

# Gitarrenwerke von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts im heutigen Unterricht – Überlegungen zum Unterrichtskanon

Jannis Wichmann

*Suddenly I became aware that in thirty years of guitar study I had never played a composition by a woman composer. I couldn't even think of one.<sup>1</sup>*

So beschreibt Janna MacAuslan im Vorwort des Katalogs *Guitar Music by Women Composers* (1997) vor fast zwanzig Jahren eine Situation, die heute für viele Gitarrist\*innen wohl noch Gültigkeit hat. In den letzten Jahren zeichnet sich scheinbar eine größere Aufmerksamkeit<sup>2</sup> ab, die aber eher die regelbestätigende Ausnahme darstellt. Dass der Unterrichtskanon nach wie vor kaum Werke von Komponistinnen enthält, ist eine Behauptung, die wohl auf wenig Widerspruch trifft. Eine wissenschaftliche Bestätigung dieser These wäre über eine Analyse von Gitarrenschulen und Werksammlungen möglich oder über empirische Untersuchungen. Am konservativsten dokumentiert sich der Kanon sicherlich in Wettbewerben; eine Auswertung der Prüfungsunterlagen von *Jugend Musiziert* würde sich hier anbieten.

Doch auch ohne derartige (unangemessen aufwändige) Untersuchungen kann sich einem Unterrichtskanon genähert werden, beispielsweise über den *Lehrplan Gitarre* (2014) des *Verbands deutscher Musikschulen*. Die dort enthaltene Literaturauswahl „stellt natürlich nur einen sehr geringen Teil der gesamten Gitarrenliteratur dar und kann als kleine Orientierungshilfe [...] gesehen werden“<sup>3</sup>. Die 20-seitige Werkauswahl weist immerhin fünf Komponistinnen auf, allesamt aus dem 20. und 21. Jahrhundert. Die Forderung einer gendersensiblen Instrumentalpädagogik nach einer Erweiterung des Unterrichtskanons um Vorbilder in Form von Komponistinnen aber auch von entsprechenden Unterrichtsmaterialien (z.B. Tonträgern) bleibt damit uneingelöst. Nanny Drechsel geht mit ihrer Kritik noch darüber hinaus und zeigt so Grenzen eines vorwiegend werkbaasierten Unterrichts auf:

---

<sup>1</sup> MacAuslan /Aspen 1997, S. IX.

<sup>2</sup> Besonders zu nennen sind hier die Gitarrist\*innen Heike Matthiesen und Ulrich Wedemeier, die in ihre Repertoires Komponistinnen für Gitarre aufgenommen haben.

<sup>3</sup> Verband deutscher Musikschulen 2014, S. 57.

*Vor allem für Musikhochschulen und Musikschulen, welche in ihrer Lehre noch größtenteils dem traditionellen Autoren- und Werkbegriff verhaftet sind, bestünde die Aufgabe der Zukunft darin, ihren Horizont zu erweitern und für junge Mädchen und Frauen Vorbilder zu vermitteln: Hier wäre auch ein verstärkter Bezug auf die Interpretationsgeschichte wünschenswert, zeigt sich doch spätestens seit dem 19. Jahrhundert die Wende aus dem privaten Raum der bürgerlichen Frauenrolle zur Professionalisierung der Künstlerin.<sup>4</sup>*

Im Folgenden möchte ich einerseits Wirkungsbedingungen von Gitarristinnen im 19. Jahrhundert skizzieren, die zugleich Erklärungsansätze für Kanonisierungsprozesse liefern. In einem zweiten Schritt möchte ich weitere Faktoren exemplarisch anhand zweier Komponistinnen zeigen. Zuletzt werde ich mich der Frage widmen, unter welchen Voraussetzungen eine Integration von Werken von Komponistinnen in den Unterricht möglich sein kann.

