, wie die Stimme der Quellen und Objekte im Archiv.

82 Scheid und Svenbro, *Schildkröte und Lyra*, 17.

83 Ibid., 105.

BIBLIOGRAPHIE

QUELLEN

- Gigler-Dongas, Hedi. „Als ich Brahms' Enkelschülerin wurde“. Autographen Entwurf, 2017, unvollendet. Steiermärkisches Landesarchiv (AT-StLA), Graz, Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 58.
- Gigler-Dongas, Hedi. „Ungelehrte Reise zu den Göttern I“ (Kassenbuch, Sommer 1958). Griechenland-Reisetagebücher. Steiermärkisches Landesarchiv (AT-StLA), Graz, Gigler-Dongas Hedi, Nachlass, K. 47.
- Le Beau, Luise Adolpha. Gesammelte Konzertrezensionen. 4 Bde. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Mus D1 129 rara.

LITERATUR

- Aringer, Klaus. „... zum heiligen Angedenken ...‘: Anselm Hüttenbrenner am Sterbebett Ludwig van Beethovens“. In: *Drehscheibe Graz: musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Ingeborg Harer, 111–122. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 10. Graz: Leykam, 2022. <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-09>.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 2018. <https://doi.org/10.17104/9783406729911>.
- Assmann, Aleida. „Kanon und Archiv – Genderprobleme in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses“. In: *A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies*, herausgegeben von Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig, 20–34. *Gendered Subjects* 3. Innsbruck: StudienVerlag, 2006.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 7. Aufl. München: C. H. Beck, 2013. <https://doi.org/10.17104/9783406703409>.
- Appen, Ralf von, und Peter Klose, Hrsg. „All the Things You Are“ – *Die materielle Kultur populärer Musik*. Beiträge zur Populärmusikforschung 47. Bielefeld: transcript, 2023. <https://doi.org/10.1515/9783839470107>.
- Barthes, Roland. *Das semiologische Abenteuer*. Übersetzt von Dieter Hornig. 8. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
- Bieger, Laura, und Annika Reich. „Mode als kulturwissenschaftlicher Grundriss: eine Einleitung“. In: *Mode: ein kulturwissenschaftlicher Grundriss*, herausgegeben von Laura Bieger, Annika Reich und Susanne Rohr, 7–22. München: Wilhelm Fink, 2012. https://doi.org/10.30965/9783846753224_002.
- Born, Georgina. „Music and the Materialization of Identities“. *Journal of Material Culture* 16, Nr. 4 (2011): 376–388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.
- Bülow, Ulrich von. „Der Nachlass als materialisiertes Gedächtnis und archivarisches Überlieferungsform“. In: *Nachlassbewusstsein: Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, herausgegeben von Kai Sina und Carlos Spoerhase, 75–91. Marbacher Schriften, Neue Folge 13. Göttingen: Wallstein, 2017.

- Dörfling, Christina, Christofer Jost und Martin Pfeleiderer, Hrsg. *Musikobjektgeschichten: populäre Musik und materielle Kultur*. Populäre Kultur und Musik 32. Münster: Waxmann, 2021.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. 3. Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05495-1>.
- Eybl, Martin. *Sammler*innen: musikalische Öffentlichkeit und ständische Identität, Wien 1740–1810*. Bielefeld: transcript, 2022. <https://doi.org/10.1515/9783839462676>.
- Fine, Abigail. „Objects of Veneration: Music and Materiality in the Composer-Cults of Germany and Austria, 1870–1930“. Phil. Diss., University of Chicago, 2017. <https://doi.org/10.6082/M1CN721Q>.
- Finke, Gesa. „Constanze Mozarts Tätigkeiten als Nachlassverwalterin im Kontext der Wissenskulturen um 1800“. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 37 (2014): 201–215. <https://doi.org/10.1002/bewi.201401681>.
- Finke, Gesa. „Nachlässe im Archiv: die Bedeutung erinnerungskulturellen Handelns für die Entstehung eines musikkulturellen Gedächtnisses“. In: *Komponistinnen in Luxemburg: Helen Buchholtz (1977–1953) und Lou Koster (1889–1973)*, herausgegeben von Danielle Roster und Melanie Unseld, 201–218. Musik – Kultur – Gender 13. Köln: Böhlau Verlag, 2014.
- Fontane, Theodor. *Effi Briest*. 8. Aufl. Berlin: Insel Verlag, 2021.
- Gerber, Miriam. *Zwischen Salon und musikalischer Geselligkeit: Henriette Voigt, Livia Frege und Leipzigs bürgerliches Musikleben*. Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 90. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016.
- Gerhalter, Li. „Materialitäten des Diaristischen: Erscheinungsformen von Tagebüchern von Mädchen und Frauen im 20. Jahrhundert“. *L'Homme: Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* 24, Nr. 2 (2013): 53–71. <https://doi.org/10.25595/1166>.
- Grotjahn, Rebecca, und Sarah Schauburger. „Einleitung“. In: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, herausgegeben von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke, 11–18. Jahrbuch Musik und Gender 11. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018.
- Grotjahn, Rebecca, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke, Hrsg. *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Jahrbuch Musik und Gender 11. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2018.
- Hahn, Hans Peter. „Dinge sind Fragmente und Assemblagen: kritische Anmerkungen zur Metapher der ‚Objektbiographie‘“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 11–33. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Hahn, Hans Peter, Manfred K. H. Eggert und Stefanie Samida. „Einleitung: materielle Kultur in den Kultur- und Sozialwissenschaften“. In: *Handbuch Materielle Kultur: Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, 1–12. Stuttgart: J. B. Metzler, 2014. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05346-6_1.
- Heidegger, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes: mit der „Einführung“ von Hans-Georg Gadamer und der ersten Fassung des Textes (1935)*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2012. <https://doi.org/10.5771/9783465141631>.
- Holm, Christiane. „Andenken/Souvenir“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, 377–379. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-046>.
- Hoskins, Janet. *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. New York: Routledge, 1998. <https://doi.org/10.4324/9781315022598>.

- Jung, Matthias. „Das Konzept der Objektbiographie im Lichte einer Hermeneutik materieller Kultur“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 35–65. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Keil, Ulrike. „Luise Adolpha Le Beau (1850–1927): Wenn der Komponist eine Dame ist ... Lebenserinnerungen einer Komponistin“. *Musik in Baden-Württemberg* 26 (2022): 331–344. https://doi.org/10.1007/978-3-662-66099-7_26.
- Keil, Ulrike. *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit: Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und „Neudeutscher Schule“*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- Krucsay, Michaela. „Das Netzwerk als Medium der Selbstverortung: Ego-Dokumente, Musikleben und Cultural Turn“. In: *Drehscheibe Graz: musikkulturelle Verbindungen im 19. Jahrhundert*, herausgegeben von Ingeborg Harer, 29–43. Neue Beiträge zur Aufführungspraxis 10. Graz: Leykam, 2022. <https://doi.org/10.56560/isbn.978-3-7011-0534-2-04>.
- Krucsay, Michaela. „Ein Hippokratischer Eid für die Musik: Beruf und Berufung in den Schriften der Violinistin Hedi Gigler-Dongas“. *VIRUS – Beiträge zur Sozialgeschichte der Medizin. Schwerpunkt: Musik und Medizin* 21 (2023): 177–194. <https://doi.org/10.1553/virus21s177>.
- Krucsay, Michaela. „Nostalgie oder Entgrenzung? Graz als emotionales Bezugssystem bei Hedi Gigler-Dongas“. In: *Musiker*innen und Musikleben in der Region – Identitäten, tracer und Ressourcen: Blickpunkte East Anglia, Kroatien, Österreich, Schweiz*, herausgegeben von Christa Brüstle, 165–179. Graz: Unipress Verlag, 2023.
- Kühnen, Barbara. „Marie Soldat-Roeger (1863–1955)“. In: *Die Geige war ihr Leben: drei Frauen im Portrait*, herausgegeben von Kay Dreyfus, Margarethe Engelhardt-Krajanek und Barbara Kühnen, 13–98. Frauentöne 4. Strasshof: Vier-Viertel-Verlag, 2000.
- Le Beau, Luise Adolpha. „Erinnerungen eines alten Flügels“. *Neue Berliner Musikzeitung* 46, Nr. 18 (1892): 228–229.
- Le Beau, Luise Adolpha. *Lebenserinnerungen einer Komponistin*. Baden-Baden: E. Sommermeyer, 1910. Reprint der 1. Aufl., herausgegeben von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer. Gaggenau: Verlag Willi Bauer, 1999.
- Lütteken, Laurenz. „Der Musikalische Historismus und die Entstehung von Musikbibliotheken“. In: *Musikfreunde: Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Ingrid Fuchs, 383–394. Kassel: Bärenreiter, 2017.
- Niehaus, Michael. „Geschichtsdinge/Parcours“. In: *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, herausgegeben von Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz und Tobias Klein, 173–188. Morphomata 31. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Niehaus, Michael. „Objektbiografien“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, herausgegeben von Susanne Scholz und Ulrike Vedder, 239–247. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-027>.
- Pohl, Rüdiger. „Das autobiographische Gedächtnis“. In: *Gedächtnis und Erinnerung: ein interdisziplinäres Handbuch*, herausgegeben von Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer, 75–84. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00344-7_7.
- Rebmann, Martina. „Luise Adolpha Le Beau: Lebenserinnerungen einer Komponistin; Gestaltete Biographie – geformte Erinnerung“. *Musik in Baden-Württemberg* 14 (2007): 49–71.

- Scheid, John, und Jesper Svenbro. *Schildkröte und Lyra: in der Werkstatt der Mythologie*. Übersetzt von Birgit Lamerz-Beckschäfer. Darmstadt: Philipp von Zabern, 2017.
- Schmidt, Dörte. „Nachlass zu Lebzeiten‘: Selbst-Archivierung als auf Dauer gestellte künstlerische Selbstvergewisserung“. In: *Archive zur Musikkultur nach 1945: Verzeichnis und Texte*, herausgegeben von Antje Kalcher und Dietmar Schenk, 21–37. München: edition text + kritik, 2016.
- Scholz, Susanne, und Ulrike Vedder. „Einleitung“. In: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, 1–17. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 6. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110416497-001>.
- Schweigert, Horst. „Diet, Leo“. In: *Saur: Allgemeines Künstler-Lexikon; die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, herausgegeben von K. G. Saur Verlag München-Leipzig und Günter Meißner, Bd. 27, 280–281. München: K. G. Saur, 2000.
- Spoerhase, Carlos. „Neuzeitliches Nachlassbewusstsein: über die Entstehung eines schriftstellerischen, archivaren und philologischen Interesses an postumen Papieren“. In: *Nachlassbewusstsein: Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*, herausgegeben von Kai Sina und Carlos Spoerhase, 21–48. Marbacher Schriften, Neue Folge 13. Göttingen: Wallstein, 2017.
- Straub, Jürgen. „Geschichten erzählen, Geschichte bilden: Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung“. In: *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein: die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte*, 81–169. Erinnerung, Geschichte, Identität 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Straw, Will. „Music and Material Culture“. In: *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, herausgegeben von Martin Clayton, Trevor Herbert und Richard Middleton, 227–236. 2. Aufl. New York: Routledge, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203149454-24>.
- Struck, Michael. „Vom Einfall zum Werk – Produktionsprozesse, Notate, Werkgestalt(en)“. In: *Brahms Handbuch*, herausgegeben von Wolfgang Sandberger, 171–198. Stuttgart: Metzler; Kassel: Bärenreiter, 2009. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05220-9_14.
- Turner, Terence. „The Social Skin“. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2, Nr. 2 (2012): 486–504. <https://doi.org/10.14318/hau2.2.026>.
- Unsel, Melanie. *Biographie und Musikgeschichte: Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*. Biographik, Geschichte – Kritik – Praxis 3. Köln: Böhlau Verlag, 2014. <https://doi.org/10.7788/boehlau.9783412216979>.
- Unsel, Melanie. „Die Welt von gestern sammeln: Stefan Zweigs Beethoven-Sammlung als erinnerungskulturelle Praxis“. In: *Beethovens Vermächtnis: mit Beethoven im Exil; Bericht über das internationale Symposium Bonn, 1. bis 3. März 2018 mit einer Edition der gleichnamigen Studie von Paul Bekker*, herausgegeben von Anna Langenbruch, Beate Angelika Kraus und Christine Siegert, 229–241. Schriften zur Beethoven-Forschung 32. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn, 2022.
- Unsel, Melanie. „Im Denken über Musik eingewoben: Materialität“. In: *Von der Autonomie des Klangs Zur Heteronomie der Musik: musikwissenschaftliche Antworten auf Musikphilosophie*, herausgegeben von Nikolaus Urbanek und Melanie Wald-Fuhrmann, 23–32. Stuttgart: J. B. Metzler, 2018. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04654-3_2.
- Vedder, Ulrike. „Autographen und ihre Faszinationsgeschichte: von Goethe bis Stefan Zweig“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 66 (2022): 187–210. <https://doi.org/10.46500/83535275-007>.

