

# FEMALE COMPOSERS

PIECES FOR VIOLIN AND PIANO

SETAREH NAJFAR-NAHVI, VIOLIN  
THERESIA SCHUMACHER, PIANO



AUSTRIAN  
GRAMOPHONE

## Female composers

### *Pieces for violin and piano*

#### *Clara Schumann (1819–1896)*

3 Romanzen op. 22

- [1] I) *Andante molto* ..... 3:20  
[2] II) *Allegretto* ..... 2:59  
[3] III) *Leidenschaftlich schnell* ..... 3:34

#### *Cécile Chaminade (1857–1944)*

- [4] Capriccio op. 18, *Allegro moderato* ..... 4:51  
[5] Andantino op. 31 Nr. 1 ..... 4:15  
[6] Romanza op. 31 Nr. 2, *Andante* ..... 4:39  
[7] Rondeau op. 97, *Allegro* ..... 3:17

#### *Louise Adolpha Le Beau (1850–1927)*

- [8] Romanze op. 35, *Andante con moto* ..... 5:55

#### *Emilie Mayer (1812–1883)*

- [9] Notturmo op. 46, *Andante* ..... 6:06

*Johanna Senfter (1879–1961)*

[10] Melodie op. 13 Nr. 1, <i>Andante</i> .....	2:12
[11] Elegie op. 13 Nr. 3 .....	3:51

*Dora Pejačević (1885–1923)*

[10] Romanze op. 22 (1907), <i>Moderato</i> .....	1:42
[11] Elegie op. 13 Nr. 3, <i>Grave con espressione</i> .....	3:30

*Maria Theresia Paradis (1759–1824)*

[14] Sicilienne .....	2:57
<i>arr. by Samuel Dushkin (1891–1976)</i>	

*Lili Boulanger (1893–1918)*

Deux Morceaux pour Violon et Piano

[15] <i>I) Nocturne (1911), Assez lent</i> .....	3:43
[16] <i>II) Cortège (1914), Pas vite (gai)</i> .....	1:37

Setareh Najfar-Nahvi, *violin*

Theresia Schumacher, *piano*

## **Born to compose**

“...the field of musical compositions (is) far less accessible to the female gender...” and “...naturally it still is women’s work, who always lack strength and, here and there, inventiveness.” These are the terms used by the Allgemeine Musikalische Zeitung in April 1848; this is how Clara Schumann talks about her own compositions in her diaries during 1846.

Women who compose are harshly criticized, their work is viewed suspiciously and their professionalism disdained. The eight female composers of the late 18th to the 20th century, who are described here, persevered in their path despite the lack of recognition and followed their professional career with huge physical exertions and financial difficulties. What was the nature of the objections against composing women? What did the split consist of within the composing guild? - Well, there was indeed a differentiation between male and female composing: On the one hand women were thought of being only capable of handling the smaller form of a song or a small chamber music composition. The symphonic, the opera and the oratorio were reserved for men. On the other hand it was assumed that the female intellect could not fulfill the formal compositional criteria. Such as a strict style, a theoretical structure, agility in dealing with the forms, a serious mind and male strength. To sacrifice these criteria to a female composing style would mean a weakening of

the metier. Remarkably enough however they were granted the highest honors. Their works were rewarded with prestigious prizes. They were popular artists on the stages of Europe and beyond. The social elite, the elitist educated middle-class adorned themselves with their company. Their awareness of social shared responsibility expressed itself among others in leading functions and active nursing care in the military hospitals of the World War I.

It is alarmingly incomprehensible to come to the conclusion that all of this was not enough to save them from the rapid obliteration from the cultural awareness. Only very gradually there has been an attempt recently to rediscover the milestones that these artists have laid down with all their strength, to edit their compositions and to establish the place they deserve in cultural history.

**Maria Theresia Paradis** (Vienna, 1759–1824), blind pianist and singer, made a Europe tour from 1783 to 1786 and performed in no less than 48 locations, as documented in her family register, with concerts in front of a partly high-ranking, noble audience. Her virtuosity was apparently so impressive and convincing that she persuaded the educators and inventors from Paris to Vienna to support the institutional educational training of blind girls and women by founding the first institutes for the blind and creating technical tools to make the music theory accessible. Paradis herself founded, after her return from the physically exhausting concert

tour, the first musical school for blind girls and women in the Rothen-turmstraße in the city centre of Vienna.



**Clara Schumann** (Leipzig, 1819 – Frankfurt/Main, 1896) did not need to fight for the public recognition as such, neither from professional circles nor from the specialized press. She was the virtuosa of her time. Her concert tours from Denmark to Russia were documented. Her diary entries show that she was at odds with herself: Her first identity, with which she grew up during her strict and purposeful upbringing by her father, was the one of an artist, a piano virtuosa. The split from her father took place when she married Robert Schumann against her father’s will; her new identity as a wife was thus created. Robert’s perception of this partnership as “oneness in duality” and her third identity as a mother caused Clara to give up her own artistic ambitions and to submit to the new family system. The existential significance of music, the pianistic, the artistic in her life and for her identity is obvious on reading her diary notes from 1853: “without music, I would feel as if all physical and mental elasticity had left me”. Finally, as she could play again in a technically more suitable environment, she claimed: “I am overcome by a whole other mood when I can practice regularly.” She strived to rise to the surface again and after a long and ambitious journey, she was appointed to a piano professorship to

Dr. Hoch's conservatory in Frankfurt as the first and only woman, and on her own terms.

The procedural aspect of her *Romances* op. 22 from the year 1853 could symbolize this journey. After a first, close interweaving of the two partners in music and a fair distribution of the melody parts on piano and violin in the first Romance, in the second Romance the piano part is removed and the violin has an increased solo function. The third Romance corresponds entirely to the genre that ascribes the leading melodic role to the solo instruments but gives the accompanying instrument only a subordinate accompanying role. In the piano part, Clara succeeded to restore her renowned virtuosity and to position herself again as a pianist virtuosa. Thus she stood in the light again, in which she should have always stood and probably also wanted to. Her identity as an independent pianist and composer in this existentially significant phase of emancipation from her by then noticeable ill husband becomes audible in this work.

Joseph Joachim in person, the famous violinist of her time is the dedicatee of this opus: "To the majestic musician and friend Joseph Joachim"

**Cécile Chaminade** (Paris, 1857 – Monte Carlo, 1944), at the outbreak of World War I, took over the administration of a hospital and became, as the first female composer, a member of the "Légion d'Honneur" in the rank of a Chevalier in 1913. Over 400 character pieces, salon pieces and tunes were printed during her lifetime. She was a guest of honor of Queen Victoria at Windsor Castle. In England and in the USA fan clubs formed,

demanding her music and concerts. She used these concert tours to promote her compositions. Her compositional work is so diverse and comprehensive that Ambroise Thomas reacted to the suspicion of society that she also faced: “This is not a composing woman, but a composer, who is a woman.”

**Dora Pejačević** (Budapest, 1885 – Munich, 1923) came from a Croatian aristocratic family and received her musical education in violin, piano, instrumentation and composition from private teachers, a. o. Walter Courvoisier in Munich. Essentially she was an autodidact who draws her inspiration from the continuous exchange with other artists and from her intensive occupation with literature and philosophy. She also volunteered in the military hospital at her family property, the Nasice Castle. She parted with the tradition of the Croatian salon music and created a new Croatian tonal language typical of the late Romantic style, extended with impressionistic harmonies that she developed into Expressionism. She was the first Croatian female composer who composed orchestral works.

**Lili Boulanger** (Paris, 1893–1918) grew up in a family of professional musicians: Her mother is a singer, her father is a composer and her sister Nadja is a famous pianist, conductor, music theorist and pedagogue. Lili, actually named Marie-Juliette Olga, did not have much time to let her remarkable talent develop. In 1913 she wins the coveted “Prix de Rome” for her composition of the cantata “Faust et Hélène”.