### Wirkungsbedingungen von Gitarristinnen im 19. Jahrhundert

Als wesentliche Einflussfaktoren zeigen sich im 19. Jahrhundert das bürgerliche Rollenverständnis und der sogenannte Musikalische Idealismus.<sup>5</sup> Wer sich in Rezensionen und zeitgenössischen Quellen des 19. Jahrhunderts umschaut, stößt immer wieder auf Äußerungen, die, mal mehr, mal weniger deutlich, auf diese Ideologien Bezug nehmen.

Die Unvereinbarkeit von bürgerlichem Frauenbild und einer Tätigkeit als Instrumentalistin wurde in *Instrument und Körper* (1991) von Freia Hoffmann ausführlich beschrieben. Ausgehend von Carl Ludwig Junkers Aufsatz *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* (1784), zeigt Hoffmann, wie Frauen das Spiel vieler Instrumente erschwert wurde.<sup>6</sup> Begründet wurden die Einschränkungen mit ‚Schicklichkeit‘, der Forderung nach einer Kongruenz von Klang und bürgerlicher Weiblichkeitsvorstellung<sup>7</sup> sowie mit der vermeintlichen Anzüglichkeit bestimmter Haltungen beim Instrumentalspiel.

Frauen an der Gitarre wurden weitestgehend<sup>8</sup> akzeptiert, erschien es doch weitestgehend vereinbar mit dem bürgerlichen Frauenideal. Teilweise doku-

---

<sup>4</sup> Drechsler 2002, S. 47.

<sup>5</sup> Vgl. Stenstavold 2013, S. 595.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Stenstavold 2013, S. 25-38.

<sup>7</sup> Gemeint ist eine Übertragung von idealisierten als ‚natürlich‘ unterstellten Wesenszügen wie Sanftheit, Lieblichkeit und Ruhe auf das Instrumentalspiel, aber auch eine Entsprechung von Tonlage des Instruments und Stimmlage.

<sup>8</sup> Ausnahme bildete besonders um 1800 der häufig wiederkehrende Topos des Saitendrucks, vgl. exemplarisch dazu AmZ 1803/04, Sp. 360f.: ‚Wegen des Druckes, den die

mentieren zeitgenössische Quellen sogar eine dezidierte Zuordnung des Instruments in die ‚Sphäre‘ der Frauen – allerdings meist bei einfachen, schlichten Stückchen und Begleitungen zum Gesang. Neuerscheinungen von einfachen Gitarrenwerken, besonders von Liedern mit schlichter Gitarrenbegleitung, wurden an die „*Freundinnen der Gitarre*“<sup>9</sup> adressiert, und auch Ferdinando Carulli widmet seine Gitarrenschule 1829 im Vorwort dem „schöne[n] Geschlecht, dessen Lieblings-Instrument die Gitarre zu sein bestimmt ist, weil es, besonders mit einer sanften Stimme begleitet, ihrem Wesen so viel Anmuth verleiht“.<sup>10</sup> Die hier dokumentierte Akzeptanz von Gitarristinnen ging mit einem Konzept weiblichen Musizierens einher, dessen Zielsetzung sich mit den Worten Guthmanns als „*Beförderungsmittel des Frohsinns, der Häuslichkeit, der Verschönerung des Lebens, der geselligen Erheiterung*“<sup>11</sup> charakterisieren lässt.

Als weitere Einflussfaktoren zeigen sich im 19. Jahrhundert Konzepte von Genietum und Meisterwerk, der Topos der begrenzten Lautstärke der Gitarre und die ‚natürlichen Grenzen‘ des Instruments. In dem Aufsatz *‘We hate the guitar’: prejudice and polemic in the music press in early 19th-century Europe* (2013) fasst Erik Stenstadvold diese Faktoren als Folgen des Musikalischen Idealismus zusammen. Als wesentlicher Baustein in der Herausbildung dieser Ideologie gilt E.T.A Hoffmanns Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1810<sup>12</sup>, mit der die absolute Musik, besonders Beethovens Sinfonien und Streichquartette, in der Hierarchie der Musikgattungen an das obere Ende sortiert wurde.

