

Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt,
Christoph Müller-Oberhäuser und Jonas Traudes

Einleitung und Dank

Die Idee zu diesem Themenheft entstand vor knapp zwei Jahren bei einer interdisziplinären Tagung mit dem Titel »Competitions in 19th-Century Music Culture«, die wir gemeinsam an der Universität zu Köln organisiert haben. Diese wiederum fand vor dem Hintergrund zweier Projekte statt, an denen wir mehrere Jahre gearbeitet hatten und die zu diesem Zeitpunkt kurz vor dem Abschluss standen: Zum einen ist hier das DFG-Projekt »Musikalische Preisausschreiben 1820–1870« zu nennen, in dem als wesentliche Grundlagenarbeit für die weitere Forschung musikbezogene Wettbewerbe des 19. Jahrhunderts durch eine Auswertung ausgewählter Musikzeitschriften erfasst sowie zentrale Tendenzen der Entwicklung im Wettbewerbswesen in einem Grundriss zusammengefasst wurden.¹ Gemeint ist zum anderen das Projekt »Der singende ›deutsche Mann‹ im Wettbewerb. Konkurrenzdenken und Leistungsorientierung bei Preissingen«, das als Teil des Köln-Münchener DFG-Projektverbundes »Konkurrenzkulturen« in einem spezifischen Bereich, dem der Chorwettbewerbe in Deutschland in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg, eine Art ›Tiefenbohrung‹ vornahm.² Bei der Tagung wurden die Projektergebnisse mit den Forschungsergebnissen internationaler Wissenschaftler verschiedener Disziplinen zusammengeführt und diskutiert.

Wichtig erscheint uns, zwei zentrale Befunde der Projekte sowie der Diskussionen festzuhalten: Musikwettbewerbe gewannen, erstens, im 19. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung im

europäischen Musikleben und teilweise auch darüber hinaus. Das gilt schon allein quantitativ (vgl. Abbildung auf Seite 247), zugleich aber auch für einzelne Wettbewerbstypen wie z. B. die Chorwettbewerbe, die ihren eigentlichen Höhepunkt zumindest in Deutschland erst um 1900 erlebten. Diese Expansion hatte ganz wesentlich damit zu tun, dass die Wettbewerbe mit zentralen sozialen und kulturellen Entwicklungen dieser Zeit verbunden waren: »Sei es das wachsende Vereinswesen, die Herausbildung einer medialen Öffentlichkeit, die Kommerzialisierung des alltäglichen Lebens, der erstarkende Nationalismus, die Ausweitung staatlicher Initiativen im Kultursektor oder seien es andere Faktoren – die Zusammenhänge mit dem Phänomen Wettbewerb im Bereich der Musik sind so eng geflochten wie vielfältig.«³ In solchen Kontexten waren Wettbewerbe Foren des institutionalisierten Leistungsvergleichs zu musikalischen Fähigkeiten oder musikbezogenem Wissen. Sie boten damit Räume für Diskussionen um Standards und Wertvorstellungen. Gleichzeitig waren sie ein Ort für das Aushandeln sozialer, nationaler und geschlechtlicher Identitäten.

Zweitens war die Vielfalt der Wettbewerbsformate nicht erst im 20., sondern bereits im 19. Jahrhundert groß: Wettbewerbe unter Beteiligung von Arbeiterchören standen neben Kompositionspreisausschreiben, bei denen jene Gattungen verlangt wurden, die das Musikleben des 19. Jahrhunderts insgesamt prägten – von der Symphonie bis zum Streichquartett, vom Chorlied für die Massenaufführung bis zum Klavierstück für den Vortrag im heimischen Salon. Instrumentenhersteller konkurrierten bei Ausstellungen um Preismedaillen, die sich dann bei der Werbung für die eigenen Produkte einsetzen ließen. Musikschriftsteller reichten Aufsätze ein, um – ganz in der Tradition akademischer, meist philosophischer

1 Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt und Jonas Traudes: *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870. Ein historischer Grundriss*, in: *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika*, hgg. von Frank Hentschel und Andreas Domann, Köln 2020, <https://musical-competitions.uni-koeln.de>, letzter Zugriff am 15. Mai 2021.