With the “Deux morceaux pour violon et piano” she gives the tops of the Nocturne, the image of the night, two contrasting faces. The French composer and music critic F.H.J. Castil-Blaze wrote about the nocturne that it is “made to add to the charms of a beautiful night, and not to disturb its quietness, its character wanders as much from the lively cheerfulness as from the sadness and impetuous movement of the great passions. A graceful and sweet melody, delicate and mysterious, simple phrases, simple harmonies but full, smooth and without ordinariness...”. In the musical Nocturne the melody -



hence sound and tone color - come to the fore, not the virtuosic. Bonds and fusions of continuous tones are supposed to depict the feeling of the highest possible ardour, simplicity, without outward adornment.

The “Cortège”, as Boulanger entitles the second movement of this composition, has a completely different character. The “Cortège” is a carnival roundelay based on the traditional customs, which takes place on the streets with attributes contradicting all the rules of nighttime peace. The pizzicati and broken triads that introduce the composition keep reaching the high notes. Ascending shorter and longer motives in an explosive dynamic and an increasing speed culminate and remind of an exuberant, animated night with consistently exploding fireworks. The composer puts the broadly defined potential of the night image into a

synthesis of two opposing characters, on the one hand the motionless silence and on the other hand the forcefully discharging sound whirls from an atmosphere of lively excitement.

The Sicilienne has intense affect content similar to the Nocturne. Nevertheless it has melancholic, childlike, simple, lively, passionate and tender elements because it is originally a “Sicilian Pastoral Dance”, “Trills and strong ornaments are completely out of place here. In fact glissandi and the polishing of the notes are an especially beautiful design.”

Also the Elegy as a lamentation of the dead, as a piece of mourning for commemorating a deceased counts as a free musical work without a specific form just like the Romance. The poetic technique of an elegy plays with alternating arranged elevations and descents, with the change from the accented to the unaccented syllables. In composition it is the sighing interval, the declining step, whose first note is stressed, the second sounds unstressed. Thereby a metric develops that is comparable with the poetic distich, expressing the lamentation. The Elegy of the 19<sup>th</sup> century stands for the longing for ideals, the lamentations for the beauty that has to die - or maybe also for the intense struggle for a new aesthetic in times of artistic upheaval.

Biography of **Louise Adolpha Le Beau** (Rastatt, 1850 – Baden-Baden, 1927) is adorned with names like Clara Schumann and Josef Rheinberger, who were her teachers; furthermore there are names like Johannes Brahms, Franz Liszt and Eduard Hanslick, whom she met on her concert



tours; Hanslick reviewed the recitals of her works in a praising manner. She made her debut as a pianist in November 1867 with the Court Orchestra of Baden-Baden in Karlsruhe. For this first public performance her father asked for the permission of his master, the Grand Duke of Baden. She moved to Munich to study with Josef Rheinberger. During this phase of

her education, she won the first prize at an international composition competition with her op. 24. The members of the jury, among them Niels Wilhelm Gade and Carl Reinecke, showed their surprise about the fact that the composer who won the prize was a woman. Gradually distancing herself from her teacher, she moved to Wiesbaden and then in 1893 to Berlin as she had applied for a professorship for composition at the Royal Music School. However such titles were not granted to women. Concert tours led her to the Netherlands, Heidelberg, Augsburg, Basel, Vienna and Salzburg. Moreover she was appointed associate member of the Mozarteum Salzburg. Le Beau received a professional composition education and regarded herself as a musician. Considering that her work consisted of 65 compositions for piano, chamber music, song cycles, symphonic works and two operas and oratorios and a considerable publication rate, it is even more regrettable that she had to fight against the societal disdain against her profession and that she received no equitable recognition during her whole life. In her “Life

memories of an artist” (Baden-Baden, 1910) she fiercely denounced the intolerance of her time against women, who decided to choose composition as a career.

She chose to retreat already from 1900 as an active musician from the public sphere. It is only in 1922, at the age of 72 years, that she performed one last time the piano part of the premiere of her piano concerto op. 37.

**Emilie Mayer** (Mecklenburg, 1812 – Berlin, 1883), similarly forgotten, the daughter of a pharmacist, was one of the most productive German romantic composers, whose work has been revived only since the 1980s. Besides her work as a composer, she was a sculptor. From 1847, she made appearances in the Royal Theatre in Berlin, from 1850 onwards *ibidem* an own series of concerts with performances of her own works were organized. She started travelling for concert tours and ran performances of her works on international stages such as Vienna, Brussels, Lyon, Budapest, Dessau, Halle, Leipzig, and Munich until financial exhaustion.


The spirit of her works include works of the First Viennese School, followed by a change of direction to a tone language close to Beethoven towards a gradual disengagement from the traditional formal structures and growing harmonic complexity of an early romantic style.

The motto of **Johanna Senfter** (Oppenheim, 1879–1961) “Listen to my music and play it, then you will understand me” shows how much she sees her personality reflected in her compositions. Her musical talent was apparent early and nurtured by her mother. From the age of 16, she

joined as a student of music the Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt. When she finished her studies in 1903, she took private lessons in composition with Max Reger. Reger was very fond of her compositional talent and advised her parents to let her continue her studies. In a letter to her father he wrote: "(...) considering the exceptional talent of your daughter it would be a sin to not let her talent develop completely. (...)". Under the guidance of Max Reger she won the Anton-Nikisch-Award in 1910. Senfter's mother and Max Reger were her most important artistic reference persons, when they died the composer withdrew more and more from public life. She had to give up this isolation for a few years when she founded a musical society and a Bach-Association, performed in this context Reger's and Bach's works and was very productive herself. She made contacts to Darmstadt and Luxemburg and received active interest in her compositions, which consequently were performed. At the end of the Second World War, the interest in late Romantic German music ebbed away. Senfter barely found the necessary calm to immerse herself in her compositions. She writes at that time: "(...) I do not have paying performances anymore and the federation will refrain from performing works by women who as everyone knows achieve only lesser value creations. (...)". And in a letter to her friend Hans Fleischer from April 4, 1953, she wrote: "Dear Mr. Fleischer, life has not left a ray of hope for me. Certainly I have completed in the most beautiful and most fruitful labour, so not out of conviction but under the relentless constraint that was imposed upon me. How I suffered and still suffer, I cannot tell

anybody and I do not want to sing another elegy. Just this one thing: if I had not been a woman, life would have been easier for me.”


*Theresia Schumacher*

 **Setareh Najfar-Nahvi** studied violin at the Tehran Conservatory and was a member of the Tehran Radio Orchestra and the Tehran Symphony Orchestra from 1978 to 1983.

From 1984 onwards she continued her concert violin studies at the Music University of Vienna in the class of Prof. Michael Schnitzler (First Concertmaster of the Wiener Symphoniker at the time) and received from 1986 onwards a scholarship of the Austrian Cultural Ministry for two years.

She participated in many Master Classes for instance of Igor Oistrach, Josef Suk and Arthur Grumiaux. Her work as a soloist and her numerous chamber music activities made her travel to many countries like Germany, Denmark, Belgium, Italy, the Netherlands, Switzerland and France. An intense involvement with contemporary music was followed by cooperations and premières of various works of componists like K.H. Essl, R. Najfar, M. Lichtfuss and N. Zehm. Setareh Najfar was a member of the Tonkünstler Chamber Orchestra for many years and played furthermore in other orchestras such as the Wiener Kammeroper, the first Women’s Chamber Orchestra in Austria and the “Ensemble 86” for contemporary music. She has worked with acknowledged conductors such as Claudio Abbado, Kurt Rapf and Sir Neville Mariner. From

2002 to 2004 she was a member of the Tyrolean Symphonic Orchestra in Innsbruck. She mainly dedicates her time to teaching and the performance of chamber music with the pianist Theresia Schumacher, especially rarely performed literature for violin and piano. Besides she is a co-founder of the Ensemble Triophonus Viennensis, consisting of flute, violin, cembalo or piano with Reza Najfar and Theresia Schumacher. Since August 2013 she is an active member of the association Austrian Global Music Vienna. From the winter semester 2013 onwards she is teaching at the Prayner Conservatory of Music and Dramatic Arts in Vienna.