*If, as William Weber points out, such issues remained unimportant to much of the general musical public, the relatively small group of people who developed these values knew how to make their opinions known.*<sup>13</sup>

Und dies hatte großen Einfluss auf die Gestaltung der Konzertprogramme. Während bislang vor allem gemischte Programme die Regel waren und so auch vereinzelt Raum für die Gitarre boten, führte eine mit dem Musikalischen Idealismus einhergehende Orientierung an homogenen Programmen

---

*Finger er leiden, und seiner vorzüglichen Anwendbarkeit bey Nachtmusiken, scheint es sich noch mehr für das männliche, als für das weibliche Geschlecht zu eignen“.*

<sup>9</sup> AmZ 1827, Sp. 239.

<sup>10</sup> Carulli 1829, S. 1.

<sup>11</sup> Guthmann 1805/1806, zitiert nach Hindrichs 2012, S. 183.

<sup>12</sup> AmZ 1810, Sp. 630-642, 652-659.

<sup>13</sup> Stenstadvold 2013, S. 596.

zum fast vollständigen Ausschluss des Instruments.<sup>14</sup> Die Überschneidung beider Extreme ermöglichte es zwar Gitarrist\*innen noch einige Zeit im Rahmen gemischter Konzerte aufzutreten, brachte jedoch eine neue Herausforderung mit sich: „*the instrument's lack of volume. This problem increased with the growing size of concert halls in the 19th century*“.<sup>15</sup>

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Gitarre im direkten Vergleich mit anderen Instrumenten nicht mehr konkurrieren konnte (beispielsweise zwischen Beiträgen von Klavier und Streichinstrumenten), zumal der Instrumentenbau bei Flügeln und Streichinstrumenten auch auf eine Vergrößerung der Lautstärke abzielte. Als Ensemble-Instrument verlor die Gitarre somit wohl an Attraktivität, als Soloinstrument büßte sie an Zuspruch ein, lediglich als Begleitinstrument des Gesangs wurde sie allgemein akzeptiert.<sup>16</sup> Das Lautstärke-Problem war genereller Art und lässt sich übergreifend nachweisen, sei es bei damals wenig bzw. nur kurz bekannten Gitarrist\*innen wie Francisca Rosa<sup>17</sup> oder auch ‚Größen‘ wie Mauro Giuliani.<sup>18</sup>

## Kanonisierung – Auch eine Frage des Kompositionsstils?

Catherina Josepha Pelzer, verh. Sidney-Pratten (1821-1895), ist eine der wenigen Komponistinnen für Gitarre des 19. Jahrhunderts, deren Biografie vergleichsweise gut überliefert und erforscht ist.<sup>19</sup> Für die Frage der Kanonisierung erscheinen mir zwei Aspekte von Bedeutung.

Erstens, dass Sidney-Pratten - selbst Virtuosa auf hohem Niveau – mit ihren Gitarrenschulen *Guitar Tutor* und der *Guitar School* erfolglos einen technisch und musikalisch anspruchsvollen Standard zu verbreiten versuchte. Das hohe Niveau zeigt sich an den enthaltenen Kompositionen der gängigen Komponisten, aber auch an ihrem eigenen, im Stile Sors geschriebenen *March*

---

<sup>14</sup> Vgl. Stenstadvoll 2013, S. 596.

<sup>15</sup> Stenstadvoll 2013, S. 596.

<sup>16</sup> Zu einem Konzert der Gitarristin Nina Morra in Wien 1845 heißt es in der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung: „*Die Stücke, welche sie producirt – lauter Variationen über alte Thema's – konnten natürlich auch nur durch die überraschende Fertigkeit der Konzertgeberin Beifall erringen, und überdieß hat die Gitarre das Unangenehme, daß sie bei längerem Anhören immer an Reiz verliert, weil sie einmal dazu verdammt ist, nur als Begleiterin, aber nicht als Solostimme aufzutreten*“, AmZ 1845, S. 51.