- Wald-Fuhrmann, Melanie. „Die Bedeutung von Musiksammlungen für die Entstehung der Musikwissenschaft“. In: *Sammeln – Musizieren – Forschen: zur Dresdner höfischen Musik; Bericht über das internationale Kolloquium vom 21. bis 23. Januar*, herausgegeben von Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, 1–16. Dresden: SLUB Dresden, 2023. <https://doi.org/10.25366/2023.93>.
- Weber, Max. *Zur Musiksoziologie: Nachlaß 1921*. Herausgegeben von Christoph Braun und Ludwig Finscher. Max Weber Gesamtausgabe 1/14. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 2004.
- Weber-Kellermann, Ingeborg. *Der Kinder neue Kleider: zweihundert Jahre deutsche Kindermoden und ihre soziale Zeichensetzung; unter Mitarbeit von Dagmar Eicke-Jennemann und Regine Falkenberg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Weiher, Anton, Hrsg. *Homerische Hymnen: griechisch und deutsch*. 6. Aufl. München: Artemis Verlag, 1989. <https://doi.org/10.1515/9783110361346>.
- Zweig, Stefan. „Die Autographensammlung als Kunstwerk“. In: *Deutscher Bibliophilen-Kalender für das Jahr 1914: zweiter Jahrgang*, herausgegeben von Hans Feigl, 44–50. Wien: Verlag Moritz Perles, 1914.

OBJEKTI(VI) SPOMINA: SLEDENJE PROFESIONALIZMU V ZAPUŠČINI GLASBENIC

V 19. stoletju je zanimanje za zapuščine slavnih glasbenikov in skladateljev postajalo vse bolj aktualno in je bilo tesno povezano s tedaj vztrajnim normativnim pojmovanjem skoraj izključno moškega ustvarjalnega genija. Od takrat so zapuščine in posmrtni zbirke pomemben vir za glasbeno zgodovino in s tem tudi sredstvo za ustvarjanje primernih vzorcev in predstav o profesionalnih glasbenikih. Kljub temu da je časovno in prostorsko premikanje vsake zapuščine proces, ki je poln potencialnih nevarnosti izgube in preobrazbe in v katerem naključja ter vpletene tretje osebe pustijo svoje sledi, lahko individualna sestava neke zapuščine nudi vpogled v zadnji trenutek dinamičnega in performativnega procesa spominjanja ter samooblikovanja njenega stvaritelja. Zapuščine, zgrajene na materialni podlagi, ki jih sestavljajo različni predmeti kot nosilci individualnega in kulturnega spomina, navadno prestopajo mejo med nejasnim sestavljanjem in premišljenim zbiranjem ter so hkrati tudi materializirane zbirke, kar je navsezadnje v skladu s trenutnim stališčem znanosti, da so spomini bistveni za oblikovanje pojma (poklicnega) jaza.

S primeri iz zapuščin Luise Adolphe Le Beau (1850–1927) in Hedi Gigler-Dongas (1923–2017) članek ponuja vpogled ne le v praktični, temveč predvsem v semiotični pomen gradiva za oblikovanje in vzpostavljanje ženske glasbene profesionalnosti med romantiko in 21. stoletjem. S poudarkom na avtobiografskih spisih v smislu širšega koncepta žanra, ki jih razumemo kot del zavestno oblikovane zapuščine, dobijo besedilo Luise Adolphe Le Beau, »Erinnerungen eines alten Flügels« (»Spomini na stari klavir«), objavljeno v reviji *Neue Berliner Musikzeitung* leta 1892, ter izbrani življenjski spisi, potovalni dnevnik in avtobiografska zgodba Hedi Gigler-Dongas vidno, potencialno navzkrižno referenčno in mrežno graditeljsko simbolno moč »resničnih« in pri-povednih predmetov. Pri Gigler-Dongas so v ospredju predvsem predmeti s področja mode: zlasti njena mornarska obleka kot simbol višjega meščanstva in vsiljene vloge čudežnega otroka, ki igra violino.

IVAN ĆURKOVIĆ
Sveučilište u Zagrebu

MUSIC AND THE GENDERED IMAGE IN HANDEL'S *LA BELLEZZA RAVVEDUTA NEL TRIONFO DEL TEMPO E DEL DISINGANNO* (1707), ITS LATER REWORKINGS AND CONTEMPORARY STAGINGS

IZVLEČEK: Oratorij *La Bellezza ravveduta* (1707) Georga Friedricha Händla se od njegovih poznejših predelav – *Il trionfo del Tempo e della Verità* (1737) in *The Triumph of Time and Truth* (1757) – razlikuje tako po glasbeni vsebini kot tudi glede na to, kako so alegorični liki kodirani v smislu spola. Primerjalna analiza razkriva širok interpretativni razpon teh del v izbranih gledaliških uprizoritvah 21. stoletja.

KLJUČNE BESEDE: Georg Friedrich Händel, oratorij, emblem, gledališče, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

ABSTRACT: George Frideric Handel's oratorio *La Bellezza ravveduta* (1707) and its two later reworkings, *Il trionfo del Tempo e della Verità* (1737) and *The Triumph of Time and Truth* (1757), differ in musical content and in how the allegorical characters are coded in terms of gender. A comparative analysis showcases their wide interpretative range in selected twenty-first-century stagings.

KEYWORDS: George Frideric Handel, oratorio, emblem, theatre, *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*

In her book on Handel's operas Silke Leopold explains that for Handel, the opera composer, the genre of the (English) oratorio was not a limitation, but rather a challenge to his ability to "create images before the inner eye, to organise space and time, to bring about the theatre of the mind"¹. This definition could apply equally to some of his cantatas, serenatas and Italian oratorios, as these are no less dramatic despite lacking the support of staging, sets or acting. It also sheds light on why many of Handel's English and Italian oratorios and some of his large-scale cantatas and serenatas have been staged relatively frequently during the last century, even though they were not originally intended to be so treated.

Although some argue that it is not unequivocally an oratorio, but according to Carolyn Gianturco "a moral cantata"², all the above description applies to Handel's setting of the libretto by his important Roman patron, cardinal Benedetto Pamphilj, in 1707 under the title *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno*. This work is better known today by the shorter title *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (HWV 46a). Gianturco's reasoning rests on three main points: the work consists of two parts instead of three (unlike Italian opera of the time, which generally adhered to a three-act structure), it features exclusively emblematic characters, and it lacks a dramatic action in the Aristotelian sense of the word. As we shall see, the frequency of staged performances of this work has nevertheless increased over the past twenty years. This trend can be seen as the continuation of a broader movement to stage Handel's oratorios that began during the Handel renaissance in the 1920s, when the absence of staging conventions offered greater freedom for innovative theatrical interpretations.

Handel returned to the subject matter of an allegorical confrontation between the characters Bellezza (Beauty), Piacere (Pleasure), Tempo (Time) and Disinganno (Counsel or Disillusionment), with some changes to the characters' original 1707 names and the addition of some new ones, in two subsequent works: *Il trionfo del Tempo e della Verità* (HWV 46b, 1737) and *The Triumph of Time and Truth* (HWV 71, 1757).³ Hereafter, when referring to the three pieces as different versions of the same musico-dramatic idea, I shall use such terms as "Il trionfo del Tempo" and its three versions, while I will always refer to the first (1707) setting as *La Bellezza ravveduta*.

1 Leopold, *Händel*, 27.

2 Gianturco, "Handel's *Il trionfo del Tempo*", 2887; Gianturco, "*Il trionfo*", 55.

3 Although the librettos of the three versions of the work differ significantly, the following brief summary captures their common dramatic plot. Bellezza/Beauty is reluctant to abandon her companion Piacere/Piacere, but is gradually persuaded by Disinganno/Counsel and Tempo/Time to follow a path of virtue and repentance. Her transformation is marked by the realization that hedonism, embodied in the image of the pleasure garden, must yield to the pursuit of "true pleasure". Ultimately, Bellezza/Beauty shatters her mirror, confronts the reality of transience and embraces the prospect of spiritual eternity.

Gianturco elaborates on the inappropriateness of labelling the subsequent two works as “oratorios”, finding HWV 46b, with its three parts, no longer compatible with the genre, while HWV 71, with its more elaborate libretto by Thomas Morell, added characters and developed action, is considered by her a moral opera, albeit one that was likewise not staged. Although her views have not yet been fully accepted by Handel scholars, they were sufficient to provoke a polemic with Donald Burrows, who eventually settled the argument by acknowledging Gianturco’s credentials, while adding that “the question of terminology concerns what was understood by ‘drama’ and ‘oratorio’ in Rome in 1707 and London in 1737 and 1757.”⁴

The assessment in musicological literature also varies considerably. Writing on *La Bellezza ravveduta* in 1957, Winton Dean claimed that Pamphilj’s “frigid text obviously did not inspire Handel, though Tempo’s aria ‘Urne voi’ shows him already stirred to the depths by the conception of mortality.”⁵ It is not surprising that Dean was impressed by the “depth” of “Urne voi”, and this aria will be examined as one of the case studies when comparing performances. Although of the opinion that “in all but the absence of stage action the work is a two-act opera”, Donald Burrows writes as recently as 2012 that “the allegorical nature of the drama gives no opportunity for the portrayal of complex human relationships” and even mockingly compares the moralizing tone to something that would please “John Calvin”.⁶ Much of this negative assessment stems from a misunderstanding of the libretto and the emblematic and allegorical representations on which it is based.