 **Theresia Schumacher** started her musical qualification at the age of four with her father and later with Ms Inge Rosar. She continued her studies at the conservatory of Saarbrücken (Germany). Her teachers were Prof. Walter Blankenheim and Prof. Bernd Glemser and she finished her degree in 1993. During her academic training she was employed by different academies of music as a piano teacher and for piano accompaniment of a eurhythmy class. Directly after her degree she worked at the conservatory in Obernburg (Germany). Following this first period she carried on her career in the cities of Linz (Austria) and Düsseldorf (Germany). New impulses came through the formation in Music therapy at the Fritz Perls Institut in Hückeswagen (Germany) under the lead of Prof. DDDr. Hilarion Petzold. In different public and private institutions she worked with vegetative patients as well as with

autistic children. With her family she then moved to Basel (Switzerland), and since 2009 she lives and works in Vienna (Austria) as a partner in chamber music, for piano accompaniment and as piano teacher.

Presently she is devoting herself intensely to the team play with Setareh Najfar, with whom she works specifically on seldom performed duo literature. As a founding member of the ensemble Triophonus Viennensis with Reza Najfar, flute, and Setareh Najfar, violin, she is also giving concerts with carefully selected concert programs, for rarely performed instrumentation flute, violin and harpsichord or piano. Since 2013 she is president of the Association Austrian Global Music Vienna. It has to be mentioned that she manages to sustain ongoing chamber music activities in several European cities like Bristol, Brussels, Basel, Saarbrücken, Bonn and Duisburg.

*Translation: Delara-Mirjam Najfar*





## Zum Komponieren geboren

„...das Feld musikalischer Kompositionen (sei) dem weiblichen Geschlecht weit weniger zugänglich...“ und „...natürlich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei denen es immer an Kraft, und hie und da an der Erfindung fehlt.“ So schreibt die Allgemeine Musikalische Zeitung im April 1848; so spricht Clara Schumann über ihre eigenen Kompositionen in ihren Tagebüchern um 1846. Frauen, die komponieren, werden harsch kritisiert, ihre Arbeit beargwöhnt, ihre Professionalität geringgeschätzt. Die acht hier versammelten Komponistinnen des ausgehenden 18. bis hinein ins 20. Jahrhundert verfolgten beharrlich ihren Weg trotz der fehlenden Anerkennung und zogen unter enormen physischen Strapazen und finanziellen Anstrengungen ihre professionelle Laufbahn. Welcher Art waren denn die Bedenken gegenüber komponierenden Frauen? Worin bestand die Kluft innerhalb der komponierenden Zunft? – Nun, es wurde in der Tat unterschieden zwischen männlichem und weiblichem Komponieren: Einerseits traute man den Frauen nur die kleinere Form eines Liedes oder einer kleinen kammermusikalischen Besetzung zu. Den Männern war das Symphonische, die Oper, das Oratorium vorbehalten. Andererseits ging man davon aus, dass ein weiblicher Intellekt die formalkompositorischen Kriterien nicht erfüllen könne. Das waren

ein strenger Stil, eine theoretische Durchbildung, Gewandtheit in der Formenbehandlung, ein ernster Geist und männliche Kraft. Diese Kriterien einem weiblichen Kompositionsstil opfern zu müssen, ließ eine Verweichlichung des Metiers befürchten. Bemerkenswerterweise wurden ihnen dennoch höchste Ehrungen verliehen. Mit prestigeträchtigen Preisen wurden ihre Werke ausgezeichnet. Sie waren gefragte Künstlerinnen auf den Bühnen Europas und darüber hinaus. Die gesellschaftliche Oberschicht, das elitäre Bildungsbürgertum schmückte sich mit ihrer Gesellschaft. Ihr Bewusstsein für ihre soziale Mitverantwortung schlug sich unter anderem in leitenden und aktiv pflegerischen Funktionen in den Lazaretten des 1. Weltkriegs nieder.

Erschreckend unverständlich ist umso mehr die Feststellung, dass das alles doch nicht genug war, um sie vor der raschen Auslöschung aus dem kulturellen Bewusstsein zu bewahren. Erst ganz allmählich macht man sich in letzter Zeit an die Arbeit, die Meilensteine, die diese Künstlerinnen mit ihrer ganzen Lebenskraft geschaffen haben, wieder herauszuputzen, ihre Kompositionen zu edieren und ihnen damit den kulturgeschichtlichen Platz einzurichten, der ihnen gebührt.

**Maria Theresia Paradis** (Wien, 1759–1824) ging als blinde Pianistin und Sängerin von 1783 bis 1786 auf Europa-Tournée und legte nicht weniger als 48 im Familienstammbuch nachgewiesene Stationen zu-

rück mit Konzerten vor teils hochrangigem, noblelem Publikum. Ihre Kunstfertigkeit war offensichtlich so beeindruckend und überzeugend, dass sie Pädagogen und Erfinder von Paris bis Wien dazu brachte, sich für die institutionelle schulische Ausbildung blinder Mädchen und Frauen einzusetzen. So wurden etwa im Zuge ihres Wirkens die ersten Blindeninstitute gegründet und technisches Werkzeug geschaffen, um Notenlehre „begreifbar“ zu machen. Paradis selbst gründete nach der Rückkehr von ihrer körperlich erschöpfenden Konzertreise die erste Musikschule für blinde Mädchen und Frauen in der Rothenturmstraße mitten im Zentrum von Wien.

**Clara Schumann** (Leipzig, 1819 – Frankfurt/Main, 1896) brauchte nicht um die gebührende öffentliche Anerkennung zu kämpfen, weder in der Fachwelt, noch um die Aufmerksamkeit der Fachpresse. Sie war die Virtuosa ihrer Zeit. Ihre Konzertreisen von Dänemark bis Russland sind dokumentiert. Ihren Tagebuchaufzeichnungen ist jedoch zu entnehmen, dass sie mit sich haderte: Ihre erste Identität, mit der sie durch die strenge und zielgerichtete Erziehung durch ihren Vater aufgewachsen ist, war die der Künstlerin, der Klaviervirtuosin. Der Bruch mit dem Vater erfolgte, als sie die Ehe mit Robert Schumann gegen des Vaters Willen durchsetzte; eine neue Identität, die der Ehefrau kam hinzu. Roberts Vorstellung von ihrer Partnerschaft als einer „Einheit in der Zweisamkeit“ und die dritte

Identität als Mutter verlangten von Clara eine Zurücknahme ihrer eigenen künstlerischen Ambitionen und die Unterordnung in das neue System Familie. Die Musik aber, das Pianistische, das Künstlerische nimmt in ihrem Leben für ihr Selbstverständnis, ihre Identität eine existentielle Rolle ein. In ihren Tagebuchaufzeichnungen von 1853 liest man: „...ohne Musik wäre mir, als wäre alle körperliche und geistige Elastizität von mir gewichen.“ Als sie endlich wieder üben kann unter besseren wohntechnischen Bedingungen, hält sie fest: „...dass eine ganz andere Stimmung über mich kommt, wenn ich so recht regelmäßig studieren kann.“ Sie arbeitet daran, wieder aus der Versenkung herauszutreten, und so wird sie nach einem langen, ehrgeizigen Weg, 1878 als erste und einzig in Frage kommende Frau mit der ersten Klavierprofessur an das neugegründete Dr. Hoch's Konservatorium in Frankfurt berufen, und zwar zu den von ihr gestellten Konditionen.

