

PARTITUREN DER ERINNERUNG

REMEMBERING MUSICAL SCORES

MELANIE UNSELD

Dem musikinteressierten Menschen des 18. Jahrhunderts war es fremd, alte Musik auf der Bühne zu hören oder sogar Werke für die Nachwelt zu erhalten. Das 2009 wieder entdeckte Cembalo-Konzert der Wiener Komponistin Marianne Martines (1744-1812) ist vor diesem Hintergrund ein großes Glück. Die gefundene Partitur ermöglicht genauere Einblicke in die bislang noch relativ unbekanntere Musikkultur der Wiener Klassik, insbesondere des aristokratischen Salons – und stellt die musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung vor neue Herausforderungen.

In the 18th century, musically interested people were not used to hearing performances of yesteryear's music – and it very seldom occurred to them to preserve musical pieces for posterity. In view of this, it is a great stroke of luck that the Harpsichord Concert by the Viennese composer Marianne Martines (1744-1812) was ever found. The score was recovered in 2009. It sheds light on the relatively un-researched musical culture of Viennese Classicism, in particular the salons of 18th century aristocrats – and it confronts musicological research and memory studies with new challenges.

Über die Musikkultur des 18. Jahrhunderts zu forschen, heißt, sich in eine scheinbar vertraute Welt zu begeben. Vertraut durch die gegenwärtige Musikhochkultur, in der Werke wie Mozarts „Zauberflöte“ oder die Beethovenschen Klavierkonzerte allgegenwärtig sind. Der Kanon wird noch immer von den großen Namen angeführt: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven bilden jene Trias, die die „Klassik“ gleichsam personifiziert. Bewegen wir uns also auf vertrautem Terrain, wenn wir über Musik des 18. Jahrhunderts sprechen? Nur scheinbar, denn in ihrer Vielfalt jenseits des engen Kanons ist uns die Musikkultur der Klassik eine fremde Welt. Jene Werke, die bis heute immer wieder aufgeführt werden, bilden nur die Spitze eines Eisbergs, dessen Fundament aus einer Vielzahl vergessener oder nur in Ansätzen bekannter Werke besteht. Die Musikkultur des 18. Jahrhunderts ist uns auch deshalb fremd, weil das Selbstverständnis im Umgang mit Musik damals ein grundsätzlich anderes war. Durch die Verbürgerlichung der Musikkultur, die im 18. Jahrhundert ansetzte und sich dann vor allem im 19. Jahrhundert ausprägte, veränderten sich viele musikalische



Marianne Martines. Ölbild von Anton von Maron um 1773.
Marianne Martines. Oil painting by Anton von Maron around 1773.

One would normally assume that researching the musical culture of the 18th century would be a journey into a rather familiar world: Familiar, for in today's musical culture it is commonplace to hear works like Mozart's "The Magic Flute" or Beethoven's piano concerts.

The canon continues to be led by the great names: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven make up the triad which literally personifies classical music. But are we really only treading familiar territory when we speak of the music of the 18th century? Only seemingly: For in reality, beyond this narrowly defined canon the culture of classical music remains a relatively unknown world. The great works we are so used to hearing today merely represent the tip of the iceberg, the greater mass of which comprises a multitude of either forgotten or much lesser known works. The reason why the musical culture of the 18th century has remained hidden for so long is because in those days music performed a fundamentally different function. Through the 18th century musical culture began to be impacted by the bourgeoisie, until in the 19th century it was virtually domi-

Praktiken. Und was uns heute selbstverständlich erscheint – etwa die Tatsache, dass wir Musik der Vergangenheit als wesentlichen Bestandteil unserer Musikhochkultur betrachten –, ist Ergebnis dieses musikkulturellen Wandels. Eine Oper, komponiert für die Saison 1781, galt in der darauf folgenden Saison bereits als veraltet und wurde nur in Ausnahmefällen nochmals aufgeführt. Entsprechend groß war der Bedarf an neuer Musik: Höfe und aristokratische Salons konkurrierten um die besten Komponisten, die immer wieder tagesaktuell komponierten. Musik der Vergangenheit war allenfalls ein Sonderfall für Kenner. Dass heute vor allem Historisches auf den Opern- und Konzertpodien erklingt, wäre für die Menschen des 18. Jahrhunderts unvorstellbar gewesen.