<sup>17</sup> Sittard 1890, S. 120; AmZ 1820, Sp. 224.

<sup>18</sup> „[...] *aber als Solostimme, und besonders als Konzertinstrument, kann sie nur die Mode rechtfertigen und schön finden*“, AmZ 1808, Sp. 538f.

<sup>19</sup> Siehe dazu: Nolan 1983, Wichmann 2011, Wedemeier 2012, Sparks 2013.

*funebre* (enthalten in Sidney-Prattens *Guitar School*).<sup>20</sup> Wirtschaftlich erfolgreich war das Lehrwerk damit nicht:

*Madame Pratten found, when she commenced teaching the guitar, that the amateur pupil was not inclined to devote sufficient study to the instrument to gain the necessary technique to grapple with the difficulties of the music of the classic authors for the guitar. The works of Giuliani and Sor, Legnani, Nüske und Schulz were beyond the powers of the average student!*<sup>21</sup>

In der Folge erschienen von ihr vereinfachte Gitarrenschulen (*Learning the Guitar Simplified; Instructions for the Guitar tuned in E Major*) und Lernhilfen (*Colored [sic] Diagrams of the Notes of the Fingerboard of the Guitar*, 1891), von denen allein *Learning the Guitar Simplified* in 12 Auflagen erschien. Es ist zu vermuten, dass das unterstellte niedrigere Niveau der letztgenannten Werke mit dazu beigetragen hat, dass sie als Komponistin später kaum Beachtung gefunden hat. Eine Würdigung für neue pädagogische und interpretatorische Impulse, beispielsweise für ihre vergleichsweise umfangreiche Beschreibung von verschiedenen, teilweise zu der Zeit wohl einzigartigen Spieltechniken<sup>22</sup> auf der Gitarre, erfuhr sie bislang nicht.

Als zweiter Aspekt, der vielleicht noch entscheidender sein mag, ist das in einem ihrer Briefe angedeutete Rollenverständnis der Gitarristin zu nennen:

*I have upheld my dignity for the (sake) of the supposed slight on my loved guitar, which I felt was, should and might be, the future poetry of human souls; and as such I have endeavoured to inculcate into the minds of my aristocratic pupils their power to render a poem of woman's life and woman's mission - to soothe invalids and cheer up sad souls.*<sup>23</sup>

Wie beispielsweise Melanie Unseld anhand der Komponistin Luisa Adolpha Le Beau darstellt, wurden besonders dann Komponistinnen als solche anerkannt, wenn sie ‚männlich‘ komponierten, d.h. männlich konnotierte Eigenschaften präsentierten, wie „Beherrschung des ‚strengen Stils‘, ‚theoretische Durchbildung‘, ‚Gewandtheit in der Formenbehandlung [...]‘, ‚ernste[r] Geist‘ und nicht zuletzt ‚männliche Kraft‘“.<sup>24</sup> Dies lässt sich vielleicht nicht vollständig auf die Gitarre übertragen, aber Sidney-Pratten zeigt allein schon durch Stilistik, Länge und Form ihrer Kompositionen, dass sie den Weg Adolpha Le Beaus nicht gehen wollte. Ab-

---

<sup>20</sup> Mrs. Sidney-Pratten, „*Guitar School. Containing Two Hundred & Thirty Six Examples including Progressive Lessons & Fourteen Songs in Various Keys [...]*“, London 1877?

<sup>21</sup> Harrison 1899, S. 58.

<sup>22</sup> So stellt sie allein für die Technik des Zerlegens vier verschiedene Möglichkeiten vor: Arpeggios, Dash, Nails und Twirl, vgl. Sidney-Pratten 1877?, S. 3f.

<sup>23</sup> Harrison 1899, S. 85.