Das Prozesshafte ihrer Romanzen op. 22 aus dem Jahr 1853 könnte symbolisch für diesen Weg stehen. Aus einer ersten, engen Verwobenheit der beiden Klangpartner und einer gerechten Aufteilung der Melodieteile auf Klavier und Violine in der ersten Romanze wird in der zweiten Romanze der Klavierpart zurückgenommen und der Violine etwas mehr solistische Funktion zugeteilt. Die dritte Romanze jedoch entspricht dann gänzlich dem Gattungsbild, die dem Soloinstrument die melodieführende Rolle zuschreibt, dem Begleitinstrument jedoch nur eine untergeordnet begleitende Rolle. Clara gelingt es jedoch, im Klavierpart ihrer vielgerühmten

Virtuosität wieder den Rang einzuräumen, den sie als Pianistin einnehmen möchte, nämlich den der Virtuosin. Und damit steht sie wieder in dem Licht, in dem sie immer stehen sollte und wohl auch wollte. Ihre Identität als eigenständige Pianistin und Komponistin in der existentiell bedeutsamen Ablösungsphase von ihrem mittlerweile spürbar kranken Mann wird hörbar in diesem Werk.

Kein Geringerer als Joseph Joachim, der renommierte Geiger ihrer Zeit, ist der Widmungsträger dieses Opus: „Dem erhabenen Musiker und Freund Joseph Joachim“.

**Cécile Chaminade** (Paris, 1857 – Monte Carlo, 1944) übernahm nach Beginn des Ersten Weltkriegs die Leitung eines Krankenhauses und wurde als erste Komponistin Frankreichs 1913 Mitglied der „Légion d'Honneur“ im Rang eines Chevaliers. Über 400 Charakterstücke, Salonstücke und Lieder wurden bereits zu ihren Lebzeiten gedruckt. Sie war Ehrengast auf Windsor Castle bei Queen Victoria. In England und den USA bildeten sich Fanclubs, die nach ihrer Musik und ihren Konzerten verlangten. Diese Konzertreisen nutzte sie, um ihre Kompositionen bekannt zu machen. Ihr kompositorisches Werk ist so vielseitig und umfassend, dass Ambroise Thomas der auch ihr entgegengebrachten gesellschaftlichen Kritik entgegensetzte: „Dies ist keine komponierende Frau sondern ein Komponist, der eine Frau ist.“

**Dora Pejačević** (Budapest, 1885 – München, 1923) entstammt einer kroatischen Adelsfamilie, erhielt ihre musikalische Ausbildung in Violine, Klavier, Instrumentation und Komposition von Privatlehrern, u.a. auch von Walter Courvoisier in München. Im Wesentlichen war sie aber Autodidaktin, die ihre Inspirationen aus dem kontinuierlichen Austausch mit anderen Künstlerpersönlichkeiten und der intensiven Beschäftigung mit Literatur und Philosophie schöpfte. Auch sie leistete freiwilligen Dienst im Lazarett in ihrem Familiensitz auf Schloss Nasice. Sie löste sich von der Tradition der kroatischen Salon-



musik und schuf eine neue kroatische Tonsprache im spätromantischen Stil, erweitert um impressionistische Harmonien, den sie bis hin zum Expressionismus weiterentwickelte. Sie war die erste kroatische Komponistin, die Orchesterwerke komponierte.

**Lili Boulanger** (Paris, 1893–1918) wächst in einer Familie professioneller Musiker auf: Die Mutter ist Sängerin, der Vater Komponist, auch ihre Schwester Nadja ist eine berühmte Pianistin, Dirigentin, Musiktheoretikerin und Pädagogin. Lili, eigentlich Marie-Juliette Olga, bleibt nicht viel Zeit, ihr bemerkenswertes Talent ausreifen zu lassen. 1913 gewinnt sie jedoch als erste Frau den begehrten „Prix de Rome“ für die Komposition der Kantate „Faust et Hélène“.

Mit den „Deux morceaux pour violon et piano“ gibt sie dem Topos des Nocturne, das Nachtbild, zwei kontrastierende Gesichter. Der französische Komponist und Musikkritiker F.H.J. Castil-Blaze schreibt über die Gattung des Nocturne: „Le nocturne étant fait pour ajouter aux charmes d'une belle nuit, et non pour en troubler la tranquillité, son caractère s'éloigne autant de la gaieté vive et bruyante, que de la tristesse et du mouvement impétueux des grandes passions. Une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse, et sans trivialités.“ Im musikalischen Nocturne steht das Melodische, also Klang und Tonfarbe im Vordergrund, nicht das Virtuose. Bindungen und Verschmelzungen von durchgehenden Tönen sollen das Gefühl in größtmöglicher Innigkeit, Einfachheit, ohne äußerlichen Schmuck darstellen.

Der „Cortège“, wie Boulanger den zweiten Satz dieser Komposition betitelt, ist von ganz anderem Charakter. Der „Cortège“ ist ein in manchem traditionellem Brauchtum ausgelassener nächtlicher Karnevalsreigen auf offener Straße mit allen Attributen, die jeglichen Regeln für Nachtruhe widersprechen. Die die Komposition einleitenden Pizzicati und gebrochenen Dreiklänge schrauben sich immer weiter hinauf bis in den hohen Diskant. Aufsteigende kürzere und längere Motive in einer explosiven Dynamik und sich steigernden Geschwindigkeit kulminieren und lassen an eine ausgelassene, belebte Nacht mit immer wieder explodierenden Feuerwerksraketen denken. Mit diesen beiden gegensätzlichen Satzkompositionen gelingt der Komponistin in der Interpretation des Nachtbildes

eine Synthese zweier gegensätzlicher Charaktere, die der reglosen Stille einerseits und dazu kontrastierend die sich - aus einer Atmosphäre quirliger Aufgeregtheit heraus - kraftvoll entladenden Klangwirbel andererseits.

Die Sicilienne ist ähnlich wie das Nocturne von intensivem Affektgehalt. Jedoch haftet ihr als ursprünglich „sicilianischem Hirtentanz“ etwas Melancholisches an, etwas Kindlich-Einfaches, Lebhaft - Leidenschaftliches, Zärtliches. „Triller und starke Verzierungen sind hier ganz fehl am Platz. Vielmehr sind Glissandi und das Schleifen der Noten besonders schöne Gestaltungsmittel.“

Auch die Elegie als Totenklage, als Trauerstück zum Gedenken an einen Verstorbenen zählt ebenso zu den freien Tonstücken ohne bestimmte Form ebenso wie auch die Romanze. Die dichterische Technik einer Elegie spielt mit alternierend angeordneten Hebungen und Senkungen, mit dem Wechsel von betonten und unbetonten Silben. Im Kompositorischen sind es die Seufzerintervalle, die abfallenden Sekundschritte, deren erste Note betont, die zweite unbetont erklingt. Dadurch entsteht eine mit dem dichterischen Distychon vergleichbare Metrik, die das Klagende zum Ausdruck bringt. Die Elegie des 19. Jahrhunderts steht für die Sehnsucht nach dem Idealen, für die Klage nach dem zum Sterben verurteilten Schönen – vielleicht auch für das intensive Ringen um eine neue Ästhetik in Zeiten des künstlerischen Umbruchs.