2 Die Projektergebnisse sind zusammengefasst in: Christoph Müller-Oberhäuser: *Zwischen Kunst, Politik und Geselligkeit. Eine Geschichte der Chorwettbewerbe in Deutschland zwischen 1841 und 1914* (= BzAfMw), Stuttgart 2021 (im Druck).

3 Bebermeier [u. a.], *Musikalische Preisausschreiben* (wie Anm. 1), S. 1.

Christoph Müller-Oberhäuser und Tobias Werron

Interdisziplinäre Perspektiven einer Erforschung musikbezogener Konkurrenzen

Wettbewerbsformate haben heute im Alltagsleben Hochkonjunktur. Auf nahezu allen Fernsehkanälen wird mittlerweile um die Wette gekocht, gemodelt, gesungen oder geshoppt. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass sich in verschiedenen Wissenschaften seit einigen Jahren ein verstärktes Interesse an der Erforschung dieser Formate zeigt.¹ Auch in der Historischen Musikwissenschaft ist dieser Impuls angekommen: Nachdem das Interesse hier lange verhalten war und man sich am ehesten noch für einzelne Wettbewerbe (z. B. den Prix de Rome² und den Eurovision Song Contest³) oder die Beteiligung berühmter Personen (vorwiegend bekannter Komponisten) als Preisrichter und Konkurrierende interessierte,⁴ sind in letzter Zeit gleich mehrere neue Arbeiten zum musikbezogenen Wettbewerbswesen veröffentlicht worden.⁵ Bei der

Erforschung musikbezogener Wettbewerbe wird jedoch bislang allenfalls punktuell an die Ergebnisse anderer Fächer angeschlossen. Das ist umso bemerkenswerter, als sich gerade in der Soziologie, Kulturanthropologie und Geschichtswissenschaft in den letzten Jahren zahlreiche Wissenschaftler dem Themenbereich Konkurrenz / Wettbewerb zugewandt haben.⁶ Ihre Ergebnisse legen nahe, die musikwissenschaftliche Forschung über das spezielle Format ›Wettbewerb‹ in einen größeren Kontext einzubinden, d. h. die Wettbewerbe als Teil von ›Konkurrenzkulturen‹ zu betrachten, und nach der Bedeutung von Rivalität und Konkurrenz im musikalischen Bereich allgemein zu fragen.

An dieser Stelle setzt der vorliegende Beitrag an. Anknüpfend an soziologische Vorarbeiten werden in einem ersten Schritt zentrale Begriffe der interdisziplinären Diskussion über den Handlungs- und Interaktionsmodus der Konkurrenz voneinander abgegrenzt (I). Anschließend werden darauf aufbauend drei Themen- und Fragenkomplexe rund um das Format ›Wettbewerb‹ skizziert, die für den musikalischen Bereich von besonderer Bedeutung sind: das Spannungsfeld zwischen Konkurrenz allgemein und konkreten Wettbewerbsformaten (II), die

1 Hier sei u. a. auf den geschichtswissenschaftlichen Forschungsverbund »Konkurrenzkulturen« an den Universitäten Köln und München sowie das interdisziplinäre DFG-Netzwerk »Wettbewerb und Konkurrenz« verwiesen.

2 Alexandre Dratwicki und Julia Lu (Hgg.): *Le Concours du prix de Rome de musique (1803–1968)*, Lyon 2011.

3 Irving Wolther: ›Kampf der Kulturen‹. *Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation*, Würzburg 2006. Zuletzt: Ivan Raykoff: *Another Song for Europe. Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*, London [u. a.] 2021.

4 Johannes Behr: *Brahms als Gutachter und Preisrichter*, in: *Bruckner – Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit. Symposien zu den Zürcher Festspielen 2003 und 2005* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 5), hgg. von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, Kassel [u. a.] 2006, S. 144–153; Jeroen van Gessel: *Robert Schumanns Tätigkeit als Preisrichter für den niederländischen Verein zur Förderung der Tonkunst*, in: *Robert Schumann und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts* (= Schumann Forschungen 9), hg. von Matthias Wendt, Mainz [u. a.] 2005, S. 20–33.