<sup>24</sup> Unseld 2001, S. 24.

gesehen von einigen wenigen längeren Werken<sup>25</sup> und dem genannten *March funebre* ist die überwiegende Mehrzahl ihrer ca. 250 Kompositionen kleineren Formats, für Zuhörer\*innen leicht verständlich und häufig an Schüler\*innen adressiert. Der salonmusikartige Kompositionsstil resultiert sicherlich aus dem Aufführungskontext, allerdings mögen auch wirtschaftliche Interessen und das eigene Rollenverständnis mit ursächlich sein. Turnbull bewertet die Musik Sidney-Prattens jedenfalls als Ausdruck des niedrigen Niveaus, und zeigt sich damit in der Traditionslinie des Musikalischen Idealismus:

*In England the approach to the instrument in Victorian times is typified by the solos performed by Madame Pratten in 1882. Titles such as Treue Liebe, Dreaming of Thee, Forgotten, etc., etc. well express the level to which the guitar had sunk.*<sup>26</sup>

### Kanonisierung – Auch eine Frage des Verlags?

Julie Fondard war eine um 1830 in Paris und anschließend in London wirkende Gitarristin und Komponistin. In Paris war sie Schülerin von Fernando Sor, der ihr sein *Divertissement pour deux Guitares* op. 62 widmete. Von Julie Fondards sind nur wenige Werke namentlich bekannt und anscheinend lediglich das vorliegende zugänglich. *Introduction et Variations sur la ballade de la fiancée* (London 1836) beruht auf dem Thema der Ballade aus der Oper *La Fiancée* von Daniel François Esprit Auber, uraufgeführt im Januar 1829, welche im Pariser Verlag von Eugène-Théodore Troupenas erschien. Fondard schrieb das Werk ursprünglich um 1830 in Paris, sah sich aber aufgrund von Troupenas' Abneigung gegenüber einer Bearbeitung für Gitarre dazu gezwungen, es erst sechs Jahre später in London zu veröffentlichen.<sup>27</sup> Es ist ein virtuoses,

---

<sup>25</sup> U.a. *Fantasia on Malbrook*, eingespielt von Ulrich Wedemeier.

<sup>26</sup> Turnbull 1991, S. 105.

<sup>27</sup> Im Vorwort heißt es: „*Lorsque je composai ce morceau il y a six ans à Paris, et que je choisis pour thème la Ballade de la Fiancée de L'Opéra de ce nom, dont Mr. Troupenas est l'Editeur, J'ignorais, alors qu'il ne voulait pas que l'on composât pour la Guitare sur des motifs pris de ses opéras; je n'ai donc pu le publier à Paris; j'en fis des copies que je distriburai aux principaux Guitarristes. Je me détermine à le publier maintenant à Londres, me déclarant seule propriétaire de cet ouvrage dont je n'ai laissé une copie du manuscrit à Mr. Troupenas qu'en dépôt jusqu'à mon retour en France. Londres, ce 15 Juillet, 1836*“ („Als ich dieses Stück vor sechs Jahren in Paris komponierte und als Thema die "Ballade de la Fiancée" aus der gleichnamigen, von Mr. Troupenas verlegten Oper wählte, war mir nicht bewusst, dass er nicht wollte, dass man mit den Motiven seiner Opern etwas für die Gitarre komponierte; ich konnte das Stück also nicht in Paris publizieren; ich erstellte Kopien, die ich an die wichtigsten Gitarristen verteilte. Ich nehme mir vor, es nun in London herauszugeben und mich dabei als die einzige Eigentümerin dieses Werks zu erklären, von dem ich Mr.

technisch anspruchsvolles und längeres Variationswerk, welches sich somit nicht an Laien und Dilettant\*innen, sondern an professionell konzertierende Gitarrist\*innen richtet. In diesem Sinne lässt sich auch das Vorwort deuten; hier heißt es: „*j'en fis des copies que je distribuai aux principaux Guitaristes*“.<sup>28</sup> Vermutlich ist die geschilderte Ablehnung seitens des Verlegers auf Vorbehalte gegenüber der Gitarre zurückzuführen. Ob das Werk Aufnahme in das Repertoire der „*principaux Guitaristes*“<sup>29</sup> erhielt, ist fraglich. Eine größere Verbreitung kann wohl ausgeschlossen werden.