**Louise Adolpha Le Beau** (Rastatt, 1850 – Baden-Baden, 1927). Ihre Biographie schmücken Namen wie Clara Schumann und Josef Rheinberger,



deren Schülerin sie war; ebenso Johannes Brahms, Franz Liszt und Eduard Hanslick, denen sie auf ihren Konzertreisen begegnete; Hanslick rezensierte ihre Werkaufführungen lobend. Ihr Klavierdebüt gab sie im November 1867 mit dem badischen Hoforchester in Karlsruhe. Für diesen ersten öffentlichen Auftritt holte sich der Vater die Erlaubnis seines Dienstherren, des Großherzogs von Baden, ein. Sie zog nach München, um bei Josef Rheinberger zu studieren. In dieser Ausbildungsphase gewann sie einen internationalen Kompositionswettbewerb mit ihrem op. 24. Die Jury, darunter Niels Wilhelm Gade und Carl Reinecke zeigte sich erstaunt, dass eine Komponistin die Urheberin der Preiskomposition sein solle. Mit allmählicher Distanzierung von ihrem Lehrer wechselte sie nach Wiesbaden und von dort 1893 nach Berlin, weil sie sich auf eine Professur für Komposition an der königlichen Musikschule beworben hatte. An Frauen wurden solche Titel aber nicht vergeben. Konzertreisen führten sie nach Holland, Heidelberg, Augsburg, Basel, Wien und Salzburg. Sie wurde zum außerordentlichen Mitglied des Mozarteum Salzburg ernannt. Le Beau hatte eine professionelle Kompositionsausbildung genossen und sah sich selbst als Tonkünstlerin.

Mit einem Gesamtwerk von über 65 Kompositionen für Klavier, Kammermusik, Liederzyklen, symphonische Werke bis hin zu zwei Opern und Oratorien und einer entsprechend beachtlichen Veröffentlichungsquote ist es um so bedauernswerter, dass sie gegen gesellschaftliche Geringschätzung ihres Berufes ankämpfen und zeitlebens eine gleichberechtigte Anerkennung vermissen musste. In ihren „Lebenserinnerungen einer Künstlerin“

(Baden-Baden, 1910) erhob sie erbitterte Anklage gegen die Intoleranz ihrer Zeit gegenüber Frauen, die das Komponieren zu ihrem Beruf wählten. So hatte sie sich bereits nach 1900 als aktive Musikerin aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. Lediglich 1922 übernahm sie ein letztes Mal, mittlerweile 72-jährig den Klavierpart in der Uraufführung ihres Klavierkonzertes op. 37.

**Emilie Mayer** (Mecklenburg, 1812 – Berlin, 1883). Ähnlich in Vergessenheit geraten ist die Apothekertochter Emilie Mayer, eine der produktivsten deutschen romantischen Komponistinnen, deren Werk erst seit den 1980-er Jahren wiederbelebt wird. Neben ihrer Kompositionstätigkeit war sie auch Bildhauerin. Ab 1847 sind Auftritte im königlichen Schauspielhaus in Berlin dokumentiert, ab 1850 wurde ebenda eine eigene Konzertreihe für sie eingerichtet mit eigenen Werkaufführungen. Sie unternahm Konzertreisen und managte ihre Werkaufführungen auf internationalen Bühnen in Wien, Brüssel, Lyon, Budapest, Dessau, Halle, Leipzig, München bis zur finanziellen Erschöpfung. Der Geist ihrer Werke reicht von der Wiener Klassik, über die Hinwendung zu einer Beethoven sich annähernden Tonsprache bis hin zur allmählichen Loslösung von tradierten formalen Strukturen und wachsender harmonischer Komplexität eines frühromantischen Stils.

**Johanna Senfter** (Oppenheim, 1879–1961). Ihr Wahlspruch „Hört und spielt meine Musik, dann versteht ihr mich“ macht deutlich, wie sehr sie ihre Persönlichkeit in ihren Kompositionen widergespiegelt sieht. Ihr



musikalisches Talent war früh aufgefallen und von der Mutter gefördert worden. Ab dem 16. Lebensjahr trat sie als Musikstudentin ins Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt ein. Nach Abschluss dieses Studiums im Jahre 1903 nahm sie Privatunterricht in Komposition bei Max Reger. Reger war höchst angetan von ihrem kompositorischen Talent und legte ihren Eltern nahe, weiterführende Studien zu ermöglichen. In einem Brief an den Vater schrieb er: „(...) in Anbetracht der

außerordentlichen Begabung Ihrer Fräulein Tochter wäre es eine Sünde, die Begabung nicht voll und ganz zur Entwicklung zu bringen. (...)“ Unter dem Tutorium Max Regers gewinnt sie 1910 den Anton-Nikisch-Preis. Senfters Mutter und Max Reger waren ihre wichtigen künstlerischen Bezugspersonen, nach deren Tod sich die Komponistin immer mehr aus der Öffentlichkeit zurückzog. Diese Isolation musste sie einige Jahre später wieder aufgeben, gründete einen Musikverein und eine Bach-Vereinigung, führte in diesem Rahmen Regers und Bachs Werke auf und war selbst in höchstem Maße produktiv. Sie knüpfte Kontakte nach Darmstadt und Luxemburg und traf auf engagiertes Interesse an ihren Kompositionen, die fortan zur Aufführung gelangten. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vererbte das Interesse an spätromantischer deutscher Musik. Senfter fand kaum noch die nötige Ruhe, um sich ins Komponieren zu vertiefen. Sie schreibt in dieser Zeit: „(...) Gebühren-

pflichtige Aufführungen habe ich keine mehr und der Verband wird sich beherrschen, Werke von Frauen, die ja bekanntlich nur Minderwertiges zuwege bringen, aufzuführen. (...)“ und in einem Brief an ihren Freund Hans Fleischer vom 4. April 1953: „Lieber Herr Fleischer, das Leben hat gar kein Fünkchen Reiz mehr für mich übrig gelassen. Gewiß habe ich abgeschlossen, und zwar in der schönsten und fruchtbarsten Arbeitskraft, also nicht aus Überzeugung, sondern nur dem unerbittlichen, entsetzlichen Zwange zufolge, der mir auferlegt wurde. Wie ich litt und noch leide, kann ich niemandem sagen, und will auch Ihnen kein weiteres Klagelied singen. Nur das eine noch: daß, wenn ich keine Frau wäre, ich's leichter hätte.“

*Theresia Schumacher*

2 Setareh Najfar-Nahvi begann ihr Geigenstudium am Teheraner Konservatorium und war von 1978 bis 1983 Mitglied des Teheraner Rundfunkorchesters und bei den Teheraner Symphonikern. Ab 1984 führte sie ihr Konzertfachstudium an der Wiener Musikuniversität bei Prof. Michael Schnitzler (damaliger Erster Konzertmeister der Wiener Symphoniker) fort und erhielt ab 1986 für zwei Jahre ein Stipendium des österreichischen Kulturministeriums.

Weiters besuchte sie mehrere Meisterkurse unter anderem bei Igor Oistrach, Josef Suk und Arthur Grumiaux. Solo und Kammermusiktätigkeiten führten sie in mehrere Länder Europas wie Deutschland, Dänemark, Belgien, Italien, Holland, die Schweiz und Frankreich.

Einer intensiven Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik folgten Zusammenarbeiten und Uraufführungen mehrerer Werke von Komponisten wie u.a. K. H. Essl, R. Najfar, M. Lichtfuss und N. Zehm. Setareh Najfar war langjähriges Mitglied bei dem Tonkünstler Kammerorchester, der Wiener Kammeroper, dem ersten Frauen-Kammerorchester Österreichs und bei dem „Ensemble 86“ für zeitgenössische Musik und arbeitete mit anerkannten Dirigenten wie Claudio Abbado, Kurt Rapf und Sir Neville Mariner. Von 2002 bis 2004 war sie Mitglied des Tiroler Symphonieorchesters in Innsbruck. Setareh Najfar widmet ihre Zeit hauptsächlich dem Unterrichten der Musik und der Aufführung von Kammermusik, hauptsächlich selten gespielter Literatur für Violine und Klavier mit der Pianistin Theresia Schumacher. Außerdem ist sie Mitbegründerin des Ensembles Triophonus Viennensis in der Besetzung von Flöte, Violine, Cembalo oder Klavier mit Reza Najfar und Theresia Schumacher. Seit August 2013 ist sie aktives Mitglied im Verein Austrian Global Music Vienna. Seit dem Wintersemester 2013 geht sie einer Lehrtätigkeit am Praynerkonservatorium Wien nach.