Herausforderungen für die Musikwissenschaft

Für das kulturelle Gedächtnis stellt die Musikkultur des 18. Jahrhunderts damit eine Herausforderung dar. Denn erst wenn die Musik aufgeschrieben, gedruckt und bewahrt wird, ist sie für die Nachwelt greif- und aufführbar. Das musikalische Selbstverständnis und die Schnelligkeit des Musikbetriebs im 18. Jahrhundert aber zielte nicht auf die Nachwelt – mit der für die Musikwissenschaft fatalen Konsequenz, dass viele Kompositionen nur für den Augenblick aufgeschrieben, selten aber bewahrt wurden. Zahllose Streichquartette, Sinfonien und Opern sind nicht oder nur fragmentarisch überliefert. Was aber wurde überliefert? Können wir Kriterien erkennen, nach denen Musik für das Archiv und damit für das kulturelle Gedächtnis aufbewahrt wurde?

Die Fragen führen direkt in einen Forschungsbereich, der sich am Institut für Musik neu etabliert hat: die musikwissenschaftliche Erinnerungsforschung. Als beispielhaft für die Arbeit dieses Forschungszweigs an der Universität Oldenburg mag die hier entstehende Promotion von Gesa Finke über Mozarts Ehefrau Constanze als Nachlassverwalterin gelten. Selbst bei einem kanonisierten Komponisten wie Mozart ist zu erkennen, dass der Prozess der Erinnerungskultur kein selbstverständlicher ist. Es bedurfte einzelner Personen, die das Bewusstsein des Bewahrens entwickelten, die sich der Kompositionen annahmen, die die Partituren und Stimmen aufbewahrten und dafür sorgten, dass sie gedruckt und archiviert wurden. In einer Musikwissenschaft mit dem Schwerpunkt Erinnerungsforschung ist nun der Fund einer autographen Partitur aus dem 18. Jahrhundert Herausforderung und Glücksfall gleichermaßen: das Cembalo-Konzert in E-Dur der Wiener Komponistin Marianne Martines (1744-1812) gibt Anlass, neu über die Wiener Klassik nachzudenken.

Marianne Martines – ein außergewöhnliches Talent

Der Schlüssel zum Verständnis dieser Komponistin und generell von musikkulturellen Zusammenhängen liegt in der Distanz zu einer reinen Werkbetrachtung: Der Blick kann sich etwa auf den Ort konzentrieren, für den Musik im 18. Jahrhundert komponiert wurde, vor allem aber muss nach den Beteiligten einer Aufführung gefragt werden. Die Komposition erscheint so nicht als autonomes Kunstwerk, sondern als Teil kommunikativer Prozesse, an denen Gruppen von Menschen beteiligt sind: Personen, die Musik komponieren oder improvisieren, die sie spielen, drucken, verlegen – und hören. Im Betrachten jenes „Kommunikationsnetzwerks Musik“ lässt sich die „andere“ Musikkultur des 18. Jahrhunderts konturieren. Martines verfügte über ein weit gespanntes Netzwerk von Kontakten.

nated by this class. As a consequence, musical practices underwent a change. What we nowadays take for granted – the fact that we accept the music of the past to be an essential element of today’s musical culture – is result of this change in the music culture of past years. An opera composed for the 1781 season, for instance, was already out-of-date the very next season; it was the exception if it were to be performed again. Consequently, the demand for new compositions was great. Royal courts and the salons of the aristocracy competed for the best composers, who subsequently produced their music to fit the whims of the day. If at all, yesteryear’s music was the preserve of connoisseurs. The fact that nowadays opera houses and concert halls ring to the music composed in past history would have been quite inconceivable to people in the 18th century.