Even with the considerable effort invested and results produced by Handel scholars, we still know very little with certainty about *La Bellezza ravveduta*, apart from the fact that many bills from music copyists were presented to Pamphilj in 1707 and later. Whereas Gianturco is of the opinion that the manuscript sources preserved today do not reflect the versions of the work copied and revised in 1707–1709, in the absence of proof about whether, when and where the work was performed, Ursula Kirkendale assumes that it was indeed performed on 2 May 1707, but by musicians employed by Francesco Maria Ruspoli and in preparation for an artistic competition for painters, sculptors and architects sponsored by Ruspoli, but organized by the Accademia di San Luca, of which Pamphilj was an honorary member.⁷

4 Gianturco and Burrows, “*Il trionfo Revived*”.

5 Dean, *Handel’s Dramatic Oratorios and Masques*, 17.

6 Burrows, *Handel*, 36.

7 Kirkendale, “Handel with Ruspoli”, 380–381.

EMBLEMS IN CONFLICT

It is known that during his life George Frideric Handel developed an interest and taste for the visual arts. A crucial impulse may have been the exposure to both sacred and secular art in Italy during his sojourn there in 1706–1710. The visual domain plays an important part in all three versions of the piece under discussion, even though *The Triumph of Time and Truth* was composed when he was already blind. However, I will refrain from speculating about the concrete visual stimuli that may have influenced Handel and his collaborators, since such an objective would require a more thorough immersion in the respective historical contexts of the visual arts of the period. I am therefore going to concentrate on recent stage performances and their take on the visual aspects of the libretto in relation to Handel's settings.

These visual aspects have undoubtedly been influenced by centuries-old traditions of symbolic representations: namely, through emblems and allegories. For the purposes of this study, I will make a distinction between an emblem, as a visual image conveying a more direct representation of an idea, as opposed to an allegory, as a narrative structure that often makes use of emblems within an overarching semantic framework.⁸ As one of the most influential emblem books of the Early Modern period, Cesare Ripa's lexicon *Iconologia* deeply conditioned the cultural sensibilities of the seventeenth and eighteenth centuries after the appearance of its first (1593) and subsequent (seventeenth-century) editions. Among its numerous translations into other languages, the 1709 English one by Pierce Tempest would have been the most familiar to Handel's audiences in London. In the words of Peter Stephan: "It is obvious that Handel and Morell knew Ripa's *Iconologia*. The same applies to cardinal Benedetto Pamphilj."⁹ In her emblematic analysis of Pamphilj's libretto Lucia Díaz Marroquín pointed out that "genres such as the Italian or the Italian-inspired Counter-Reformation oratorios, cantatas and sacred or moral operas often contain images quite similar in form and function to those published in the Seventeenth and early Eighteenth-century European collections of emblems."¹⁰ Among the emblems she mentions, I will come back to the "image of a ship caught in the storm"¹¹ when I discuss a contemporary staging of Tempo's 1707 "nautical" aria "È ben folle quell nocchier".

For the purposes of this study, apart from the 1709 English translation, I consulted *Nuova iconologia*, the extended 1618 edition of Ripa's treatise, and established

8 For a more detailed exploration of these issues, see Borris, "Allegory, Emblem, and Symbol"; or the writings of Brenda Machosky, e.g. her book *Structures of Appearing: Allegory and the Work of Literature* (New York: Fordham University Press, 2013). My thanks are due to Magnus Tessing Schneider for pointing me in this direction.

9 Stephan, "The heav'nly image see", 177.

10 Díaz Marroquín, "Voglio tempo", 35.

11 Ibid., 41.

that with regard to all the emblematic characters encountered in the different versions of Handel's *Il trionfo del Tempo*, the two sources contain similar depictions of Bellezza/Beauty, Piacere/Pleasure and Inganno/Deceit. When it comes to Bellezza/Beauty, she takes the form of a naked woman,¹² while Piacere/Pleasure is portrayed as a winged young man playing a harp.¹³ Both facts will resonate in different terms in the twenty-first-century staged performances of the oratorio. Consiglio (another name for Disinganno in Pamphilj's 1707 libretto) was present only in the Italian edition and depicted as an old man in a monk's habit, with an owl perched on his left hand and a book held in his right hand.¹⁴ As we shall see, although the characters Consiglio and his 1757 equivalent Counsel are coded as male in all the versions of the oratorio, the emblem does not necessarily correspond to the high vocal range of the role (alto) in the scores or to the majority of its twenty-first-century stage readings. If we bear in mind the association of the characters Disinganno (HWV 46a and 46b) and Counsel (HWV 71) with Verità/Truth (in the 1757 libretto Counsel is even called "the son of Truth"), it is interesting to note that Verità/Truth was portrayed also as a beautiful young woman, naked in the 1618 Italian edition and partially covered in the 1709 English one.¹⁵ Even more striking is the difference between the two editions' monstrous depiction of Deceit as a bearded man "cloath'd with the Skin of a Goat: from the Middle, downwards, are two Serpents Tails."¹⁶ Appearing only in HWV 71 as an unquestionably female, seductive character, the emblem must have sought to unveil the true nature of Deceit.

The visual arts continued the tradition of emblematic depiction well into the seventeenth and eighteenth centuries, often resulting in altogether different imagery, as evidenced by the following examples considered by other scholars. For example, H. James Jensen discusses *The Triumph of Time and Truth* with the help of two iconographic sources: Nicolas Poussin's *Truth Stolen Away by Time Beyond the Reach of Envy and Discord*, 1641,¹⁷ and Peter Paul Rubens's *Triumph of Truth*, 1620–1622.¹⁸ Both set the allegorical scene by showing Time as a bearded and winged old man who is

12 See Ripa, *Nuova iconologia*, 51; and Ripa, *Iconologia*, 10.

13 See Ripa, *Nuova iconologia*, 411; and Ripa, *Iconologia*, 55.

14 Ripa, *Nuova iconologia*, 100.

15 See Ripa, *Nuova iconologia*, 411; and Ripa, *Iconologia*, 78. Huub van der Linden rightly points out the possible conflation of Verità and Disinganno in van der Linden, "Benedetto Pamphilj", 146.

16 Ripa, *Iconologia*, 41–42. Cf. Ripa, *Nuova iconologia*, 256.

17 Nicolas Poussin, *Le Temps soustrait la Vérité aux atteintes de l'Envie et de la Discorde*, 1641, oil on canvas, tondo, 297 cm diameter, Musée du Louvre, Département des Peintures, inventory no. INV 7301, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10062522>.

18 Petrus Paulus Rubens, *Le Triomphe de la Vérité*, 1620–1622, oil on canvas, 394 × 160 cm, Musée du Louvre, Département des Peintures, inventory no. INV 17898, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10060853>.

transporting Truth, a beautiful and naked woman, into the heavenly realm — but this rescue takes on different, even opposing, meanings when we compare Poussin's with Rubens's take on the subject. Whereas Poussin's depiction of the ascent is idealized, an attitude enhanced by the grotesque depiction of Envy and the monstrous Discord, Rubens's painting, forming part of his Marie de' Medici cycle, acquires ironic overtones, since "Truth looks apprehensive, and Time is straining every muscle to get Truth to Marie de' Medici: it is questionable whether he will succeed."¹⁹



Figure 1 | Jean-François de Troy, *Time Unveiling Truth*, 1733 (The National Gallery, London)

Not only could a philosophical or moral allegory take an ironic turn, but emblems, too, were often embodied in dramatic constellations of conflict. Jean François de Troy's painting *Time Revealing Truth*, 1733,²⁰ is chronologically closer to the three versions of *Il trionfo del Tempo* considered in this study and helps to elucidate the allegorical dramaturgies available to Handel. As pointed out by Stephan, it reveals

¹⁹ Jensen, *Signs and Meaning*, 321.

²⁰ Jean-François de Troy, *Time unveiling Truth*, 1733, oil on canvas, 203 × 208 cm, The National Gallery, London, accession no. NG6454, <https://artuk.org/discover/artworks/time-unveiling-truth-116095>.

Truth by literally uncovering her white robe, which elicits not only the admiration of the four Virtues to the left but also — to the right — the unmasking of Deceit, likewise coded as female in terms of gender in Handel's *The Triumph of Time and Truth* of 1757.

Gender is an important aspect of the anthropomorphic emblem, since choices had to be made about whether to depict an abstract notion or idea as a gendered image, female or male, young or old. If we look at the scores of the three versions of Handel's work under discussion and the types of vocal soloist they employ for the emblematic characters already coded to a certain extent in terms of gender in the libretto, we may conclude that Bellezza/Beauty — even if, in Rome 1707, this part was sung by a castrato — was strongly coded as female, although she represents not only women but also the whole of humanity, whereas Tempo/Time is unquestionably male in all the versions and thereby congruent with the iconography of the winged, grey-bearded man. However, with the other characters, the assignment of gender is less straightforward, because high voices can be coded variously as male and female.²¹

Table 1 | Character, voice and gender in the three versions of G. F. Handel's *Il trionfo del Tempo*

HWV 46A (1707)		HWV 46B (1737)		HWV 71 (1757)	
CHARACTER (VOICE)	GENDER	CHARACTER (VOICE)	GENDER	CHARACTER (VOICE)	GENDER
Bellezza (s)	female	Bellezza (s)	female	Beauty (s)	female
Piacere (s)	male?	Piacere (s)	male?	Pleasure (t)	female?
Disinganno (A)	male?	Disinganno (A)	male?	Counsel (A)	male?
Tempo (t)	male	Tempo (t)	male	Time (B)	male
				Deceit (s)	female?

So there is no clear link between a character and his/her gender as coded in the libretto and the vocal range and voice type required by the musical setting. Another semantic level that makes this interrelationship more complicated is performance, both

21 Grammatically speaking, gender may have been presumed in unequivocal terms in the Italian librettos, and very likely also in the English one via a translation from Latin. However, the reality of the musical gender coding is far more fluid and would require a separate article to explore fully.

musical and theatrical. However, “the examination of gender identity on stage should not, and cannot be isolated from its specific context in theatrical performance.”²² It comes as no surprise that some of the performances make strenuous efforts to present their own subjective readings of the emblematic images, allegorical librettos and Handel’s multi-faceted settings as convincingly unequivocal. To give just one example, Katie Hawks takes a decisive stand on Piacere’s gender by describing the nature of his (!) relationship with Bellezza in the different versions:

In 1707, it is quite clear that they are lovers, and that Piacere, although a slippery trickster, is not the confident hedonist he pretends to be: his wild, uncontrolled ‘Come nembo’ reveals his dependence on Bellezza, and his shock that she has left him. The removal of their Part I duet in 1737 also removes the confirmation that they are lovers; ‘Come nembo’ this time is more measured.²³

Since it is possible that the soprano castrato Gioacchino Conti performed the role of Piacere in 1737, the persuasiveness of Hawks’s reading does not depend on the gender of the performer at the premiere of the piece (not to mention how easy it would be to replace the pronoun he/him with she/her or any other in the quoted passage).

I TRIONFI DEL TEMPO, 1707/1737/1757

Let me now outline a comparison of the three versions of *Il trionfo del Tempo* based on the editions available to me (see the list of musical sources in the Bibliography). I shall focus on the music of the original 1707 numbers and the manner in which they were retained or modified without going into detail about the composer’s working methods. All the correspondences (and lack thereof) are listed in Table 2, but before delving into the details some clarification is needed. Even though HWV 46b and HWV 71 can be considered as independent works, for the purposes of this investigation they are assessed in comparison with HWV 46a. Consequently, the third and fourth columns of Table 2 list only the numbers from HWV 46b and HWV 71 that have possible equivalents in HWV 46a. When Handel retained a number from HWV 46a in the work’s later reworkings in complete or substantial form, the numbers (with their respective incipits in HWV 46b and HWV 71) are preceded by a = sign.