5 Klaus Näumann [u. a.] (Hgg.): *Musikalische Wettstreite und Wettbewerbe* (= Musik – Kontexte – Perspektiven 9), München 2018; Carola Bebermeier [u. a.]: *Musikalische*

Preisausschreiben. Ein historischer Grundriss, in: *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika*, hgg. von Frank Hentschel und Andreas Domann, Köln 2020, www.musical-competitions.uni-koeln.de, letzter Zugriff am 15. Mai 2021; Christoph Müller-Oberhäuser: *Zwischen Kunst, Politik und Geselligkeit. Eine Geschichte der Chorwettbewerbe in Deutschland zwischen 1841 und 1914* (= BzAfMw), Stuttgart 2021 (im Druck).

6 Aus den genannten Forschungsverbänden: Ralph Jessen (Hg.): *Konkurrenz in der Geschichte. Praktiken – Werte – Institutionalisierungen*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2014; Karin Bürkert [u. a.] (Hgg.): *Auf den Spuren der Konkurrenz. Kultur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven* (= Freiburger Studien zur Kulturanthropologie 2), Münster [u. a.] 2019. Zu Musikwettbewerben: Lisa McCormick: *Performing Civility. International Competitions in Classical Music*, Cambridge 2015.

Clemens Kreutzfeldt

Zwischen Kommerzialität und Kunstideal:

einem New Yorker Kompositionswettbewerb zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Spur

Im September 1855 fand sich auf der letzten Seite einer Ausgabe der Wiener Zeitschrift *Blätter für Musik, Theater und Kunst* folgende kurze Anzeige: »Die Newyork Musical Review and Gazette schreibt einen Preis von 200 Dollars für eine Gesangspiece mit Klavierbegleitung aus. Die zweitbeste Composition erhält 100 Dollars. Der Einlieferungstermin ist auf den nächsten Monat festgelegt. (für Europäer fast unmöglich als Mitbewerber aufzutreten.). Der Text darf nur englisch sein. Sonst sind die Ueblichkeiten wie gewöhnlich bei Preisausschreibungen beibehalten.«¹ Die relativ unauffällig platzierte Annonce ist im Hinblick auf die musikbezogenen Wettbewerbe des 19. Jahrhunderts in vielerlei Hinsicht bemerkenswert: Zunächst gewährt sie mit dem Verweis, dass ansonsten die »Ueblichkeiten wie gewöhnlich« für die Umsetzung des Wettbewerbs gälten, einen Einblick in die Verbreitung des Phänomens Musikwettbewerb in dieser Zeit. Der Autor wählte seine Leserschaft scheinbar bestens vertraut mit derartigen Ankündigungen und war offenbar der Auffassung, dass sich weitere Erklärungen zum Wettbewerbsprozedere erübrigten. Vermutlich dachte er hier an die Einsendemodalitäten. So war es im Kontext von Kompositionswettbewerben eine gängige Praxis, dem postalisch einzureichenden Musikstück einen verschlossenen Briefumschlag beizufügen, welcher den Namen der Preisbewerber enthielt. Um ein unvoreingenommenes Beurteilungsverfahren zu garantieren, sahen die Regularien vor, dass die entsprechenden Umschläge erst nach der Entscheidung und der Vergabe der Preise geöffnet werden durften.

Ferner lenkt die Anzeige den Blick auf die Bedeutung des Mediums Musikzeitschrift für musikbezogene Wettbewerbe. Diese etablierten sich in dieser Zeit vor allem aufgrund einer wachsenden medialen Öffentlichkeit. Musikzeitschriften

fungierten in dem Zusammenhang als zentrale Organe der Wettbewerbskulturkommunikation. Insbesondere der technische Fortschritt und eine mit ihm einhergehende wachsende Mobilität vernetzten die Periodika miteinander, was in einer zunehmend international ausgerichteten Berichterstattung resultierte, deren Informationskanäle sich vor allem ab der Mitte des Jahrhunderts transatlantisch ausweiteten. So hielten Berichte über den New Yorker Kompositionswettbewerb nicht nur Einzug in die Wiener *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, sondern fanden sich ebenso auf den Seiten der italienischen *Gazzetta musicale di Milano* oder der französischen *Revue et gazette musicale de Paris* wieder.² Vor dem Hintergrund eines wachsenden Grads an Internationalisierung ist der Kommentar des Autors, dass die Einsendefrist für europäische Bewerbungen zu kurzfristig sei, zu lesen. Die internationale Berichterstattung eröffnete demnach das Feld auch für internationale Preiseinsendungen.