**2** **Theresia Schumacher** begann ihre musikalische Ausbildung im Alter von vier Jahren, zunächst bei ihrem Vater und später bei Inge Rosar. Danach hat sie Instrumentalmusikpädagogik an der Musikhochschule des Saarlandes in Saarbrücken bei Prof. Walter Blankenheim und Prof. Bernd Glemser studiert. Immer wieder war sie als Klavierlehrerintätig und begleitete Eurythmie-Klassen. Nach Abschluss

des Studiums war sie als hauptamtliche Lehrkraft und Korrepetitorin an der Städtischen Musikschule Obernburg tätig. Es folgten Aufenthalte in Linz an der Donau und in Düsseldorf am Rhein. Dort erhielt sie weitere Impulse über eine berufsbegleitende Weiterbildung im Fach Musiktherapie am Fritz-Perls-Institut (EAG) Hückeswagen unter der wissenschaftlichen Leitung von Prof. DDDr. Hilarion Petzold. Parallel zur instrumentalpädagogischen Arbeit war sie in dieser Zeit auch musiktherapeutisch tätig, insbesondere in der Begleitung autistischer Kinder und Jugendlicher und in der Förderung ADHS-Betroffener sowie in der musiktherapeutischen Betreuung von Demenzkranken und Wachkomapatienten.

Nach weiteren Etappen in Krefeld und Basel, wo sie weiterhin instrumentalpädagogisch, musiktherapeutisch und künstlerisch tätig war, lebt sie seit 2009 mit ihrer Familie in Wien. Hier ist sie tätig als Kammermusikpartnerin, Liedbegleiterin und Klavierpädagogin.

Zur Zeit widmet sie sich intensiv der Zusammenarbeit mit Setareh Najfar, mit der sie selten gespielte Duoliteratur erarbeitet. Als Gründungsmitglied des Ensemble Triophonus Viennensis mit Reza Najfar, Flöte und Setareh Najfar, Violine, konzertiert sie auch mit ausgewählten Konzertprogrammen für die seltene Besetzung Flöte, Violine und Cembalo oder Klavier. Seit August 2013 ist sie aktives Mitglied des Vereins Austrian Global Music Vienna. Auch in Bristol, Brüssel, Basel, Saarbrücken, Bonn und Duisburg erhält sie die kammermusikalischen Aktivitäten aufrecht.



## **née pour la composition**

„...le monde des compositions musicales est largement moins accessible à la gent féminine...“ et „...bien sûr, cela reste un ouvrage de femmes qui manquent toujours de puissance, et ça et là, de créativité.“ Ce sont les termes du journal „Allgemeine Musikalische Zeitung“ paru en avril 1848; c'est en ces termes que Clara Schumann parle de ses propres compositions dans ses journaux intimes vers 1846. Les femmes qui composent sont durement critiquées, leur travail mis en doute, leur professionnalisme dédaigné. Les huit compositrices réunies ici, allant du 18<sup>e</sup> au 20<sup>e</sup> siècles, ont persévéré dans leur voie malgré l'absence de reconnaissance et ont mené leur carrière professionnelle dans d'énormes fatigues physiques et difficultés financières. Quels étaient donc les doutes par rapport aux femmes compositrices ? En quoi consistait le clivage au sein de du cercle des compositeurs ? – Eh bien, une distinction était en effet faite entre la composition masculine et la composition féminine : d'une part, l'on croyait les femmes capables seulement de chants ou de compositions de musique de chambre mineurs. Les hommes se réservaient le droit à la symphonie, à l'opéra, à l'oratorio. D'autre part, il était supposé qu'un intellect féminin ne pouvait pas remplir les critères de composition formelle. A savoir un style rigoureux, une disposition théorique, une aisance dans le traitement des



formes, un esprit sérieux et une force masculine. Sacrifier ces critères au style de composition féminine fait craindre un amollissement du Métier. A noter que malgré tout de grands honneurs leur ont été accordés. Leurs oeuvres ont été récompensées de prix prestigieux. Elles furent des artistes demandées sur les scènes d'Europe et au-delà. La classe sociale supérieure, la bourgeoisie élitaire se prévalait de leur compagnie. La conscience de leur coresponsabilité sociale se manifestait entre autres au travers de fonctions dirigeantes et actives tels que les soins dans les hôpitaux militaires de la 1<sup>ère</sup> Guerre Mondiale. Le constat est d'autant plus effrayant et incompréhensible que tout cela ne suffisait pas à leur éviter d'être effacées de la conscience culturelle. Petit à petit, ce n'est que tout récemment que l'ont a remis à nouveau au goût du jour le travail, les jalons que ces artistes ont posé avec toute leur énergie, à éditer leurs compositions et à leur attribuer la place qu'elles méritent dans l'histoire culturelle.

**Maria Theresia Paradis** (Vienne, 1759–1824). Pianiste non-voyante et chanteuse, elle a réalisé une tournée européenne de 1783 à 1786 avec pas moins de 48 étapes, comme le révèle le livret de famille, avec des concerts devant un public en partie de haut rang, noble. Son habileté était manifestement si impressionnante et convaincante qu'elle a amené des pédagogues et des inventeurs de Paris à Vienne à s'investir dans la formation scolaire institutionnelle de filles et de femmes non-voyantes.

Ainsi, au cours de ses activités, les premiers instituts pour non-voyants ont été construits et un outil technique créé afin de rendre le solfège accessible. Paradis elle-même a fondé, après son retour de tournée physiquement épuisante, la première école de musique pour filles et femmes non-voyantes à la rue Rothenturmstraße en plein coeur de Vienne.

**Clara Schumann** (Leipzig, 1819 – Francfort/Main, 1896) n’a pas eu à se battre pour la reconnaissance publique à proprement parler, ni dans le monde professionnel ni même dans la presse spécialisée. Elle était la virtuose de son temps. Ses tournées allant du Danemark à la Russie ont été documentées. On peut conclure des notes dans son journal intime qu’elle avait à se battre avec elle-même : sa première identité, avec laquelle elle a grandi durant son éducation stricte et dans un but bien précis par son père, était celle d’artiste, la virtuose de piano. La rupture avec son père s’est produite lorsqu’elle a imposé son mariage avec Robert Schumann contre la volonté de son père, alors une nouvelle identité, celle d’épouse, s’impose à elle. La perception de Robert qui voit son partenariat comme une « dualité musicale dans l’unité » et sa troisième identité de mère ont poussé Clara à mettre en arrière-plan ses ambitions artistiques et à se soumettre au nouveau système familial. Cependant, la musique, le piano, l’art jouent naturellement pour elle un rôle existentiel dans son identité. Elle écrit dans son journal en 1853 : « ...sans musique, c’est comme si toute l’élasticité corporelle et spirituelle me quittaient. » Lorsque

finalement elle peut jouer dans de meilleures conditions techniques, elle affirme « ...qu'une toute autre humeur m'envahit lorsque je peux étudier aussi régulièrement. » Elle s'efforce d'émerger et en 1878 devient, après un long et ambitieux parcours, la première et unique femme à obtenir une chaire de piano au nouveau conservatoire créé par le Dr. Hoch à Francfort, et ce à ses conditions.

L'aspect procédural de ses Romances op. 22 en 1853 pourrait symboliser ce parcours. De cette première interconnexion étroite des deux partenaires en musique et de la répartition équitable des parties mélodiques au piano et au violon, la partie au piano dans la deuxième Romance est supprimée et le violon obtient une fonction plus soliste. Néanmoins, la troisième Romance correspond complètement à l'image générique qui attribue à l'instrument solo le rôle mélodique principal, à l'instrument accompagnateur un rôle d'accompagnement secondaire. Clara parvient toutefois, dans la partie au piano, à redonner le rang à sa virtuosité tant renommée, celui qu'elle souhaitait atteindre en tant que pianiste, à savoir celui de virtuose. Et ainsi elle revient dans la lumière, celle dans laquelle elle aurait toujours dû rester et celle à laquelle elle a tant aspiré. Son identité de pianiste et compositrice autonome durant cette phase de détachement importante sur le plan existentiel de son mari qui était entretemps très malade, est perceptible dans cet ouvrage. Joseph Joachim en personne, le violoniste renommé de son époque, est le dédicataire de cet Opus : « le majestueux musicien et ami Joseph Joachim ».