This does not mean that the setting was taken over verbatim, for in 1737 Handel often made minor changes to the 1707 music to suit the new context. Conversely, at times

²² Ćurković, “Men and/or Women”, 217.

²³ Hawks, “Handel’s Timely Triumphs”, 201.

he made more significant changes or borrowed only raw material, fashioning recognizably new musical units. Lastly, when Handel set the same Italian text or the English equivalent of the original Italian text wholly independently from its HWV 46a or HWV 46b precursors, the incipits of the HWV 46b and HWV 71 numbers appear with under-scoring. In cases where Handel borrowed material from his own or other composers' works, this fact is indicated after the incipit, whereas if no borrowing has so far been established, the incipit is preceded by the adjective "new". Where an original HWV 46a number was dropped and nothing was inserted in its place, the cell is left void.

Handel's strategies for the reuse of previous works were multi-faceted. The issue is complicated by the fact that in 1757 the extent of the co-authorship of John Christopher Smith Jr. — in whose handwriting, on account of Handel's blindness, the sources are noted — cannot be precisely determined. The starting point was the more recent version, which means that in HWV 46b (1737) Handel drew mostly on the versions of specific numbers from HWV 46a (1707), whereas in HWV 71 (1757) the model was often HWV 46b (1737).

The following overview is based on my own analysis and a 1998 article by Roland Dieter Schmidt.²⁴ As regards HWV 46b, as many as sixteen numbers from HWV 46a were reused in it. Alongside the four additional choral numbers derived from other works, of the fifteen numbers from the original 1707 libretto for which Handel avoided reusing the 1707 music, seven were based on borrowings from either Telemann's *Harmonischer Gottesdienst* or Handel's *Wedding Anthems* and *Terpsichore*, while eight were set entirely afresh. As a result, the 1737 work is marked by a high degree of textual correspondence with the 1707 original, albeit with a relatively low percentage of newly composed music.

In comparison with HWV 46b, HWV 71 is distinguished by a higher incidence of text and music inserted from other, mostly English-language, works of the composer. As a result, it is often regarded in the literature as a pasticcio. Nevertheless, *The Triumph of Time and Truth* can be assessed in terms of its "fidelity" to both HWV 46a and 46b. Whereas Handel and Smith retained most of the choruses and as many as nineteen arias from HWV 46b, only five of these were specific to HWV 46b and unrelated to HWV 46a, whereas as many as thirteen were common to HWV 46b and HWV 46a and thus to a certain extent indirectly derived from *La Bellezza ravveduta* half a century earlier. Moreover, there are two examples of numbers where the 1737 model was disregarded, Handel and Smith reverting to the original 1707 solutions. This was the case with Pleasure's final aria "Like Clouds, Stormy Winds", which is indebted to the 1707 "Come nembo" rather than to the significantly different 1737 setting. Similarly, "Ricco pino" was dropped altogether from HWV 46b but reinstated fifty years later as the model for Deceit's aria "Melancholy Is a Folly".

24 Schmidt, "Die drei Fassungen", 111–118.

However, the most striking aspect of the interrelationships between the three works is the fact that in 1757 Handel and Smith avoided the use of, or any reference to, any of the eight numbers newly composed for HWV 46b in 1737. This highlights the transformational character of the different versions of *Il trionfo del Tempo*: original additions to the work in 1737 were not retained in 1757, a fact attributable to the new circumstances of the performance as well as to changing taste and fashion, whereas borrowings from Handel's other works that were deemed appropriate in 1737 could be retained in 1757. However, even though there were significant changes in style and dramaturgy, approximately half of the music in HWV 46b originates from HWV 46a, as does around a third of the music in HWV 71. All this contributes to a sense of continuity despite the differences. Many of the striking 1707 Roman gendered musical images — such as Beauty admiring herself in a mirror (“Fido specchio”/“Faithful Mirror”), Beauty as a wilting flower (“Se la bellezza”/“The Beauty Smiling”), sleeping Time (“Venga il Tempo”/“Come, O Time” and “Crede l'uom”/“Mortals Think”), and Beauty closing her eyes before Truth (“Chiudi, chiudi”/“Lovely Beauty”) — not only made their way into later versions of *Il trionfo del Tempo* but have also taken on new meanings in twenty-first-century staged performances.

Table 2 | Musical correspondences in HWV 46b and HWV 71 in relation to their counterparts in HWV 46a (B = Bellezza, P = Piacere, D = Disinganno, T = Tempo)

No.	HWV 46a (1707)	HWV 46b (1737)*	HWV 71 (1757)
1	Sonata	= Sinfonia (altered)	<i>Overture</i> : borrowing from <i>Il pastor fido</i>
PRIMA PARTE			
1	“Fido specchio” (B)	= “Fido specchio” (B)	= “Faithful Mirror, Fair Reflecting” (Beauty)
2	“Fosco genio” (P)	“Fosco genio” (P): borrowing from Handel's <i>Wedding Anthem</i> no. 2	= 1737 “Fosco genio” English equivalent (“Pensive sorrow”, Pleasure)
3	“Se la bellezza” (D)	= “Se la bellezza” (B), altered	= “The Beauty Smiling” (Counsel), altered
4	“Una schiera di piaceri” (B)	“Una schiera” (B): borrowing from Telemann	= 1737 “Una schiera” English equivalent (“Ever-Flowing”, Beauty)

5	"Urne voi, che racchiudete" (T)	<u>"Urne voi" (T): borrowing from Telemann</u>	= 1737 "Urne voi" English equivalent ("Loathsome Urns", Time)
6	"Il voler nel fior degli anni" (B, P)		
7	"Un pensiero nemico di pace" (B)	<u>new "Un pensiero" (B)</u>	
8	"Nasce l'uomo" (T)	= "Nasce l'uomo" (T)	= "Like the Shadow, Life Ever Is Flying" (Time)
9	"L'uomo sempre" (D)	= "L'uomo sempre" (chorus)	= "Like the Shadow" (chorus)
10	"Sonata e Recitativo" (organ, B)	<u>new Sinfonia, Sonatina e Recitativo</u>	
11	"Un leggiadro giovinetto" (P)	<u>new "Un leggiadro" (P)</u>	
12	"Venga il Tempo" (B)	= "Venga il Tempo" (B), altered	= "Come, O Time, and Thy Broad Wings Displaying" (Beauty)
13	"Crede l'uom ch'egli riposi" (D)	= "Crede l'uom ch'egli riposi" (D)	= "Mortals Think That Time Is Sleeping" (Counsel)
14	"Folle, dunque tu sola presumi" (T)	<u>"Folle, dunque": borrowing from Telemann</u>	
15	"Se non sei più ministro di pene" (B, P, D, T)	<u>new "Se non sei più ministro" (B, P, D, T)</u>	

 SECONDA PARTE

16	"Chiudi, chiudi i vaghi rai" (P)	= "Chiudi, chiudi i vaghi rai" (P)	= "Lovely Beauty, Close Those Eyes" (Pleasure)
17	"Io sperai trovar nel vero" (B)	<u>new "Io sperai trovar" (B)</u>	
18	"Tu giurasti di mai non lasciarmi" (P)		
19	"Io vorrei due cori in seno" (B)	= "Io vorrei due cori in seno" (B), shortened	= "Fain Would I, Two Hearts Enjoying" (Beauty)

Table 2 | *continued*

No.	HWV 46a (1707)	HWV 46b (1737)*	HWV 71 (1757)
SECONDA PARTE			
20	"Più non cura valle oscura" (D)	= "Più non cura valle oscura" (D)	= "On the Valleys, Dark and Cheerless" (Counsel)
21	"È ben folle quel nocchier" (T)	<u>new "È ben folle"</u>	
22	"Voglio tempo per risolvere" (B, P, D, T)	<u>new "Voglio tempo" (B, P, D, T)</u>	
23	"Lascia la spina" (P)	<u>"Lascia la spina" (P)</u> : from Terpsichore (HWV 8b)	= 1737 "Lascia la spina" equivalent ("Sharp Thorns Despising", Pleasure)
24	"Voglio cangiar desio" (B)	= "Voglio cangiar desio" (B), altered	= "Pleasure! My Former Ways Resigning" (Beauty)
25	"Chi già fu del biondo crine" (D)	= "Chi già fu del biondo crine" (D)	= "Thus to Ground, Thou False, Delusive" (Counsel)
26	"Ricco pino" (B)	absent in HWV 46b	= "Melancholy Is a Folly" (Deceit), derived from 1707 "Ricco pino" but placed earlier, after "Lovely Beauty"
27	"Sì, bella penitenza" (B, accomp.)	= "Sì, bella penitenza" (B, accomp.)	
28	"Il bel pianto dell'aurora" (D, T)	<u>"Il bel pianto" (aria, T)</u> : borrowing from Telemann	= 1737 "Il bel pianto" equivalent ("From the Heart That Feels My Warning", Time)
29	"Come nembo che fugge col vento" (P)	<u>"Come nembo" (P)</u> : borrowing from Telemann	derived from 1707 "Come nembo" ("Like Clouds, Stormy Winds", Pleasure)
30	"Pure del cielo" (B, accomp.)	<u>new accompagnato "Or se la Verità" (B)</u>	<u>new accompagnato "Oh Thither Let Me Cast" (Beauty)</u>
31	"Tu del ciel ministro eletto" (B)	= "Tu del ciel ministro eletto" (B), altered	= "Guardian Angels, oh Protect Me" (Beauty)
		<u>"Alleluia" (chorus)</u> : borrowing from Organ conc. HWV 292	= <u>"Alleluja!" (chorus)</u>

* The changes for the 1739 performance of the oratorio will be left out of consideration.

The productions I will examine vary to such an extent that, at first glance — judging by the costumes, sets and stage action — they hardly seem to derive from the same dramatic plot. However, they are unified by fundamentally similar approaches to Handel's musical emblems. To demonstrate this, the remainder of this study will focus on three groups of case studies that correspond to the relationships between the 1707 original and its later reworkings:

1. musical settings present only in HWV 46a, which were not revisited in the eighteenth century after the 1707 premiere but have been revived in twentieth- and twenty-first century Handel performances;
2. musical settings from HWV 46a that were carried over into both HWV 46b and HWV 71, remaining largely unaltered;
3. musical settings from HWV 46a that underwent substantial modifications in the later versions.

I TRIONFI DEL TEMPO IN THE NEW MILLENIUM

The selection of twenty-first-century productions for analysis in this study was influenced by my personal observations as an engaged and interested audience member, particularly with regard to the growing interest of opera houses and festivals in staging *La Bellezza ravveduta* since 1960. That year marked the work's first revival after its 1707 premiere, one performed in German at the Göttingen Handel Festival. Its resurgence can, in part, be attributed to practical, production-related reasons: the piece requires only four vocal soloists, a small orchestra and no chorus. However, it is also undeniable that *La Bellezza ravveduta* resonates with contemporary sensibilities, which further explains its appeal in recent decades.