Darüber hinaus lässt sich der kurzen Anzeige der *Blätter für Musik, Theater und Kunst* der folgende Aspekt der musikbezogenen Wettbewerbskultur des 19. Jahrhunderts entnehmen: Musikzeitschriften dienten mit ihrer Berichterstattung nicht nur als wichtige Sprachrohre der Preisausschreiben, sondern ihre Herausgeber und Verleger agierten wiederholt auch selbst als Ausrichter von Wettbewerben.³ Dass also mit der *Musical Review*

2 Vgl. [o. A.]: *Cronaca straniera*, in: *Gazzetta musicale di Milano* 42 (21. Oktober 1855), Heft 13, S. 335 und [o. A.]: *Chronique étrangère*, in: *Revue et Gazette musicale de Paris* 38 (23. September 1855), Heft 22, S. 295.

3 Vgl. bes. die Musikwettbewerbe der Musikzeitschriften *Neue Zeitschrift für Musik* (1834); *l'Orphéon* (1856); *Dalibor* (1860) oder *Musikalische Gartenlaube* (1870), in: Frank Hentschel, Andreas Domann, Carola Bebermeier, Clemens Kreutzfeldt, Aleksander Marcic und Jonas Traudes: *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870. Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika*, Köln 2020, <https://musical-competitions.uni-koeln.de>, letzter Zugriff am 15. Mai 2021.

1 [O. A.]: *Kunstnotizen*, in: *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 66 (18. September 1855), Heft 1, S. 266.

Christopher Price

Catch and Glee Club Prizes in the Long 19th Century: Nurturing a ›National Music‹

The century between about 1760 and 1860 was notable for a remarkable outburst of privately funded, locally organised artistic patronage in England. Even more remarkably, this patronage was focused very specifically on three genres of vocal music which were distinctive not only for their musical features but on their diminutive scale: »not of heroic build«, as Vaughan Williams dryly noted in 1914¹. Small though they were in scope, these tiny pieces were thought to be of great importance to our national heritage. They were the catch, the canon, and the glee. It is difficult to overstate the popularity of this music in this period. In fact, one of them – the catch – had been a feature of British social life for centuries preceding it. Now, however, explanations are necessary; those names have all but disappeared from our cultural landscape.

First, the canon and the catch: these work in exactly the same way, and the word used nowadays to describe this form is ›round‹. The only difference between a canon and a catch is that a canon always had a sacred text. Both have the same structure: a single melody line, in three, four or occasionally more phrases, each using the same harmonic basis so every phrase harmonises with all the others. Here's a short example, with the three phrases written on separate staves to show that structure more clearly (cf. example 1 on page 274); singers would treat those lines as one continuous melody, hopping from the end of one line to the start of the next one without pause – and starting again at the beginning as soon as they'd completed line 3. This would continue until, either by common consent or musical mishap, it all came to a halt.

The context for which this music was composed, and within which it was performed and consumed, is tremendously important. It's

probably obvious that this is a cheerful little song and, equally obviously, it encourages drinking (the ›toast‹). This is typical; the environment in which this music expected to find itself was a friendly, sociable sort of place: someone's house, or the tavern or pub. Samuel Pepys mentions dropping by a friend's house to sing a few catches at several points in his diary. Wherever you were, sobriety was unthinkable. And the jollity was reflected in the words of catches as well as the music: the lines intertwine in example 1, but it could get very much cleverer than that – and much sillier. And, given the alcohol-fuelled conviviality, and the all-male company, it may come as no surprise to find that it could get quite rude, too. In the more salacious catches, a double entendre may only emerge when the voices combine. This is the kind of repertoire which has tainted the reputation of the catch. One example will suffice: Luffman Atterbury's *As t'other Day Susan and Tom trudg'd along* (cf. example 2 on page 274), begins as a light-hearted tale of Susan and Tom attempting to sing a song. Tom is less competent than Susan, and keeps losing his place. His entreaties to Sue to help him regain it (›let me in‹) are met with smiling rebuffs, since she doubts his ability, at which point Sam comes along and offers to fill Tom's role. In case the doubleentendre had not become sufficiently clear, Atterbury's setting reinforces it in bars 7 and 8 by means of the carefully placed pauses in the different voice parts.