Challenges for musicology

For cultural memory, the music culture of the 18th century therefore presents a challenge. It is only when music is written down, printed and preserved that it becomes tangible and can be performed for future generations. The approach to music and the speed of music production in the 18th century, though, took no heed of the future – with the fatal consequence for musicology that many compositions were only written for the day and musical manuscripts were seldom preserved. Innumerable string quartets, symphonies and operas have either disappeared completely, or only isolated fragments have been preserved. Precisely what has been handed down? Is it possible to identify criteria according to which music was preserved for the archives and therefore for the cultural memory?

Questions such as these are addressed by the newly established research area at the Institute for Music: memory studies combined with musicology. An example of the work carried out in this research area at Oldenburg University is the doctoral dissertation of Gesa Finke on the topic of how Mozart’s wife Constanze acted as executor of his estate. Even in the case of such a canonized composer as Mozart the process of memory culture was by no means self-evident. It needed individual persons with a sense of the importance of preserving his works for posterity to take care of the scores and orchestra parts, ensuring that they were put into print and archived. For musicological research with a focus on memory research, the discovery of an original musical manuscript from the 18th century represents not only amazing good fortune but also an interesting challenge: The Harpsichord Concerto in E Major by the Viennese composer Marianne Martines (1744-1812) gives cause to rethink our conceptions of Viennese classic.

Marianne Martines – an extraordinary talent

The key to understanding this composer and musical-cultural relationships in general lies in gaining distance from a mere examination the work itself: One must also take the venue into account for which music in the 18th century was composed. Above all one has to inquire into the participants involved in a performance. In so doing the composition no longer appears solely as an autonomous work of art but rather as part of a communicative process in which different groups of people participate: The people who compose and improvise the music, who play it, print it, publish it – as well as those who listen to it. It is this examination of “music’s communication network” that enables us to shed light on the “other” music culture of the 18th century.



Eine Seite der autographen Partitur des E-Dur-Konzerts von Marianne Martines
A page of the original manuscript score of the Harpsichord Concert in E Major by Marianne Martines

Sie war Tochter des Zeremonienmeisters des apostolischen Nuntius in Wien. Über den Vater Nicolò Martines bestanden enge Kontakte zum Wiener Hof, die für Ausbildung, berufliche Karrieren und Anerkennung aller Martines-Kinder von großer Bedeutung waren. Dieser Kontakt intensivierte sich über Pietro Metastasio, seit 1730 Hofpoet in Wien und mit der Familie Martines eng befreundet. Er war es, der das außergewöhnliche Talent der jungen Marianne Martines erkannte und die Verantwortung für ihre Ausbildung übernahm. Zu den Lehrern, die er für das Mädchen auswählte, gehörten Nicolò Porpora und Joseph Haydn, der zeitweise – ebenso wie Metastasio selbst – im Hause Martines wohnte.

Ob die Aufführung ihrer dritten Messe 1761 in der Michaelerkirche ihr erster öffentlicher Auftritt als Komponistin war, ist nicht gesichert – die 17-Jährige wurde anlässlich dieser Aufführung jedenfalls als komponierendes Wunderkind gefeiert. 1767 wurden zwei ihrer Klaviersonaten gedruckt, 1773 wurde sie als erste Frau in die Accademia Filarmonica di Bologna aufgenommen. Sie etablierte sich in Wien als Komponistin, Cembalovirtuosin und Sängerin, weiterhin gefördert durch Metastasio und den Wiener Hof. In Metastasios Salon veranstaltete sie Akademien, die von zahlreichen ansässigen und durchreisenden Musikern und Künstlern geschätzt und rege frequentiert wurden. Auch das neu aufgefundene, 1766 entstandene Cembalo-Konzert E-Dur war offenbar für den Aufführungsort „Salon“ gedacht.