My selection was guided by the availability of video recordings via streaming and my first-hand experience of attending two productions: in Stuttgart in 2012 and Karlsruhe in 2013.²⁵ Their assessment is rooted in my personal perspective as an informed audience member, rather than based on an analysis of testimonies from the creative team, press reviews or accounts from other audience members.

To my knowledge, there have been no recorded stagings of *Il trionfo del Tempo e della Verità*, while *The Triumph of Time and Truth* has been staged only three times — most recently, at the Handel Festival Karlsruhe in 2013 in a production directed by Sam Brown. Following a precedent set by the Britten-Pears Festival in 2002, this staging of HWV 71 was paired with Gerald Barry's 1990s opera *The Triumph of Beauty and*

25 In the main text, the productions will be referred to in a shortened form containing the location and the year of the performance. See Appendix, List of productions.

Deceit. Musically, the 2013 Karlsruhe production was notable for its omission of all the choruses. As explained by the then intendant Bernd Feuchtnner: “The choruses are unnecessary for a staged performance. They follow what has just happened with a moral but add nothing to the plot while prolonging the performance.”²⁶ Ironically, this omission suppressed the musical element of HWV 71 most grounded in the tradition of the English oratorio, thereby bringing the work closer in form to *La Bellezza ravveduta*. The director Sam Brown, evidently inspired by the HBO series *Mad Men*, which was at the height of its popularity at the time, set the action in a sprawling 1950s or 1960s New York office. In this setting, Beauty was portrayed as a secretary ensnared in the power struggles and gender dynamics of the era. The production featured numerous ironic accents that subverted the original libretto. This reinterpretation may have been influenced by the pairing with Gerald Barry’s grotesque *The Triumph of Beauty and Deceit*, which made up the second half of the evening. In comparison with other productions under consideration, the 2013 Karlsruhe staging was simplified, lacking significant nuance in both musical and theatrical terms. Consequently, it holds less interest for the purposes of this overview.

All the remaining productions considered in this study are of *La Bellezza ravveduta*. Among these, the most popular appears to be one directed by Jürgen Flimm and later revived by Gudrun Hartmann. Following its premiere in Zürich in 2003, this production was staged also in Madrid, Berlin and Milan. On account of the availability of a higher-quality recording of a Berlin performance on YouTube, I shall refer to it as the 2016 Berlin production. The set design presents a quasi-realistic setting of a mid-twentieth-century high-profile restaurant, aligning well with the portrayal of Bellezza as a Marilyn Monroe archetype. Notably, this is not the only production to reference the twentieth-century pop-cultural icon of female beauty. To some extent, the 2011 production directed by Calixto Bieito similarly engages with this stereotype, though in a more nuanced and multi-faceted manner. While this production includes some surreal elements, facilitated by the presence of numerous extras, as well as occasional references to the eighteenth century through costumes and dancing (which I shall address later), the interpretation of the libretto remains rather one-sided. The narrative is told predominantly from Bellezza’s perspective, making her the sole fully developed character. Her journey from hedonism to repentance is portrayed in a straightforward manner, culminating in a literal transformation when she dons a nun’s habit at the conclusion.

Krzysztof Warlikowski’s production of *La Bellezza ravveduta* premiered at the Aix-en-Provence Festival in 2016 and was subsequently revived in other venues. It adopts an approach to the interpretation of the libretto that is entirely opposed to

26 Feuchtnner, “Die dramatisierte Allegorie”, 208.

that of the Berlin production. Rather than portraying Bellezza's journey as a path to repentance and enlightenment, Warlikowski presents it as a cautionary tale about the manipulation of a vulnerable individual. In this interpretation the three allegorical figures — Piacere, Disinganno, and Tempo — no longer compete to win over Bellezza to the ideas and values they represent. Instead, they collectively contribute to her downfall, culminating in a final aria that is interpreted as Bellezza's suicide rather than an apotheosis of Truth and Virtue.



Figure 2 | Inga Kalna (Piacere), Charles Workman (Tempo), Hélène Le Corre (Bellezza) and Sara Mingardo (Disinganno) in the production of Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Staatsoper unter den Linden, Staatskapelle Berlin, conductor Sébastien Rouland; directors: Jürgen Flimm, Gudrun Hartmann), 2016 (© Hermann and Clärchen Baus)

A quasi-realistic frame is introduced during the opening Sonata through a projected short film showing a young woman (Bellezza) losing her lover to an overdose at a party, where the drugs have been supplied by Piacere. Disinganno and Tempo are portrayed as detached parental figures, characterized by their lack of compassion and reliance on authority and emotional manipulation. In the second part of the production the *teatro del vero* takes the form of a gathering of a dysfunctional family set against a highly conceptual visual backdrop. As depicted in Figure 3, the stage is divided into two wings of a theatre auditorium. The left wing is occupied by Bellezza and Piacere, while the right wing is assigned to Disinganno and Tempo, with Bellezza circulating freely between the two. At the centre of the set is a cabin, serving as a liminal space or “limbo” for the deceased young man and the ashes of young

beauties portrayed by extras. The set and costumes were designed by Małgorzata Szczęśniak, who played an integral part in the production, working in close collaboration with Warlikowski to make directorial decisions.²⁷



Figure 3 | Sabine Devieille (Bellezza), Franco Fagioli (Piacere), Sara Mingardo (Disinganno), Michael Spyres (Tempo) in the production of Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Aix-en-Provence Festival, Le Concert d'Astrée, conductor Emanuelle Haïm; director Krzysztof Warlikowski), 2016 (© Pascal Victor – Artcomart)

Calixto Bieito's production of *La Bellezza ravveduta* premiered in Stuttgart in 2011 and was later restaged at two other opera houses. I had the opportunity to see it in 2012, an encounter that sparked my broader interest in contemporary staged performances of Handel's works and opera production in general. Central to the production was a merry-go-round, which served as a perfect contemporary emblem of Time — or even Life — designed by Susanne Gschwender. The characters were portrayed as pop culture icons, each embodying distinct emblematic qualities: Bellezza as Marilyn Monroe and other, similar figures; Disinganno as Courtney Love; and Piacere as various other, clearly female, figures, who included the burlesque star Dita von Teese. (The costumes were designed by Anna Eiermann.) Bieito's signature controversial style was on full display, with a heavy use of violence and sexual innuendo, especially in the portrayal of Piacere. Despite these elements, the production conveyed a deeply reflective and moving narrative. I would like to share a quote from my review of this production, which was published in 2015:

27 My thanks are due to Jera H. Petriček for pointing this fact out to me.

The interpretation of the oratorio suggests that human life is defined by the contrast between youth, associated with *Piacere*, and old age, associated with *Disinganno*. After *Bellezza* reconciled with *Tempo* (and her own transience), during her final aria, she disrobed and smeared both her body and *Tempo*'s body with ashes. Meanwhile, a group of elderly extras, with expressionless, tired faces, dressed only in underwear, slowly approached the carousel. Once the last note of the aria had been sung, they jumped onto the carousel and, to the cheerful sounds of the overture, joyfully celebrated the spinning ride. This marked the conclusion of the performance. The “moral” of the oratorio which requires no explanation — namely, that acceptance of mortality can also be a source of life's joy — could not have been expressed in a more vivid theatrical manner.²⁸

One of the highlights of the production was the portrayal of *Disinganno* by Marina Prudenskaja: “While for Handel's Roman audience, the loss of illusions symbolized by this figure was clearly a positive value, as it led to the realization that spiritual values are what truly matters, today Disillusionment is represented by the image of a depressed, life-worn ‘human wreck’.”²⁹



Figure 4 | Marina Prudenskaja (*Disinganno*) in the production of Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* (Staatsoper Stuttgart, Staatsorchester Stuttgart, conductor Sébastien Rouland, director Calixto Bieito), 2011 (© Sebastian Hoppe)

28 Ćurković, “Barokk opera”.

29 Ibid.

HANDEL'S GENDERED MUSICAL IMAGES IN A CONTEMPORARY LIGHT

The remaining productions will be discussed only briefly, referencing specific examples. While one case study will suffice for the second and third categories — “Crede l'uom” as an example of a number that remained unaltered across all three versions of the work, and the modified concluding aria “Tu del ciel ministro eletto” — the first category, encompassing music unique to the 1707 version, will be illustrated by three examples. Each case study reflects the musical settings of highly visual and emblematic concepts: an errant ship at sea symbolizing Bellezza torn between Piacere and Tempo; the ashes of beauties in urns; Music (and, in the 1707 version, the composer himself) as an allegory of Pleasure; Time portrayed as seemingly asleep but still spreading his wings; and the final apotheosis of Beauty as Penance.

More recently, *La Bellezza ravveduta* has taken on new relevance in the context of the COVID-19 pandemic. A production from Hanover entitled *Il trionfo. Four Last Nights*, ventured a strikingly modern interpretation. It retained only the initials of the allegorical characters' names, cut most of the recitatives and re-imagined the performance as a series of monologues by suicidal individuals grappling with personal struggles rather than engaging in debates with one another. The production addressed contemporary moral issues such as mental health, terminal illness, gender transition and motherhood. One of the most striking examples in the 2020 Hannover production was the 1707 aria “È ben folle quel nocchier” (Tempo's simile aria), which depicts the image of a ship in a storm — “a symbol of the disoriented lover's heart” but also “a transcript of the lost soul and the lack of strength or direction to fight.”³⁰ In this production the tenor Sunnyboy Dladla portrayed a character struggling with an identity as a trans woman. The jagged, energetic ritornello that opens the aria, in conjunction with its bouncy melodic line, vividly conveyed the character's inner turmoil. This effect was amplified by restless stage movement, creating a poignant and compelling representation of this character's mental state.

Il Trionfo. Her Temple, directed by Polish filmmaker Krystian Lada, re-imagines *La Bellezza ravveduta* from the perspective of advocacy for women's reproductive rights. The production focuses on a young woman grappling with the dilemma of terminating her pregnancy. Because of the pandemic, the planned staging at the National Theatre in Mannheim was cancelled, and the work was instead realized as a film consisting of eight chapters, for which nine numbers were selected from HWV 46a. A notable inclusion in the film is the 1707 aria “Urne voi” — Tempo's haunting piece that evokes elements of “an *ombra* scene, in which the character of Tempo gives

30 Díaz Marroquín, “Voglio tempo”, 41.

a demonic account of the transformation of everything living into dust.”³¹ By vividly describing the ashes of dead beauties, Tempo seeks to intimidate Bellezza. The 1707 setting, striking in its imagery, was excluded from the 1737 and 1757 versions but takes on new significance in *Il Trionfo. Her Temple*. In the film, the scene features the young woman confronting her confessor, who responds coldly and unsympathetically to her pleas for guidance. While this interpretation aligns with the film's central theme, it is not particularly inventive in its dramatic framing. However, it serves to underscore the enduring power of Pamphilj's evocative text and Handel's music. Christine Martin offers a fitting analysis of the specific aesthetics of Handel's setting:

Time (Tempo) calls upon the graves to open and reveal what remains of human beauty after death. The first version of this aria draws upon the rich texture of the Italian string ensemble, with an expressive tremolo that mirrors the trembling before the sight of skeletons. Repeated pounding tones symbolize the relentlessness of time. Its dramatic exclamations, “apritevi! mostratevi” (open! reveal yourselves), are meant to instil respect and fear in Beauty (and the listener). The downward octave leap and the dotted rhythm were common musical gestures in Baroque theatre, associated with powerful figures. A similar effect is achieved through abrupt shifts between the string tremolos and the broken phrases of the vocal line. The vocal line spans a wide range and frequently changes direction abruptly: large, unsingable leaps create a musical “ugliness” that characterizes Il Tempo as a grim and ominous figure.³²

In the 2011 Stuttgart and 2016 Berlin productions of *La Bellezza ravveduta* the role of Tempo was sung by the same tenor, Charles Workman. His portrayal was visually enhanced with pale make-up and grey-coloured hair, emphasizing the emblematic representation of Time as an aged and wise figure. This visual characterization coincided with traditional allegorical depictions of Time's advanced age and omniscience. The 2016 Aix-en-Provence production, directed by Krzysztof Warlikowski, took a different approach to Tempo's character. Like the 2022 Mannheim production, this interpretation stressed Tempo's malevolent qualities. Michael Spyres, under the musical direction of Emmanuelle Haïm, delivered a masterful performance that highlighted the character's ominous and sleazy dimension. Haïm's deliberate choice of a slow tempo for the aria accentuated its sinister tone, as Tempo vividly described the decay of beauties, set against the central “limbo” space on stage.