## Überlegungen zur Integration von Komponistinnenwerken in den Gitarrenunterricht

Wie können nun derartige Werke Einzug in die Unterrichtssituation erhalten? Welche Anforderungen werden an Werke hinsichtlich einer Eignung für den Instrumentalunterricht gestellt? In der Literatur zeigt sich hier eine Lücke. Im *Lehrplan Gitarre* werden beispielsweise Unterrichtsziele und Inhalte vorgestellt, allerdings erfolgt kein Bezug auf die folgende Literaturliste.<sup>30</sup>

Generell bieten sich mehrere Argumentationsstränge an. Politisch oder moralisch argumentiert würde weibliche Autorschaft als Kriterium ausreichen. Augenscheinlich greift das aber zu kurz, zumal es beim Instrumentalunterricht nicht nur um das Erlernen des Instruments geht, sondern auch eine übergeordnete Zielsetzung, Stichwort: Musikalische Bildung, verfolgt wird. Der unterschiedlich verstandene Begriff der Musikalischen Bildung soll hier nicht diskutiert werden, alle Konzepte Musikalischer Bildung eint jedoch ein über das motorische, mechanische Bedienen eines Instruments hinausgehendes Verständnis. Als Grundlage für die in diesem Aufsatz anklingende Kritik am Unterrichtskanon möchte ich lediglich auf Konzeptionen von Musikalischer Bildung verweisen, nach denen man sich „*nicht mehr an einem festen Bestand von musikalischen Kunstwerken [orientiert]. Jede Musik ist potentiell bildungsrelevant. Allerdings müssen Musiken so beschaffen sein, dass sie die Möglichkeit bieten, an ihnen Erfahrungen zu machen, über sie zu kommunizieren, in musikalischer Praxis miteinander zu interagieren etc.*“.<sup>31</sup>

---

*Troupenas nur eine Kopie des Manuskripts bis zu meiner Rückkehr nach Frankreich anvertraut habe. London, am 15. Juli 1836*“), Fondard 1836, S. [1].

<sup>28</sup> „*ich erstellte Kopien, die ich an die wichtigsten Gitarristen verteilte*“; Fondard 1836, S. [1].

<sup>29</sup> Fondard 1836, S. [1].

<sup>30</sup> Vgl. Verband deutscher Musikschulen 2014, S. 52-80.

<sup>31</sup> Vogt 2012, S. 17.

Ein häufig beschrittener Weg der Kanonisierung stellt einer Re/-Konstruktion historischer, musikalischer (oder anderer) 'Relevanz' dar. In dem Aufsatz *Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse* beschreibt Annegret Huber das Dilemma bei der Verwendung der aus (männlichen) Meisterwerken (von Männern) abgeleiteten Analysemethoden im Kontext der musikwissenschaftlichen Gender Studies. Ihren Anspruch an eine Musikanalyse in kulturwissenschaftlichen Kontexten formuliert sie wie folgt:

*Dabei ist nicht nur die Wahl des Betrachtungsgegenstands, sondern auch die eines bestimmten Erkenntnisinteresses ebenso wie der musikanalytischen Methode Bestandteil unseres Handelns als einem Zyklus aus Zielformulierung, Handlungsplan, Durchführung der Handlung und Kontrolle der Zielerreichung. Um also eine musikanalytische Handlung durchführen zu können, muss im Rahmen des Handlungsplans sowohl der Analysegegenstand als auch eine Analyse-methode historisch – letztere auch ideologisch – kontextualisiert werden.<sup>32</sup>*

Für die Frage nach einer instrumentalpädagogischen Eignung von Werken möchte ich die Leitfrage nach der kompositorischen Qualität der Werke (Kann das Werk X von der Komponistin Y neben denen Fernando Sors bestehen?) durch das Erkenntnisinteresse an den unterrichtsbezogenen Qualitäten ersetzen. Was kann in der Unterrichtssituation an den Werken gelernt oder gelehrt werden? Für welche motorischen, spieltechnischen, aber besonders auch kognitiven und/oder affektiven Lerninhalte bieten sich die Werke für den Unterricht an? Welche Anknüpfungspunkte für weitere Themengebiete liegen vor?