The two key points to bear in mind are that this is an essentially participatory genre – catches were never intended to be listened to – and that this sort of music had been a feature of British life since at least the 13th century (the earliest example is *Sumer is Icumen In*, dating from around the 13th century, cf. example 3 on page 275). So, in short, we were very fond of this little genre, and in the 18th century several very serious – and perfectly polite – composers took it very seriously indeed. One good example of such a practitioner is William

1 Ralph Vaughan Williams: *British Music in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, in: *The Music Student* 7 (September 1914), No. 1, pp. 63–64.

Andreas Domann und Frank Hentschel

Von Heiterkeit bis Kampfesmut.

Expressive Qualitäten in musikbezogenen Preisausschreiben des 19. Jahrhunderts

Bekanntermaßen besitzt Musik expressive Qualitäten, d. h. sie ruft affektive Reaktionen oder Assoziationen hervor; und ihr werden ästhetische und moralische Qualitäten zugeschrieben. Bei der Schilderung von Hörerlebnissen, wie sie etwa die *Listening Experience Database*¹ sammelt, wird die Musik entsprechend charakterisiert. Nun gehen Preisausschreiben Hörerlebnissen voraus, und es ist daher nicht unbedingt naheliegend, in ihren Aufgabenstellungen nach expressiven Qualitäten von Musik zu suchen. Doch könnte es durchaus aufschlussreich sein, zu erkunden, nach welchen expressiven Qualitäten von Musik in den Aufgabenstellungen explizit gefragt wurde. Denn auch daraus wäre zu lernen, wie Musik wahrgenommen oder zumindest beschrieben wurde, und eventuell, welche Kategorien so grundlegend oder so wichtig waren, dass sie in die Aufgabenstellung einbezogen wurden. Dem gegenwärtigen Beitrag liegt daher die Frage zugrunde, ob es bestimmte expressive Qualitäten gab, nach denen die Organisatoren von musikbezogenen Preisausschreiben gezielt verlangten, und ob diese sich ggf. bestimmten sozialhistorischen Kontexten zuordnen lassen. Grundlage ist die Datenbank *Musikalische Preisausschreiben 1820–1870*.² In einem ersten Schritt werden die in den Ausschreibungstexten direkt genannten expressiven Qualitäten untersucht (I); in einem zweiten werden Texte ausgewertet, die als Grundlage für ausgeschriebene Kompositionen dienen, weil diese Texte oftmals ebenfalls Hinweise auf intendierte expressive Qualitäten enthalten (II). Anschließend wird nach Korrelationen zwischen favorisierten expressiven Qualitäten und sozialen Milieus des 19. Jahrhunderts gefragt (III).

1 led.kmi.open.ac.uk, letzter Zugriff am 15. Mai 2021.

2 <https://musical-competitions.uni-koeln.de>, letzter Zugriff am 15. Mai 2021.

I – Expressive Qualitäten und Charakteristiken in den Aufgabenbeschreibungen

Da es keine Liste von Begriffen gibt, die die im 19. Jahrhundert für die Beschreibung expressiver Qualitäten von Musik verwendeten Ausdrücke versammelt, und da die Anlehnung an willkürlich herausgegriffene Theorien der Expressivität nicht sinnvoll sein kann,³ lässt sich dies vorerst nur explorativ, ohne einem klaren methodischen Design zu folgen, untersuchen. Die Unschärfe des Begriffs der expressiven Qualitäten, die an sich unproblematisch ist (denn es lässt sich prinzipiell nach Erfahrungen, Charakterisierungen, Beschreibungen von Musik fragen, ohne a priori zu antizipieren, welche Bestandteile als relevant erscheinen), erschwert den Zugang weiter. Die nachfolgenden Darlegungen erheben daher keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Auf der Grundlage von Introspektion bzw. auch von Erfahrungen aus früheren Studien⁴ wurde zunächst nach folgenden Begriffen gesucht: andächtig, anmutig, aufbrausend, ausdrucksvoll, belebt, berauscht, brütend, charakteristisch, düster, erbauend, ergreifend, erhaben, erschütternd, feurig, gesund, grandios, grotesk, jubelnd, kräftig, lebhaft, lustig, mannhaft, mäßig, melancholisch, rein, romantisch, rüstig, schrecklich, schwermütig, sentimental, stark, stärkend, stolz, trotzig, trüb, unterhaltsam, wild, witzig, wütend und zornig.