**Cécile Chaminade** (Paris, 1857 – Monte Carlo, 1944). Lorsque la 1<sup>ère</sup> Guerre mondiale éclate, elle prend la direction d'un hôpital et est la première compositrice de France à devenir membre de la «Légion d'Honneur» élevée au rang de Chevalier. Plus de 400 pièces de caractère, de salon et chansons ont été imprimées de son vivant. Elle a été invitée d'honneur au Château de Windsor par la Reine Victoria. En Angleterre et aux Etats-Unis, des clubs de supporters se sont constitués et étaient demandeurs de sa musique et de ses concerts. Elle a utilisé ces voyages pour faire connaître ses compositions. Son travail de composition était si diversifié et vaste qu'Ambroise Thomas a opposé à la critique



mondaine qui lui était adressée : « ce n'est pas une femme qui a composé, mais un compositeur qui est femme. »

**Dora Pejačević** (Budapest, 1885 – Munich, 1923) vient d'une famille noble croate, a reçu une formation musicale au violon, piano, instrumentation et composition avec des professeurs privés, e. a. Walter Courvoisier à Munich. Elle est essentiellement une autodidacte qui puise ses inspirations de l'échange continu avec d'autres personnalités artistiques et de ses activités intensives en littérature et en philosophie. Elle aussi a prodigué des soins bénévolement dans un hôpital militaire dans la

propriété familiale au Château Nasice. Elle s'est dé faite de la tradition de musique de salon croate pour créer un nouveau langage de style typique de la fin du romantisme, s'étendant vers des harmonies impressionnistes, qu'elle a ensuite développé en expressionnisme. Elle est la première compositrice croate à avoir composé des oeuvres pour orchestre.

**Lili Boulanger** (Paris, 1893–1918). Elle voit le jour dans une famille de musiciens. Sa mère est chanteuse, son père compositeur. Sa soeur Nadja est une pianiste renommée, chef d'orchestre, théoricienne de la musique et pédagogue. Lili, de son vrai nom Marie-Juliette Olga, ne dispose pas de beaucoup de temps pour faire mûrir son talent remarquable. En 1913, elle obtient néanmoins le convoité premier „Prix de Rome“ pour la composition de la cantate « Faust et Hélène ». Avec « Deux morceaux pour violon et piano » elle donne au Topos le Nocturne, l'image de la nuit, deux visages contrastants. Le compositeur français et critique de musique F.H.J. Castil-Blaze écrit sur le genre du Nocturne : « le Nocturne étant fait pour ajouter aux charmes d'une belle nuit, et non pour en troubler la tranquillité, son caractère s'éloigne autant de la gaieté vive et bruyante, que de la tristesse et du mouvement impétueux des grandes passions. Une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse, et sans trivialités.“

Dans le Nocturne musical, la mélodie – donc la sonorité et la couleur tonale – reste en avant-plan, pas le virtuose. Les liaisons et fusions de tons continus doivent représenter le sentiment dans la plus grande ardeur,

simplicité, sans ornement extérieur.

Le « Cortège », comme Boulanger intitule le deuxième mouvement de la composition, revêt un caractère tout à fait différent. Le « Cortège » est dans la plupart des coutumes traditionnelles de mélodies de carnaval de rue avec tous les attributs qui contredisent les règles de repos nocturne. Les pizzicati introduisant la composition et les triples accords brisés montent toujours plus haut dans les aigus. Des thèmes ascendants plus courts et plus longs dans une dynamique explosive et une vitesse croissante culminent et font penser à une nuit pleine d'entrain, animée par des explosions de feux d'artifices. Avec ces deux mouvements opposés, la compositrice réussit, dans l'interprétation du Soir, une synthèse des deux caractères opposés, le silence inerte d'une part et, de manière contrastée, le tourbillon sonore éclatant d'une atmosphère d'agitation tumultueuse.

La Sicilienne a tout comme le Nocturne une substance affective intense. Cependant, en tant que « danse pastorale sicilienne », elle manque quelque peu de mélancolie, de simplicité enfantine, de passion ardente, de tendresse. « Les trilles et ornements marqués sont déplacés. Au contraire, les glissandi et le polissage des notes sont une combinaison particulièrement belle. »

L'élégie comme plainte funèbre, comme morceau pour deuil commémorant un défunt, compte aussi parmi les œuvres musicales libres sans forme précise, tout comme la Romance. La technique poétique d'une élégie joue avec des élévations et des abaissements disposés en alternance, avec un passage de syllabes accentuées et atones. En composition, ce sont

les intervalles de soupirs, les secondes descendantes, leur première note est accentuée, la deuxième atone. Il en résulte une métrique comparable au distique poétique qui exprime la plainte. L'élegie du 19<sup>ème</sup> siècle représente le désir ardent d'idéal, de la lamentation pour la Belle condamnée à mort – peut-être aussi pour la lutte âpre pour une nouvelle esthétique en ces temps de bouleversement artistique.

**Louise Adolpha Le Beau** (Rastatt, 1850 – Baden-Baden, 1927). Sa biographie s'orne de noms tels que Clara Schumann et Josef Rheinberger, dont elle a été l'élève ; de même Johannes Brahms, Franz Liszt et Eduard Hanslick, qu'elle a rencontrés lors de ses tournées de concert ; Hanslick a fait des critiques élogieuses sur ses oeuvres musicales. Elle fait ses débuts comme pianiste en novembre 1867 avec l'Orchestre de la Cour Impériale badoise à Karlsruhe. Pour cette première apparition, son père a demandé la permission de son patron, le grand-duc de Bade. Elle déménage à Munich afin d'étudier avec Josef Rheinberger. Au cours de cette période d'apprentissage, elle gagne un concours de composition international grâce à son op. 24. Le jury, dont font partie Niels Wilhelm Gade et Carl Reinecke, a été surpris qu'une compositrice soit l'auteure d'une composition primée. Après s'être distanciee progressivement de son professeur, elle déménage à Wiesbaden et par la suite en 1893 à Berlin, car elle avait postulé pour une chaire à l'école royale de musique. De tels titres n'étaient toutefois pas accordés à des femmes. Ses tournées

l'ont menée en Hollande, à Heidelberg, Augsbourg, Bâle, Vienne et Salzbourg. Elle est nommée membre extraordinaire du Mozarteum de Salzbourg. Le Beau a bénéficié d'une formation professionnelle en composition et se considère elle-même comme une musicienne. Avec une oeuvre globale comptant plus de 65 compositions pour piano, musique de chambre, cycles de lieder, ouvrages symphoniques, deux opéras, un oratorio et un taux considérable de publication, il est d'autant plus regrettable qu'elle ait eu à lutter, sa vie durant, contre un mépris social envers son métier et à ne pas trouver de reconnaissance égale. Dans ses « Mémoires d'une artiste » (Baden-Baden, 1910) elle dénonce farouchement l'intolérance de son époque contre les femmes qui ont choisi de faire de la composition leur métier. Ainsi, dès 1900 elle se retire de la scène publique comme musicienne active. Ce n'est qu'en 1922 à 72 ans qu'elle reprend une dernière fois le morceau au piano de son concerto pour piano de sa propre création op. 37.