Beispiel: Welche Anknüpfungspunkte zeigt der *March Funebre*?

Die Komposition besteht aus einem orchestral gedachten, polyphonen Satz und ähnelt im Kompositionsstil demjenigen Fernando Sors. Es finden sich mehrere Aspekte, die für eine Verwendung im Unterricht interessant sein könnten. Am Offensichtlichsten sind zunächst die spielpraktischen Anknüpfungspunkte, wie das Hervorheben von einzelnen Stimmen, Tonrepetitionen durch p-i-Anschlag, die Imitation von Bass und Oberstimme und einige harmonisch interessante Kadenz.

Als bedeutender erachte ich die Tonrepetition im zweiten Teil, die sicherlich nicht als direktes Zitat aus Beethovens 5. Sinfonie – wohl aber als daraus abgeleitetes Symbol für das Schicksalhafte gedeutet werden kann. Auch wenn

---

<sup>32</sup> Huber 2009, S. 139.



der Mythos der Anmerkung „*so pocht das Schicksal an die Pforte*“<sup>33</sup> mittlerweile wohl widerlegt ist, so mag die Erzählung Ende des 19. Jahrhunderts verbreitet und bekannt gewesen sein. Der ‚klopfende‘ Charakter ist jedenfalls auch im *March funebre* präsent, wobei sich die Wirkung durch die anschließende Integration des Motivs in die Kadenzen etwas verliert. Deutlicher wird der Verweis wieder in den letzten zehn Takten: Hier erscheint das Motiv als Ostinato im Bass, kommt gegen Ende in Form eines kurzen, ausnotierten Ritardandos zur Ruhe und lässt in Bezug auf den Titel Assoziation wie Sterben, Unausweichlichkeit und Schicksal zu. Der unausweichliche Charakter wird besonders deutlich an Takt 21, in dem der Ton A des Ostinatos im Bass aufrecht erhalten und nicht zu Gunsten des normalerweise erwarteten Grundtons der Dominante aufgegeben wird.

Meiner Ansicht nach stellt die Tonrepetition die zentrale unterrichtspraktische Qualität des kleinen Stücks dar, da sich hier ein weites Themenfeld aufspannt – von Beethovens 5. Sinfonie zu anderen Trauermärschen, über eine mögliche Bedeutung dieses wiederkehrenden Elements bis hin zu einer direkten Diskussion über mögliche Interpretationen und Gestaltungen des kurzen Werkes.

Über eine breiter angelegte Untersuchung wäre zu erfahren, inwiefern sich derartige Elemente auch in Werken des Unterrichtskanons wiederfinden. Ich vermute, dass sich unter diesen Prämissen ein anderer Kanon ergeben würde, der die musikalische und kulturelle Diversität wohl detaillierter widerspiegeln würde. Daneben erscheint es sinnvoll, trotz des Fokus auf eine spieltechnische und instrumentenspezifische Ausbildung eine umfassendere musikalische Bildung anzustreben.