3 Vgl. Frank Hentschel und Gunter Kreutz: *The Perception of Music Expression in the nineteenth Century: The Case of the Glorifying Hymnic*, in: *Music & Science* (2021), Heft 4.

4 Frank Hentschel: *Expression Types of 19th-century Symphonic Music: The Cases of the Glorifying Hymnic and the Majestic Chorale*, OSF Preprints 2018, abrufbar unter <https://osf.io>, letzter Zugriff am 15. Mai 2021; ders.: *Musik und das Unheimliche im 19. Jahrhundert*, in: *AfMw* 73 (2016), Heft 1, S. 9–50.

Carola Bebermeier and Lucio Tufano

Musical Competition Culture in 19th Century Italy.

The Concorso Basevi (Florence) and the Circolo Bonamici (Naples)

I – Musical Competitions in 19th Century Italy: A Cursory Overview

In terms of the musical competition culture of the 19th century, the country that we now call Italy differed, in part, strongly from its European neighbours, such as France, Belgium, Britain and the German-speaking countries¹. What is particularly striking here is that there is no evidence at all for the otherwise widespread and enormously popular vocal and brass band competitions. However, according to the results of the research project »Musikalische Preisausschreiben 1820–1870«², in the different Italian states there was a large number of composition competitions³, some calls for music theoretical and pedagogical writings⁴ as well as two competitions for opera productions⁵. Moreover, as will be discussed in the third part of this article, the Italian city of Naples was a special case within the entire European music competition landscape. The Neapolitan music society Circolo Bonamici organised competitions for classical solo orchestra instruments as well as solo singing, which, apart from conservatory competitions, was an absolute exception in the 19th century. In the rest of Europe, just a few prizes for solo instrumental playing were announced. However, these prizes were commonly supposed to tie in with seemingly old traditions – so called »invented

traditions«⁶ – of a certain region, such as bagpipe playing in Scotland⁷, playing the tambourine in Provence⁸ or playing the Schwegelpfeife in Styria⁹. Solo instrumental competitions of classical orchestra instruments though, which are most popular and common nowadays, seem to have been a development of the 20th century, with the exception of those in Naples during the 1800s.

In the following, two examples of the composition competitions widespread in Italy are presented – one from northern Italy and one from the South. Both were organized by bourgeois societies and widely recognized in the different Italian states as well as throughout Europe. Hence, the statement from the article on 19th century Italian musical culture in *MGG*: »In contrast to Germany, one can only speak of a bourgeois musical culture in Italy to a limited extent«¹⁰ can only be confirmed in part; as already mentioned above, according to the research of the project »Musikalische Preisausschreiben 1820–1870« the Italian bourgeoisie had by no means joined together to form choirs or brass bands to a similar extent as in Germany, France, Belgium or Britain. Nevertheless, in the bigger metropolises like Milan (Società del quartetto), Florence (Società del quartetto) or Naples (Circolo Bonamici) there indeed were bourgeois musical societies, where members

1 This article is based on an assiduous exchange of ideas and materials between the two authors; however Carola Bebermeier is responsible for the first and second paragraphs, while Lucio Tufano wrote the third.

2 <https://musical-competitions.uni-koeln.de>, last accessed 15th May 2021.

3 E. g. the competition serie Concorso Basevi or the series of the Circolo Bonamici, which form the topic of this paper.

4 [Anon.]: *Notizie*, in: *Gazzetta musicale di Milano* 22 (17th February 1867), No. 7, p. 54.

5 [Anon.]: *Notizie*, in: *Il Mondo Artistico* 2 (10th May 1868), No. 19, p. 4.

6 Eric Hobsbawm: *Introduction: Inventing Traditions*, in: id. and Terence Ranger (eds.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 2012, p. 1–14.

7 [Anon.]: *Inverness, Oct. 20*, in: *The Musical World* 17 (3rd November 1842), No. 44, p. 353.

8 [Anon.]: *Nouvelles diverses. Paris et départements*, in: *Le Ménestrel* 36 (18th April 1869), No. 20, p. 157.