As Burrows observed, the Sonata for organ in Part 1 of *La Bellezza ravveduta* could be considered the most modern movement in the work. Alongside the opening

31 Knapp, “Die drei Fassungen”, 88.

32 Martin, “Triumph der Kunst”, 196–197.

Sonata, it explores the procedures of ritornello form, serving as “a preliminary stage in the development of Handel’s organ concertos”³³ and anticipating their later performances between oratorio acts in London. Despite its innovative character, “there is no evidence that Handel ever considered using the 1707 Sonata in 1737.”³⁴ Instead, he replaced it in *Il trionfo del Tempo e della Verità* with a far less virtuosic Sonatina for violin and continuo and in a later revival even replaced the organ by a carillon, which was already familiar to London audiences from *Saul*. “A similar scene from Bernardo Pasquini’s Roman oratorio *Sant’Alessio* (Rome 1675) could have been a model for the Sonata and the following exclamation in recitative by Bellezza (‘Taci, qual suono ascolto’).”³⁵ Bellezza seemingly cuts short the instrumental movement to introduce Piacere’s aria “Un leggiadro giovinetto”, a piece with a similarly concerted organ accompaniment. In this aria Pamphilj explicitly alludes to the twenty-two-year-old George Frideric Handel’s performance on the organ at the Roman premiere. Terence Best’s English translation also successfully captures this vivid autobiographical element:

Un leggiadro giovinetto
bel diletto
Desta in suono lusinghier.
E vuol far con nuovo invito
che l’udito
abbia ancor il suo piacer.

A handsome youth
arouses delight
in a flattering sound
and wishes with another invitation
that the ear
once again has its pleasure.³⁶

This unexpected allusion to the composer-performer as a “handsome youth” in the libretto and score finds equally impressive stage interpretations in the 2016 Aix-en-Provence and Berlin productions. In the Flimm/Hartmann production the aria “Un leggiadro giovinetto” is choreographed, while the Sonata features a visually striking interplay between music and staged imagery. A violinist and an organist in

33 Marx, *Händels Oratorien*, 245.

34 Handel, *Il trionfo del Tempo e della Verità*, VIII.

35 Ehrmann-Herfort, “Il Trionfo del Tempo”, 180.

36 Handel, *La Bellezza ravveduta*, XXXIII–XXXIV.

baroque attire are brought on to the stage, performing amidst a display of female beauty in the form of a fashion show where three models parade on the bar dominating the stage. Bellezza interrupts the orchestra to hear the performers more clearly, and this interruption cues in an elegant dance trio featuring Bellezza, a baroque-clad dancer, and a similarly baroque-clad Piacere. Meanwhile, Charles Workman (Tempo), equipped with angelic wings in these scenes, is visibly asleep on a chair — a detail that gains significance when the scene transitions to “Crede l’uomo”. As both human and musical beauty are celebrated, Time metaphorically stands still. In contrast, Warlikowski’s production shifts the focus from Handel and his era to the “handsome youth” referenced in the aria’s text. Here, Bellezza’s deceased lover, previously seen lying under a sheet, enters the central space of the stage, bloodstained, and begins dancing as he did during the opening Sonata, even though the Sonata is not dance-like in either metre or character. This staging aligns the youthful male emblem of Beauty with music, drawing on emblematic imagery from Cesare Ripa’s *Iconologia*.

The examples considered so far have been viewed as having limited appeal, since they did not make it into the later reworkings of the oratorio in 1737 and 1757. In contrast, “Crede l’uom” serves as a musical fixed point, appearing in all three versions of the oratorio. Distinguished by its moderate or slow tempo, the alto’s dark timbre, the delicate lightness of recorders and its mellifluous, seemingly never-ending vocal line, it is nevertheless based on a substantial borrowing from the aria “Ruhig sein” from Reinhard Keiser’s opera *Octavia*.³⁷ However, it impresses, according to a detailed analysis by Donald Burrows with which I wholeheartedly agree, through its “masterly construction of melodic and harmonic organisation using the simplest means (and a vocal compass within an octave), which does not let the interest sag at any point”.³⁸ This is achieved via the combined effect of all the structural elements of the aria: the initial *Devise* statement by the contralto, the sleep motif of the ritornello, its reappearance throughout the A section of the aria to articulate the form, a modulation and a vocal cadence on the dominant midway (b. 23) and a climactic return to the tonic via a cadence in bar 41, to which a coda introducing further sequential figures is added, “once again keeping the music in the air”.³⁹ The sequential stretching of the vocal line is particularly striking, as it explores the middle range of the contralto (or the low range of the mezzosoprano), conveying aurally at the same time a visual allegory of Time sleeping. While Time appears to stand still, the aria’s hypnotic flow suggests an unhurried yet inexorable passage of time.

As previously pointed out, the Flimm/Hartmann production quite literally puts Charles Workman, in the role of Tempo, “to sleep” during the aria. Piacere (Sara

37 Cf. Greuel, “Il trionfo”, 188–189.

38 Burrows, *Handel*, 53.

39 Ibid.

Mingardo) gradually raises him and manipulates him in the manner of a marionette during the A section of the aria. Following the contrasting B section, her focus shifts to Bellezza, who until that moment has been dining with Piacere. While Piacere dozes off, Disinganno appears to explain — and demonstrate — the imperceptible passage of time to Bellezza, even engaging in a waltz with her near the end of the aria. The Aix-en-Provence production, however, takes a different approach: rejecting the male attire used in the Flimm production, Disinganno is portrayed here by the same singer (Sara Mingardo) as a middle-aged bourgeois woman. She delivers the aria with a mannered smile in an extremely slow tempo, a choice that conductor Emmanuelle Haïm adopts, consistently with her audio recording featuring Sonia Prina as Piacere. Meanwhile, the young women referenced by Tempo in the aria “Urne voi” gradually fill the auditorium. As a result, despite meeting all the musical requirements, this staging of the aria lacks a melancholic or generally reflective quality, instead bringing out Tempo’s cynicism. While Warlikowski’s production portrays Disinganno as a female subordinate of Tempo, all the other productions, including Bieito’s, present the character as far more complex, independent and occasionally also androgynous or ambivalent in terms of gender.

My final case study, “Tu del ciel ministro eletto”, was also the final number of the work in HWV 46a. It hardly ever fails to move an audience, except perhaps in Sam Brown’s production of *The Triumph of Time and Truth*, which to a certain extent banalizes Bellezza as she returns to her job as a secretary, following the failure of her ambitions. However, the reasons why the aria was less moving in this production are, to an important extent, also musical. Scholars such as Hans Joachim Marx have pointed out how the 1707 version of the aria “reaches the limits in terms of harmony and sound”⁴⁰ with its modulations to D-sharp major/G-sharp minor, the exploration of the high register in the violin part and its final bars in *pianissimo*. Huub van der Linden, on the other hand, has emphasized that Bellezza’s wholesome conversion results in the gradual disappearance of her music into the inaudible music of the spheres, in contrast with the Sonata’s hedonistic sensory pleasures.⁴¹ The expressive melodic lines of the solo soprano (Bellezza) and the violin — presumably originally played by Corelli — are punctuated by an alternation of semiquaver notes and rests in the strings that invites staccato articulation and suggests constancy and steadfastness. Mary Ann Parker has insightfully connected the fade-out, hushed *pianissimo* ending with the *Trionfi* sonnets of Francesco Petrarca, the last of which are dedicated to Time and Eternity. “Pamphili — and no doubt Handel — understood that Time is not really triumphant, since it is ultimately conquered by eternity, or God. But

40 Marx, *Händels Oratorien*, 235.

41 Van der Linden, “Benedetto Pamphilj”, 157–160.

more profoundly, there is a unique quality to the ending of Petrarch's *Triumphs* that I believe Handel is evoking here in his music."⁴² Let us inspect the text of the aria:

Tu del ciel ministro eletto
non vedrai più nel mio petto
voglia infida o vano ardor.
E se vissi ingrata o Dio,
tu custode del cor mio
a lui porta il nuovo cor.

Chosen servant of Heaven,
you will no longer see in my bosom
an unfaithful desire of hollow ardour.
And if I lived ungrateful to God,
you, guardian of my heart,
carry my new heart to him.⁴³

Parker rightly highlighted the introspective nature of Pamphilj's text, stressing Bellezza's dialogue with her own heart and — in Handel's setting, especially — “an element of incompleteness, especially for those of us who are used to Handel's self-assured and even victorious finales”.⁴⁴

When Handel reworked the aria in 1737 and took it over again in 1757, transposing it from the original E major to F major and then returning it to E major, he also replaced the violin with a solo oboe and added a conventional cadential ending, framed by a fuller string sound, to round off the aria with more conventional dynamics. These later versions of the aria were placed in a different context — not only because they were followed by a jubilatory choral “Alleluia”/“Alleluja”, and thus did not close the oratorio — but also because the overall structure and tone of the revised scores differed from the 1707 original. In combination with Sam Brown's directorial style, these musical and theatrical factors may have contributed to the different impact the aria had on me as a spectator. However, the question of context also bears significant relevance to the endings of the other staged productions examined here.

Some productions employed similar strategies in terms of lighting, with a gradual dimming of the stage lights to parallel Bellezza's closing monologue in performances of HWV 46a. The Flimm/Hartmann production most likely came closest to van der Linden's interpretation in the sense of spiritual absorption. In contrast,

⁴² Parker, “Handel's ‘Il Trionfo’”, 408.

⁴³ Handel, *La Bellezza ravveduta*, xxxix.

⁴⁴ Parker, “Handel's ‘Il Trionfo’”, 408.

Il trionfo. Four Last Nights focused on Bellezza's ambivalent feelings as she decided to abandon her child. As previously noted, the 2011 Stuttgart production emphasized the unity of Bellezza and Tempo as they covered themselves in ashes, but it also introduced a musical intervention: the repetition of the opening Sonata as the older extras began their triumphant ride on the merry-go-round, symbolising the circularity of life and time. The ending of Warlikowski's production was simultaneously the most impactful and the most controversial. Clad in a white dress inscribed with "IHD", Bellezza — portrayed with masterful musical and dramatic nuance by the soprano Sabine Devieille — slashes her wrists as an impassive chorus of dead beauties looks on, joined by the weeping young man, the only member of the audience who seems to care. While this ending may have faced opposition for diverging from Pamphilj's "intended" resolution, it convincingly matches the fading away of the music with the fading away of Bellezza's life.