### Literatur:

- AmZ 1803/04, Sp. 360f.; 1808, Sp. 538f.; 1810, Sp. 630-642, 652-659; 1820, Sp. 224; 1827, Sp. 239; 1845, S. 51
- Drechsler, Nanny (2002): Denken und Musizieren jenseits der 'Herrenkultur', In: *Üben&Musizieren* 5/02, S. 45-49
- Harrison, Frank Mott (1899): *Reminiscences of Madame Sidney Pratten*. Guitariste and Composer, London 1899
- Hindrichs, Thorsten (2012): Zwischen ‚leerer Klimperer‘ und ‚wirklicher Kunst‘ – Gitarrenmusik in Deutschland um 1800 (=Internationale Hochschulschriften, Bd. 576), Münster 2012
- Hoffmann, Freia (1991): *Instrument und Körper*. Die musizierende Frau in der bür-

---

<sup>33</sup> Dazu siehe: <http://www.beethoven-haus-bonn.de>, Zugriff am 10. Juni 2015.

- gerlichen Kultur. Frankfurt am Main/Leipzig 1991
- [Junker, Carl Ludwig] (1784): Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Musikalischer-Almanach auf das Jahr 1784. Freyburg, S. 85-99
- Huber, Annegret (2008): Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten, In: Kreuziger-Herr, Annette/Losleben, Katrin [Hg.]: History/Herstory. Alternative Musikgeschichten, Köln u.a. 2008
- MacAuslan, Janna/Aspen, Kristan [Hg.]: Guitar Music by Women Composers: An Annotated Catalog. Westport 1997
- Nolan, Deborah (1983): The Contribution of Nineteenth-Century European Women to Guitar Performance, Composition, and Pedagogy. Fullerton 1983
- Sittard, Josef (1890): Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Altona u. a. 1890
- Sparks, Paul (2013): Clara Ross, Mabel Downing and ladies' guitar and mandolin bands in late Victorian Britain. In: Early Music Vol. XLI/4, November 2013, S. 621-632
- Stenstadvold, Erik (2013): 'We hate the guitar': prejudice and polemic in the music press in early 19th-century Europe, In: Early Music Vol. XLI/4 November 2013, S. 595-604
- Turnbull, Harvey (1974, Repr.: 1976): The Guitar from the Renaissance to the Present Day. London 1974
- Unsel, Melanie (2001): Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Bea und ihre Sinfonie op. 41. In: Brand, Bettina/Helmig, Martina [Hg.]: Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults, München 2001, S. 24-44
- Verband deutscher Musikschulen (2014): Lehrplan Gitarre, Kassel 2014
- Vogt, Jürgen (2012): Musikalische Bildung – Ein lexikalischer Versuch, In: Ders. [Hg.]: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (ZfKM), www.zfkm.org

### Internetpräsenzen:

- Wichmann, Jannis (2011): Art. „*Pelzer, Catharina Josepha, verb. Sidney-Pratten*“. In: Hoffmann, Freia [Hg.], „*Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts*“: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/pelzer-catharina-josepha>, konsultiert am 19. Mai 2015
- <http://www.beethoven-haus-bonn.de>, konsultiert am 19. Mai 2015

### Notenausgaben:

- Carulli, Ferdinando (1829): Vollständige Anweisung um auf die leichteste und einfachste Weise die Gitarre spielen zu lernen, nebst einer Anzahl nach den Fortschritten geordneter Uebungsstücke und sechs Studien. Leipzig 1829
- Fondard, Julie (1836): Introduction et Variations sur la ballade de la fiancée. London 1836
- Sidney-Pratten, Mrs [=Catherina Josepha Pelzer] (1877?): Guitar School. Containing

Gitarrenwerke von Komponistinnen des 19. Jh.

Two Hundred & Thirty Six Examples including Progressive Lessons & Fourteen Songs in Various Keys, London 1877?

**Tonaufnahmen:**

Wedemeier, Ulrich (2012): Velvet Touch. Musicaphon 2012, M 56938

**Notenanhang:**

70. *Largo.* MARCH FUNEBRE. C. J. PRATTEN.  
III ----- *loco*

1st 2nd

3 3 3 3 IV----- V

*f*

*dolce.*

*f* A . A . A . A . A .

VII----- V

*p* *dim*

Pratten: March Funebre. Hudleston Collection of Guitar Music, RIAM