9 [Anon.]: *Vermischtes*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 13 (18th November 1840), No. 41, p. 164.

10 Martina Grempler: *Art. Italien, Kunstmusik. Das 19. Jahrhundert*, in: *MGG Online*, ed. by Laurenz Lütteken, Kassel [et al.] 2016ff., www.mgg-online.com, last accessed 15th May 2021.

Jonas Traudes

Staatliche Musikwettbewerbe als Thema der französischen Musikpresse des 19. Jahrhunderts

Der Staat Frankreich förderte im 19. Jahrhundert aktiv musikbezogene Wettbewerbe und versuchte auf diesem Weg gezielt Einfluss auf das Musikleben zu nehmen, wie die im DFG-Projekt »Musikalische Preisausschreiben, 1820–1870« erhobenen Daten nahelegen. In den fünfzig Jahren des im Forschungsprojekt untersuchten Zeitraums fanden mehrere Wettbewerbe statt, die entweder unmittelbar durch die französische Regierung und ihre Ministerien oder wenigstens von staatlich gesteuerten Institutionen, wie der Académie des Beaux-Arts oder den Pariser Operntheatern, organisiert wurden (vgl. Tabelle auf Seite 311¹). Die entsprechende Datenbank erfasst von den vielfältigen Formen kompetitiver Kulturphänomene der Zeit speziell den Typus des öffentlichen Preisausschreibens. Hiermit sind Wettbewerbe gemeint, die einer prinzipiell unbegrenzten Teilnehmerschaft offenstanden und zu denen sich Wettbewerbsteilnehmer aus freien Stücken und eigener Initiative bewarben.² Daneben existierten im 19. Jahrhundert beispielsweise auch bereits wettbewerbsmäßige Prüfungen oder Konzerte als Bestandteile der Lehrpläne musikalischer Ausbildungsstätten. Auch diese standen in Frankreich vielfach unter staatlicher Kontrolle, wie im Falle des Pariser Konservatoriums. Unter den staatlich ausgeschriebenen, öffentlichen Preisausschreiben der Zeit befinden sich in Frankreich neben dem jährlichen Rompreis (Prix de Rome) auch Wettbewerbe für Libretto-Dichtung und Vertonung von Opern, das Schreiben

oder Sammeln von moralisierenden und patriotischen Liedern, die Komposition von Militärmusik für die französische Armee oder repräsentativen Hymnen und Kantaten, den Auftritt von Blaskapellen und Männerchören sowie die Erörterung musikhistorischer und -theoretischer Fragen. Es ist nicht überraschend, dass alle diese Wettbewerbe direkt in Paris angesiedelt bzw. von der Hauptstadt aus organisiert wurden.

I – Der Ruf nach dem starken Staat

Trotz dieser großen Bandbreite staatlicher Aktivitäten im musikalischen Wettbewerbsgeschehen findet man in der französischen Musikpresse des 19. Jahrhunderts immer wieder Vorschläge für ein noch entschiedeneres Engagement der Obrigkeit.³ Ein hervorstechendes Beispiel stellt eine Reihe von Artikeln des Schriftstellers, Dramaturgen und Komponisten Ernest l'Épine dar. Die Vision l'Épines eines groß angelegten und staatlich finanzierten Kompositionswettwerbs skizzierte dieser erstmals im Dezember 1854 in der Musikzeitschrift *Le Ménestrel*. Als Vorbild schwebte l'Épine für diesen Wettbewerb die staatliche Kunstausstellung des sog. Salon de Paris vor. Aus seiner Sicht sollte die Musik durch die Regierung endlich gleichermaßen gewürdigt und auf dieselbe Stufe gehoben werden: »Jedes Jahr trägt die Regierung die neuen Werke der zeitgenössischen Maler, Bildhauer, Graveure und Architekten zusammen. Dann ruft sie das Publikum auf, zeigt ihm die Ergebnisse der jährlichen Arbeit, reizt es zu Urteilen, erleichtert den Verkauf und ermöglicht denjenigen, die sie in diese künstlerische Arena aufgenommen hat, ihre Kräfte aneinander zu messen. Die zahllosen Vorzüge dieser Einrichtung

1 Bezieht sich auf Preisausschreiben, die in zeitgenössischen Musikperiodika erwähnt werden. Vgl. *Musikalische Preisausschreiben 1820 bis 1870: Grundriss, Datenbank und Bibliografie auf Grundlage von Musikperiodika*, hg. von Frank Hentschel und Andreas Domann, Köln 2020, abrufbar unter <https://musical-competitions.uni-koeln.de>, letzter Zugriff am 15. Mai 2021.