Von ihm führt ein direkter Weg zu den stilistischen Eigenheiten der Musik selbst: der Cembalo-Part ist hochvirtuos, und wir können annehmen, dass die Komponistin selbst am Cembalo saß, als das Konzert zur Aufführung gelangte. Auf diese Weise erhalten wir einen

Martines had a widespread network of contacts. Her father, Nicolò Martines, was master of ceremonies at the Apostolic Nuncio in Vienna and therefore had contact to the Viennese court, a fact that was to impact his children's education and careers. These influential contacts were intensified due to the family's close friendship with Pietro Metastasio, who after 1730 became poet laureate in Vienna. It was Metastasio who first recognised Marianne Martines' musical talent when she was still quite young, and he subsequently assumed responsibility for her education. Among the teachers he selected for her were Nicolò Porpora and Joseph Haydn, who at times – like Metastasio too – even lived in the Martines' house.

Whether the performance of her third Mass in St. Michael's Church in 1761 was her first public appearance as a composer is not assured – but following this performance she was celebrated as a musical child prodigy. In 1767 two of her piano sonatas were published: In 1773 she was accepted as the first woman member of the Accademia Filarmonica di Bologna. She became well known in Vienna as a composer, harpsichord virtuoso and singer, continuing to be mentored by Metastasio and the Viennese court. The so-called 'Akademien' (concerts) she held in Metastasio's salon were attended enthusiastically by a large number of resident and visiting musicians and artists. It seems clear that the newly discovered Harpsichord Concerto in E Major was also composed with "salon" performances in mind.

This concert piece sheds light on the stylistic characteristics of the music: The harpsichord part calls for a high degree of virtuosity, so it is safe to assume that the composer herself sat at the harpsichord during the concert performances. This gives us an insight into the mature playing skills of the 22-year-old. As the concerto contains many parts

Eindruck von den pianistischen Fähigkeiten der 22-Jährigen. Da das Konzert vielfach mit dem Formprinzip der (variierten) Reihung arbeitet, liegt die Vermutung nahe, dass Martines eine versierte Improvisatorin war. Ein Zeitzeuge berichtet von Konzerten im Salon Metastasios, bei denen Martines und Mozart ausgiebig vierhändig improvisiert haben sollen.

Der Aufführungsort „Salon“ lenkt zudem den Blick auf die Besetzung des Konzerts: die reine Streicherbegleitung lässt den Rückschluss zu, dass Martines zu diesem Zeitpunkt keine Bläser zur Verfügung hatte. Dieses Komponieren „auf die Gegebenheiten hin“ gehörte zum musikkulturellen Selbstverständnis des 18. Jahrhunderts: Die Orchesterbesetzung war nicht standardisiert, wie es heute üblich ist, sondern richtete sich nach den Fähigkeiten der vorhandenen Musiker, nach der Festlichkeit des Anlasses (Trompeten und Pauken als Zusatz für aristokratischen Glanz), nach der Raumgröße oder auch dem finanziellen Spielraum – je größer dieser war, um so mehr und bessere Orchestermusiker konnten engagiert werden. Das Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich verzeichnet im Eintrag über Marianne Martines zwölf Cembalo-Konzerte. Zusammen mit dem nun wieder aufgefundenen E-Dur-Konzert sind damit vier Cembalo-Konzerte bekannt. Über den Verbleib der übrigen wissen wir bislang nichts.

Das Geschlecht als Kriterium für Erinnern oder Vergessen

Eine gendersensible Erinnerungsforschung wird hier ansetzen und nach den Mechanismen der ausbleibenden Tradierung im konkreten Fall der Marianne Martines fragen müssen. Denn es ist offensichtlich, dass das Geschlecht ein wesentliches Kriterium für das Erinnern, Archivieren und Vergessen darstellte: Zwar war Martines als Komponistin vergleichsweise gut etabliert und in den für Professionalität und öffentliche Anerkennung stehenden Institutionen entsprechend vernetzt – Komposition aber tatsächlich als Profession auszuüben, war ihr als Frau nicht möglich. Damit blieben ihr gerade jene Archive, Institutionen und Verlage verschlossen, die für die musikalische Erinnerungskultur von großer Bedeutung sind. Dass Noten von Martines aufbewahrt wurden, ist daher musikhistorisch kaum rekonstruierbaren Zufällen geschuldet – und keiner erinnerungskulturellen Strategie. Eine Freude und Bereicherung unseres Bildes von der Musikkultur der Wiener Klassik bleibt das Konzert allemal.