CONCLUSIONS

La Bellezza ravveduta, an atypical and eccentric early Italian work by G. F. Handel is liminal in terms of genre, but preoccupied the composer for half a century and has recently inspired a wide variety of theatrical interpretations. As we have seen, the hypotheses about its genesis in the musicological literature are indicative of a fascination with the work and its subsequent versions, as well as with a need to find a distinctive approach to them, which is also felt in contemporary performance practice. All three versions of *Il trionfo del Tempo* have been surrounded by an aura of ambiguity from the moment they started receiving the attention of musicians and scholars. This has resulted in a diversity of meanings in terms of both scholarship and performance. The central hypothesis of this article is that the emblematic imagery in Pamphilj's 1707 libretto and its later versions, set to Handel's music, demonstrates a surprising responsiveness to the changing fashions of both Handel's era and contemporary times, as reflected in composition and performance practice.

Returning to the polemic between Gianturco and Burrows on what constitutes oratorio or drama in general, we may conclude that different times have distinct notions of what constitutes viable drama in the genres of Western music. Consequently, the assessment of these works and their performances depends significantly on what one considers a prerequisite for effective musical drama. This divergence is evident not only in how musicologists have approached the different versions of *Il trionfo del Tempo* but also in how they have been performed, and — in particular — staged in the twenty-first century. The interplay of both continuity and discontinuity across the different versions of the work mirrors the same dynamic of unity and diversity in the stagings I have examined. To further support this argument, I will elaborate briefly on the construction of gender in the oratorio and its contemporary re-imaginings.

In both the eighteenth and twenty-first centuries Bellezza must be instantly recognizable as an emblem of (female) beauty. As we have observed, Ripa's emblems and their representations in the visual arts frequently employ nakedness to emphasize this connection, drawing parallels between Beauty and Truth. In all versions of the oratorio Handel reinforces this through a soprano role that combines lyrical expression with virtuosity. Modern productions often underscore this by casting young, beautiful singers, occasionally styled as icons like Marilyn Monroe (Stuttgart 2012, Karlsruhe 2013, Berlin 2016). Some stagings, however, take a different approach, portraying Bellezza as an emblem of female suffering and focusing on contemporary struggles of femininity (Aix 2016, Hannover 2020, Mannheim 2022).

Since there have been no staged productions of HWV 76b — a score in which Tempo is portrayed by an alto, in HWV 46a/71, Tempo (tenor) and Time (bass) are consistently depicted as unquestionably masculine, aligning with traditional emblematic representations — except in the 2020 Hannover production. The Aix 2016 and Mannheim 2022 productions leaned into the negative aspects of contemporary masculinity, thereby distancing themselves from the emblematic tradition. In contrast, the Berlin 2016 and Stuttgart 2011 productions succeeded in offering a contemporary reinterpretation of the Early Modern emblem through the person of the tenor Charles Workman.

Even though the villain in all versions of *Il trionfo del Tempo*, Piacere/Pleasure fascinated Handel, his librettists and contemporary performers, and the modern productions have all clearly sought to create a strong personality measuring up to the allegorical duel with the representatives of virtue, Tempo/Time and Disinganno/Counsel. As previously noted, the librettos often exhibit linguistic tension regarding the character's possible gender identity: while in HWV 71 Pleasure is sung by a tenor, yet referred to as female,⁴⁵ in HWV 46a and HWV 46b the text seems to imply a male identity. This is at variance with the modern female soprano interpreters of the role, who nonetheless imbue it with a sense of gender ambiguity. In both the 2012 Stuttgart and the 2016 Berlin productions the ambiguity is highlighted through numerous costume changes, as Pleasure reveals its many faces — predominantly feminine but occasionally masculine. In contrast, Franco Fagioli's portrayal of Piacere as a countertenor in the 2016 Aix-en-Provence production is rather one-dimensional, aligning more strictly with the opposition between Bellezza and the three other characters.

Finally, in terms of gender, Disinganno/Counsel may be considered one of the most complex musical emblems in the various versions of *Il trionfo del Tempo* and its staged performances. Apart from the productions I have discussed, I have greatly benefited from conversations with the Croatian mezzo-soprano Sonja Runje, who

45 "Here Pleasure keeps her splendid Court, Where all her Devotees resort; And, at her Nod, advance". Morell, *Triumph of Time and Truth*, 8.

portrayed Disinganno in two different productions of HWV 46a, which were staged in the opera houses of Montpellier and Mainz. Both productions emphasized the gender ambiguity of the role through imaginative costume design and its interactions with the other characters. Disinganno is perhaps the most challenging character to define, and — if we set aside *Consiglio* in the 1618 *Nuova iconologia* — it is also the one least connected to unequivocal visual emblems.

It is particularly noteworthy that the three productions of HWV 46a I analysed in detail (Stuttgart 2012, Aix 2016 and Berlin 2016) presented entirely different interpretations of Disinganno, even though the last two featured the same singer. Marina Prudenskaja's portrayal of Disinganno as a "human wreck", modelled on Courtney Love and including Bieito's signature depictions of drug use and self-harm, stood in stark contrast to Mingardo's hypocritical sidekick to Spyres's unpleasant Tempo in the Aix-en-Provence production. Meanwhile, in the Berlin production Mingardo offered an abstract, androgynous interpretation of the character. These varied approaches were all powerful in their own right, leaving a lasting impression, thanks to Handel's imaginative musical setting and the compelling performances by the singers.

The minds of the first audiences of the 1707 performance must have raced to keep up with the rapid succession and simultaneity of emblematic images in Pamphilj's original libretto. Today, however, much of this semantic richness is lost on the average reader, listener or spectator. Nevertheless, there have been attempts to replace these layers of meaning by contemporary gendered images that hold a degree of omnipresence comparable to the impact that Ripa's emblems probably achieved in Early Modern times. Ultimately, it is Handel's sublime, vivid yet flexible music that — recalling Leopold's observation — evokes images before the mind's eye, organizes space and time and conjures up a theatre of the mind.

APPENDIX

List of productions

Il trionfo del Tempo e del disinganno

11 February 2012. Staatsoper Stuttgart, Staatsorchester Stuttgart. Conductor: Sébastien Rouland; director: Calixto Bieito; soloists: Judith Gauthier (Bellezza), Ezgi Kutlu (Piacere), Marina Prudenskaja (Disinganno), Stanley Jackson (Tempo). Stuttgart 2012, accessed 7 September 2024, <https://player.vimeo.com/video/50980052>.

2016. Staatsoper unter den Linden, Staatskapelle Berlin. Conductor: Sébastien Rouland; directors: Jürgen Flimm, Gudrun Hartmann; soloists: Hélène Le Corre (Bellezza), Inga Kalna (Piacere), Sara Mingardo (Disinganno), Charles Workman

(Tempo). Berlin 2016, accessed 9 September 2024, <https://www.staatsoper-berlin.de/en/veranstaltungen/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno.69/?spielzeit=2016-2017>; https://www.youtube.com/watch?v=SSCF9d11TFY&ab_channel=StefanLazar; https://www.youtube.com/watch?v=IBBXonxXhvE&ab_channel=StefanLazar.

2016. Aix-en-Provence Festival, Le Concert d'Astrée. Conductor: Emanuelle Haïm; director: Krzysztof Warlikowski; soloists: Sabine Devieille (Bellezza), Franco Fagioli (Piacere), Sara Mingardo (Disinganno), Michael Spyres (Tempo). Aix 2016, accessed 10 September 2024, <https://www.medici.tv/en/operas/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno-handel-opera>; <https://festival-aix.com/en/programmation/opera/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno>.

19 September 2020. *Trionfo. Vier letzte Nächte*. Staatsoper Hannover, Niedersächsisches Staatssorchester Hannover. Conductor: David Bates; director: Elisabeth Stöppler; soloists: Sarah Brady, Nina van Essen, Nicholas Tamagna, Sunnyboy Dladla. Hannover 2020, accessed 12 September 2024, <https://operavision.eu/de/performance/trionfo>. 18 January – 8 March 2022. *Il Trionfo. Her Temple* (visual album). Nationaltheater Mannheim, Nationaltheater-Orchester Mannheim. Conductor: Bernhard Forck; director: Krystian Lada; soloists: Amelia Scicolone, Shachar Lavi, Benno Schachtner, Christopher Diffey. Mannheim 2022, accessed 14 September 2024, https://www.youtube.com/watch?v=qFsWnBohJdM&ab_channel=NationaltheaterMannheim; <https://vimeo.com/669899784> (Chapter II, “Urne voi”).

The Triumph of Time and Truth

19 February 2013. Badisches Staatstheater Karlsruhe, Badische Staatskapelle. Conductor: Richard Baker; director: Sam Brown; soloists: Joshua Bloom (Time), William Purefoy (Counsel), Anna Patalong (Beauty), Stefanie Schaefer (Deceit), Sebastian Kohlhepp (Pleasure). Karlsruhe 2013, accessed 17 September 2024, <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20122013/KA-der-sieg-von-zeit-und-wahrheit.html>.

BIBLIOGRAPHY

MUSICAL SOURCES

- Handel, George Frideric. *Il trionfo del Tempo e della Verità* (HWV 46b): *An Oratorio in Three Parts*. Edited by Anthony Hicks. England: Anthony Hicks, 1998.
- Handel, George Frideric. *La Bellezza ravveduta* (1707), HWV 46a. Edited by Michael Pacholke. Hallische Händel-Ausgabe, Serie I/ 4.1. Kassel: Bärenreiter, 2019.
- Handel, George Frideric. *Sieg der Zeit und Wahrheit*. Georg Friedrich Händels Werke, Lieferung 21. Leipzig: Deutsche Händelgesellschaft, 1864. <https://imslp.org>.

LIBRETTO

- Morell, Thomas. *The Triumph of Time and Truth. An Oratorio with Several New Additions. As it is Perform'd at the Theatre-Royal in Covent-Garden. Set to Musick by Mr. Handel*. London: J. Watts, 1758.

LITERATURE

- Borris, Kenneth. "Allegory, Emblem, and Symbol". In *The Oxford Handbook of Edmund Spenser*, edited by Richard A. McCabe, 437–461. Oxford: Oxford University Press, 2010. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199227365.013.0025>.
- Burrows, Donald. *Handel*. 2nd ed. New York: Oxford University Press, 2012. <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199737369.001.0001>.
- Ćurković, Ivan. "Barokk opera, manapság". *Criticai lapok Online* 7–8 (2015). Accessed 1 September 2024. <https://www.criticailapok.hu/25-2003/38472-barokk-opera-manapsag>.
- Ćurković, Ivan. "Men and/or Women: Gender Ambiguity and Performance Practice in Stagings of G. F. Handel's Operas and Oratorios". *Musicorum* 14 (2013): 201–223.
- Dean, Winton. *Handel's Dramatic Oratorios and Masques*. London: Oxford University Press, 1959.
- Díaz Marroquín, Lucia. "Voglio tempo: reflejos emblemáticos en Il trionfo del Tempo e del Disinganno de Benedetto Pamphilij y Georg Friedrich Handel". *Imago: Revista de emblemática y cultura visual* 5 (2013): 35–45. <https://doi.org/10.7203/imago.5.2644>.
- Ehrmann-Herfort, Sabine. "Il Trionfo del Tempo e del Disinganno (HWV 46a)". In *Das Händel-Handbuch*, vol. 3, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, edited by Hans Joachim Marx and Michael Zywiets, 175–182. Laaber: Laaber Verlag, 2010.
- Feuchtnner, Bernd. "Die dramatisierte Allegorie: zur szenischen Realisierung von Händels *The Triumph of Time and Truth* bei den Internationalen Händel-Festspielen Karlsruhe 2013". In *Transformationen und Metamorphosen: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2011 bis 2013*, edited by Thomas Seedorf and Christian Schaper, 205–212. Laaber: Laaber Verlag, 2017.
- Gianturco, Caroyln. "Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*: A Question of Genre". *Revista de Musicologia* 16, no. 5 (1993): 2881–2887. <https://doi.org/10.2307/20796901>.