**Emilie Mayer** (Mecklenburg, 1812 – Berlin, 1883). Egalement tombée dans l'oubli, Emilie Mayer est la fille d'un pharmacien et l'une des compositrices romantiques allemandes les plus prolifiques dont le travail est relancé seulement depuis les années 1980. En plus de son travail de compositrice, elle est aussi sculptrice. A partir de 1847, elle donne des représentations au Théâtre Royal de Berlin, à partir de 1850, une série de concerts ont été organisés pour elle avec ses propres interprétations musicales. Elle entreprend des voyages pour donner des concerts et gère



elle-même ses représentations sur les scènes internationales à Vienne, Bruxelles, Lyon, Budapest, Dessau, Halle, Leipzig et Munich jusqu'à l'épuisement financier. L'esprit de ses oeuvres va du classicisme viennois à l'intérêt pour un langage musical s'approchant d'un Beethoven, jusqu'au détachement progressif des structures traditionnelles formelles et la complexité croissante harmonique d'un style préromantique.



**Johanna Senfter** (Oppenheim, 1879–1961). Sa devise « Ecoutez et jouez ma musique, ensuite vous me comprendrez. » montre bien à quel point elle voit sa personnalité se refléter dans ses compositions. Son talent musical est remarqué tôt et encouragé par sa mère. A partir de ses 16 ans, elle entre au conservatoire supérieur de Francfort comme étudiante en musique. A la fin de ses études, en 1903, elle suit des cours privés en composition avec Max Reger. Reger est conquis par son talent de composition et a recommandé à ses parents de la laisser poursuivre ses études. Dans une lettre adressée à son père, elle écrit : « (...) en considération du don extraordinaire de Mademoiselle votre fille, il serait un péché de ne pas développer pleinement ce don (...) » Sous le tutorat de Max Reger, elle remporte le prix Anton-Nikisch en 1910. La mère de Senfter et Max Reger étaient les personnes de confiance les plus importantes pour elle sur le plan artistique, à leur mort, la compositrice

se retire de plus en plus de la scène publique. Elle a dû renoncer à cet isolement quelques années et a fondé une société de musique et une association autour de Bach, a interprété dans ce cadre des oeuvres de Reger et de Bach et a elle-même été très productive. Elle a établi des contacts à Darmstadt et au Luxembourg et ses compositions ont suscité un intérêt engagé, aboutissant dès lors à des représentations. A la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, l'intérêt pour la musique allemande de la fin du romantisme s'étiole. Senfter ne trouve plus la tranquillité nécessaire pour se plonger dans la composition. Elle écrit à cette époque : « (...) je n'ai pratiquement plus de représentations payantes et l'association hésitera à représenter des oeuvres de femme qui, comme chacun sait, sont de valeur inférieure. (...) » et dans une lettre à son ami Hans Fleischer datée du 4 avril 1953 : « Cher Monsieur Fleischer, la vie a perdu tout son attrait à mes yeux. Certes j'ai arrêté, dans la plus belle et la plus fructueuse force de travail, donc non pas par conviction mais sous l'impitoyable, épouvantable contrainte qui m'a été imposée. A quel point j'ai souffert et souffre, je ne peux le dire à personne, et je ne vous chanterai pas davantage de complainte. Si ce n'est que si je n'avais pas été une femme, la vie aurait été plus facile. »

*Theresia Schumacher*

**2** Setareh Najfar-Nahvi a étudié le violon au Conservatoire de Téhéran et a été membre de l'Orchestre de Radio Téhéran ainsi que de l'Orchestre Symphonique de Téhéran de 1978 à 1983.

À partir de 1984 elle a poursuivi ses études de violon de concert à l'Université de Musique de Vienne dans la classe du professeur Michael Schnitzler (premier violon du Wiener Symphoniker de l'époque) et elle a reçu une bourse d'études de la Ministère de la Culture pour deux ans à partir de 1986.

Elle a participé à de nombreuses formations Master Class, par exemple celles d'Igor Oïstrakh, Josef Suk et Arthur Grumiaux. Son travail en tant que soliste et ses nombreuses activités de musique de chambre l'ont amenée à voyager dans un grand nombre de pays, tels que l'Allemagne, le Danemark, la Belgique, l'Italie, les Pays-Bas, la Suisse et la France. A une participation intense dans la musique contemporaine ont succédé des coopérations et premières d'œuvres diverses de compositeurs tels que K.H. Essl, R. Najfar, M. Lichtfuss et N. Zehm. Setareh Najfar a été membre de l'Orchestre de Chambre Tonkünstler pendant de nombreuses années et a en outre joué dans d'autres orchestres tels que le Wiener Kammeroper, le premier orchestre de chambre composé de femmes en Autriche et le "Ensemble 86" de musique contemporaine. Elle a travaillé avec des chefs d'orchestre reconnus tels que Claudio Abbado, Kurt Rapf et Sir Neville Mariner. De 2002 à 2004, elle a été membre de l'Orchestre Symphonique Tyrolien à Innsbruck. Elle consacre principalement son temps à l'enseignement et à l'interprétation de musique de chambre

avec la pianiste Theresia Schumacher, en priorisant la littérature rarement jouée pour violon et piano. Par ailleurs, elle est cofondatrice de l'Ensemble Triophonus Viennensis composé de flûte, violon et clavecin ou piano avec Reza Najfar et Theresia Schumacher. Depuis Août 2013, elle est un membre actif de l'association Austrian Global Music Vienne. À partir de l'hiver 2013, elle enseigne au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique Prayner à Vienne.

**2** **Theresia Schumacher** a commencé son éducation musicale à l'âge de 4 ans, d'abord avec son père et par la suite avec Mme Inge Rosar. Elle a poursuivi ses études pour la qualification de professeur de piano auprès du Conservatoire de Musique de la Sarre à Sarrebruck dans les classes des professeurs Walter Blankenheim et Bernd Glemser. Durant ses études elle donnait déjà des cours de piano et accompagnait des classes d'eurythmie. Après avoir obtenu son diplôme, elle a été engagée au Conservatoire de Obernburg en Bavière. Divers séjours à Linz en Autriche et à Düsseldorf en Allemagne ont succédé. En Allemagne elle a reçu de nouvelles impulsions en suivant une formation en musicothérapie auprès de l'Institut Fritz-Perls (EAG) à Hückeswagen chez le Professeur Petzold. Parallèlement à l'exercice de sa profession pédagogique elle a fait de la musicothérapie en accompagnant des enfants et des adolescents autistes, mais également des personnes âgées affectées de la démence et des patients dans un coma vigile.

Après d'autres étapes à Krefeld et à Bâle, elle vit maintenant à Vienne. Les piliers stables de son activité professionnelle demeurent toujours la musique de chambre, l'accompagnement du Lied et l'enseignement du piano.

Actuellement elle se consacre intensément à la collaboration avec Setareh Najfar, avec laquelle elle travaille des compositions pour duos rarement jouées. En tant que cofondatrice de l'ensemble Triophonus Viennensis avec Reza Najfar, flûte et Setareh Najfar, violon, elle donne des concerts avec des morceaux de musique de choix composés pour flûte, violon et clavecin ou piano. Depuis 2013 elle est présidente de l'association Austrian Global Music Vienna. Pendant tout ce temps elle a toujours réussi à garder ses divers contacts avec les ensembles de musique de chambre un peu partout en Europe, en donnant des concerts notamment à Bristol, Bruxelles, Bâle, Sarrebruck, Bonn et Duisburg.

*Traduction: Pekiye Bicici*





Setareh Najfar-Nahvi



Theresia Schumacher

ENGINEER AND EDITOR: FRANZ MASSER  
RECORDING DATE: NOVEMBER 2015  
RECORDING VENUE: TONSTUDIO FM VIENNA  
COVER PHOTO: JESSICA GONZALES  
ARTIST'S PHOTOS: REZA NAJFAR

SPONSORS:  
PIASTRO GMBH



KLAVIERHAUS ALBIN FÖRSTL GMBH



AUSTRIAN  
GRAMOPHONE

LC 48665