based on the form principle of (varying) sequences, it can be deduced that Martines was also well-versed in improvisation. A contemporary guest at the concerts held in Metastasio's salon reported that Martines and Mozart often played extensive four-handed improvisations.

The "salon" venue where the performances took place determined the instrumentation, too: From the fact that the piece was written solely for strings, we can conclude that wind-instrument players were undesirable on that particular occasion. Such composing "to fit the occasion" was typical for the music culture of the 18th century: The instrumentation of the orchestra was not standardised like it is today. Rather, it depended on the skill-sets of the musicians available, on the festivity of the occasion (trumpets and timpani being added for aristocratic pomp and splendour), and on the size of room and finances available – the greater these were, the more and the better musicians could be engaged.

The article "Marianne Martines" in the Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich [Biographical Encyclopaedia of the Austrian Empire] lists more than twelve harpsichord concerts. Together with the recently discovered concert in E-Major, now a total of four harpsichord concerts are known to us. It is not known whether the others still exist.

Gender as the criteria for remembering or forgetting

This is where a gender-sensitive approach to memory research raises the question why the works of Marianne Martines were not passed on systematically: For we know that gender constitutes a significant criterion for whether something is remembered, archived, or forgotten. Even though Martines was comparatively well established and networked with institutions that stood for professionalism and public recognition – it was not possible for a woman to actually practice the profession of composer. Hence, she was barred from access to the type of archives, institutions and publishing houses that were vital if her music were to be remembered. For a researcher of music history, the fact that Martines' musical manuscripts were preserved is therefore more due to coincidence than plan. Notwithstanding, the discovery is a great stroke of luck which enriches our picture of the music culture of Viennese classic.

– it was not possible for a woman to actually practice the profession of composer. Hence, she was barred from access to the type of archives, institutions and publishing houses that were vital if her music were to be remembered. For a researcher of music history, the fact that Martines' musical manuscripts were preserved is therefore more due to coincidence than plan. Notwithstanding, the discovery is a great stroke of luck which enriches our picture of the music culture of Viennese classic.

Die Autorin The author



Melanie Unseld ist seit 2008 Professorin für Kulturgeschichte der Musik an der Universität Oldenburg und seit 2009 Direktorin des Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (ZFG). Zuvor war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungszentrum Musik und Gender der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Nach dem Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Literaturwissenschaft und Angewandten Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Hamburg folgte 1999 die Promotion; 2002 bis 2005 war sie Stipendiatin des Lise Meitner-Hochschulsonderprogramms. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die europäische Musikkultur um 1900, slawische Musikgeschichte, die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, Biographik, Musikgeschichtsschreibung, Erinnerungsforschung sowie Gender Studies.

Melanie Unseld was appointed Professor for the cultural history of music at Oldenburg University in 2008. Since 2009 she has been Director of the Centre for Interdisciplinary Women's and Gender Studies (ZFG). Before that she was a research assistant at the Research Centre Music and Gender (fmg), University for Music and Theatre in Hanover. Following studies in musicology, philosophy, literature and applied cultural sciences in Karlsruhe and Hamburg, she received her doctorate in 1999; while working on her post-doctoral dissertation from 2002 to 2005 she was a Lise Meitner scholarship holder. Her main research interests include the musical culture of Europe around the turn of the last century, Slavic musical history, the music of the 18th and 19th centuries, biographical writings, musical history, memory studies, history research and gender studies.