- Gianturco, Carolyn. "Il trionfo del Tempo e del Disinganno: Four Case-Studies in Determining Italian Poetic-Musical Genres". *Journal of the Royal Musical Association* 119, no. 1 (1994): 43–59. <https://doi.org/10.1093/jrma/119.1.43>.
- Gianturco, Carolyn, and Donald Burrows. "Il Trionfo Revived". *Handel Institute Newsletter* 6, no. 1 (1995): 5.
- Greuel, Veronika. "Il trionfo del Tempo e della Verità (HWV 46b)". In *Das Händel-Handbuch*, vol. 3, *Händels Oratorien, Oden und Serenaden*, edited by Hans Joachim Marx and Michael Zywiez, 182–199. Laaber: Laaber Verlag, 2010.
- Hawks, Katie. "Handel's Timely Triumphs". *Händel-Jahrbuch* 59 (2013): 195–202.
- Jensen, H. James. *Sings and Meaning in Eighteenth-Century Art: Epistemology, Rhetoric, Painting, Poesy, Music, Dramatic Performance, and G. F. Handel*. New York: Peter Lang, 1997.
- Kirkendale, Ursula. "Handel with Ruspoli: New Documents from the Archivio Segreto Vaticano, 1706–1708". In *Music and Meaning: Studies in Music History and the Neighbouring Disciplines*, edited by Ursula and Warren Kirkendale, 361–416. Firenze: Leo S. Olschki, 2007.
- Knapp, John Merrill. "Die drei Fassungen von Händels Il trionfo del Tempo". In *Anthem, Ode, Oratorium: ihre Ausprägung bei G. F. Händel*, edited by Walther Siegmund Schultze, 86–95. Halle: Wissenschaftspublizistik der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1981.
- Leopold, Silke. *Händel: die Opern*. Kassel: Bärenreiter, 2009.
- Martin, Christine. "Triumph der Kunst: Remake und Revival in Händel's *The Triumph of Time and Truth*". In *Transformationen und Metamorphosen: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2011 bis 2013*, edited by Thomas Seedorf and Christian Schaper, 193–202. Laaber: Laaber Verlag, 2017.
- Marx, Hans Joachim. *Händels Oratorien, Oden und Serenaten*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Parker, Mary Anne. "Handel's 'Il trionfo del tempo e del disinganno': A Petrarchan Vision in Baroque Style". *Music & Letters* 84, no. 3 (2003): 403–413. <https://doi.org/10.1093/ml/84.3.403>.
- Ripa, Cesare. *Iconologia: Or, Moral Emblems*. Translated by Pierce Tempest. London: Benj. Motte, 1709. <https://archive.org/details/iconologiaormoraoripa/page/n7/mode/2up>.
- Ripa, Cesare. *Nuova iconologia di Cesare Ripa perugino, cavalier de SS. Maurizio & Lazzaro*. Padova: Pasquati, 1618. <https://archive.org/details/nouaiconologiadiooripa/page/n23/mode/2up>.
- Schmidt, Roland Dieter. "Die drei Fassungen von Händels Oratorium *Il Trionfo del Tempo / The Triumph von Time and Truth* (HWV 46a, 46b, 71)". *Göttinger Händel-Beiträge* 7 (1998): 86–118.
- Stephan, Peter. "'The heav'nly image see': Händels *Triumph of Time and Truth* im Spiegel der barocken Ikonographie". In *Transformationen und Metamorphosen: Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2011 bis 2013*, edited by Thomas Seedorf and Christian Schaper, 175–192. Laaber: Laaber Verlag, 2017.
- Van der Linden, Huub. "Benedetto Pamphilj as Librettist: Mary Magdalene and the Harmony of the Spheres in Handel's *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*". *Recercare* 16 (2004): 133–161.

GLASBA IN OSPOLJENOST PODOB V HÄNDLOVEM
ORATORIJU *LA BELLEZZA RAVVEDUTA NEL TRIONFO DEL
TEMPO E DEL DISINGANNO* (1707), NJEGOVE PREDELAVE IN
SODOBNE UPRIZORITVE

Zgodnji italijanski oratorij *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno*, HWV 46a (1707) Georga Friedricha Händla sodi v dolgo tradicijo dramatične alegorične glasbe. Njegovi poznejši predelavi – *Il trionfo del Tempo e della Verità*, HWV 46b (1737) in *The Triumph of Time and Truth*, HWV 71 (1757) – nakazujeta na spremembe v žanrski hierarhiji in njihovi definiciji, nenazadnje tudi na transformacijo pomena skladateljevega avtorskega prispevka. Tako je Händel obdržal le del izvirne glasbe, drugo polovico pa je bodisi radikalno preoblikoval bodisi napisal povsem novo glasbo. Obe nem je bistveno modificiral tudi pristop do spolne markacije štirih alegoričnih likov (Bellezza, Piacere, Disinganno in Tempo), saj same glasovne lege in vloge niso nedvoumno označene za ženske ali moške. Tako na glasbeni kot tudi na dramski ravni se zato zrcali nekakšna dvoumnost, ki pa sovпада z raznolikostjo reprezentacij spola pri teh figurah v vizualnih umetnostih prve polovice 18. stoletja.

Glede na pomembnost (vizualnega) imaginarija v libretu so interpretacije sodobnih gledaliških postavitev postavljene ob bok izbranim primerom iz zgodovine vizualnih umetnosti. Da bi analiza osvetlila morebitne vzporednice in kontraste, se opira na pojme emblema, alegorije in družbenega spola. Glede na to, da oratoriji niso bili ustvarjeni za odrske deske, so se morali upirati na moč različnih zvrsti poslušalčevega imaginarija, ki ga je v tem primeru spodbujala ravno Händlova glasba. O odprtosti vseh treh različic oratorija za povsem raznovrstne interpretacije tako nekoč kot tudi danes pričajo najrazličnejše gledališke uprizoritve 21. stoletja, ki docela drugače razumejo ospoljenost likov in njihovo vizualno reprezentacijo. Pričujoči članek zato vsebuje primere sodobnih odskih postavitev *La Bellezza ravveduta* (denimo v režiji Calixta Bieita ali Krzysztofa Warlikowsega) s poudarkom na analizi uprizoritve (de)konstrukcije družbenega spola.

AVTORJI

IVAN ČURKOVIĆ,

doktor muzikoloških znanosti, je redni profesor na Akademiji za glasbo Univerze v Zagrebu.

Naslov: Trg Republike Hrvatske 12, HR-10000 Zagreb, Hrvaška

E-pošta: icurkovic@muza.unizg.hr

INGEBORG HARER,

doktorica muzikoloških znanosti, je upokojena izredna profesorica Inštituta za staro glasbo in izvajalsko prakso na Univerzi za glasbo in uprizarjajoče umetnosti v Gradcu.

Naslov: Leonhardstraße 15, AT-8010 Graz, Avstrija

E-pošta: imha.graz@gmail.com

MICHAELA STEFANIE KRUCSAY,

doktorica muzikoloških znanosti, je višja raziskovalka na Centru za študije spolov in raznolikost na Univerzi za glasbo in uprizarjajoče umetnosti v Gradcu.

Naslov: Maiffredygasse 12b, AT-8010 Graz, Avstrija

E-pošta: michaela-stefanie.krucsay@kug.ac.at

NATAŠA MARIČIĆ,

magistrica muzikoloških znanosti, je profesorica na Glasbeni šoli v Varaždinu, glasbena pisateljica in koncertna producentka.

Naslov: Kapucinski trg 8, HR-42000 Varaždin, Hrvaška

E-pošta: natasa.maricic21@gmail.com

GUDRUN ROTTENSTEINER,

doktorica muzikoloških znanosti, je upokojena znanstvena sodelavka Inštituta za staro glasbo in izvajalsko prakso na Univerzi za glasbo in uprizarjajoče umetnosti v Gradcu.

Naslov: Warnhauserstraße 30a, AT-8073 Feldkirchen, Avstrija

E-pošta: gudrun.rottensteiner@gmail.com

MARUŠA ZUPANČIČ,

doktorica muzikoloških znanosti, je raziskovalka na ZRC SAZU, Muzikološki inštitut.

Naslov: Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

SARA ZUPANČIČ,

magistrica muzikoloških znanosti, je študentka na doktorskem študiju muzikologije in asistentka – raziskovalka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

E-pošta: sara.zupancic@ff.uni-lj.si

AUTHORS

IVAN ĆURKOVIĆ,

PhD–musicology, is an Associate Professor at the University of Zagreb, Academy of Music.

Address: Trg Republike Hrvatske 12, HR–10000 Zagreb, Croatia

E-mail: icurkovic@muza.unizg.hr

INGEBORG HARER,

PhD–musicology, retired Associate Professor at the Institute for Early Music and Performance Practice at the University of Music and Performing Arts in Graz.

Address: Leonhardstraße 15, AT–8010 Graz, Austria

E-mail: imha.graz@gmail.com

MICHAELA STEFANIE KRUCSAY,

PhD–musicology, a Senior Scientist at the Centre for Gender Studies and Diversity at the University of Music and Performing Arts Graz.

Address: Maifredygasse 12b, AT–8010 Graz, Austria

E-mail: michaela-stefanie.krucsay@kug.ac.at

NATAŠA MARIČIĆ,

MA–musicology, is a teacher at the Music School in Varaždin, music writer and concert producer.

Address: Kapucinski trg 8, HR–42000 Varaždin, Croatia

E-mail: natasa.maricic21@gmail.com

GUDRUN ROTTENSTEINER,

PhD–musicology, is a retired Senior Scientist at the Institute for Early Music and Performance the University of Music and Performing Arts in Graz.

Address: Warnhauserstraße 30a, AT–8073 Feldkirchen, Austria

E-mail: gudrun.rottensteiner@gmail.com

MARUŠA ZUPANČIČ,

PhD–musicology, is a researcher at the ZRC SAZU, Institute of Musicology.

Address: Novi trg 2, SI–1000 Ljubljana, Slovenia

E-mail: marusa.zupancic@zrc-sazu.si

SARA ZUPANČIČ,

MA–musicology, is a doctoral candidate and Research Assistant at the University of Ljubljana, Faculty of Arts.

Address: Aškerčeva 2, SI–1000 Ljubljana, Slovenia

E-mail: sara.zupancic@ff.uni-lj.si