2 Die Definition schließt nicht aus, dass allgemeine Teilnahmekriterien eines Wettbewerbs festgelegt werden konnten. Vgl. zur Methodik ebd.

3 Zu Rezeption und Verbreitung von Musikzeitschriften vgl. Katharine Ellis: *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880*, Cambridge 2007, S. 1f.

Signe Rotter-Broman

Musikbezogene Wettbewerbskulturen auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts

I – »Zeremonienzauber« im Industriepalast: Die Preisverleihungszeremonie in Paris 1867

Am 1. Juli 1867 fand im alten Pariser Industriepalast eine gigantische Festveranstaltung statt: die Verleihungszeremonie für die Preisträger der Weltausstellung.¹ Symbolträchtig hatte man diese Zeremonie auf den Tag gelegt, an dem sich der osmanische Sultan Abdülaziz in Paris aufhielt, »um die Sektionen seines Landes in Augenschein zu nehmen. Dieser erste Sultanbesuch in Westeuropa seit 400 Jahren bot für die französische Regierung den Anlaß, die Universalität der Ausstellung bzw. die universelle Gültigkeit der französischen Zivilisation durch die gleichzeitige Anwesenheit der höchsten westlichen und östlichen Würdenträger unter Beweis zu stellen.«² Die Pforten des für die Festveranstaltung aufwändig renovierten Industriepalasts der ersten Pariser Weltausstellung von 1855 öffneten sich um 11 Uhr, die 20.000 geladenen Gäste strömten herein und nahmen nach genau vorbereiteten Wege- und Sitzplänen ihre Plätze ein. Außer den geladenen Monarchen und ihrem Gefolge, dem gesamten französischen Parlament, der kaiserlichen Kommission, allen ausländischen Kommissionsmitgliedern sowie den von diesen illustren Persönlichkeiten eingeladenen Gästen waren nur zwei Personengruppen zur Zeremonie eingeladen: zum einen die Preisträger, zum anderen Dauerkartenbesitzer.³ Um 13.30 Uhr wurden die Türen geschlossen, und der französische Kaiser Napoleon III. samt Gefolge zog protokollarisch

geordnet ein. Kritische Presseorgane waren systematisch nicht eingeladen worden.⁴

Für diese Preisverleihungszeremonie hatte das Jurymitglied Gioachino Rossini – eigentlich seit langem im kompositorischen Ruhestand – eine Hymne »À Napoléon III. et à son vaillant peuple« (Text: Émilien Pacini) komponiert.⁵ Sie wurde zur Eröffnung mit einem 400-köpfigen Chor und einem 600 Musiker umfassenden Symphonieorchester plus 200 Militärmusikern aufgeführt.⁶ Einem zeitgenössischen Bericht zufolge wurde »jedes Solo mit 20 Stimmen besetzt.«⁷ Der Saal war »aufs Prachtigste geschmückt worden«, allein der pompöse Thron des Kaisers an der Längsseite des Palasts hatte 104.000 Francs gekostet.⁸ Nachdem der Vizepräsident der kaiserlichen Kommission seinen Ausstellungsbericht verlesen hatte, ergriff der Kaiser selbst das Wort, betonte die über das Ökonomische weit hinausreichende moralische und friedensstiftende Funktion der Ausstellung und verglich diese mit den olympischen Spielen der Antike: »Die Dichter der Antike zelebrierten mit Glanz die feierlichen Spiele, bei denen die verschiedenen Stämme Griechenlands um die Preise des Wettbewerbs stritten. Was würden sie heute sagen, wenn sie bei diesen Olympischen Spielen der ganzen Welt dabei wären, wo alle Völker im

4 Ebd., S. 138.

5 Übersetzt etwa: »Für Napoleon III. und sein tapferes Volk«. Gioachino Rossini: *Inno alla pace / Inno a Napoleone III* (= Quaderni Rossiniani 12), hg. von Alfred Bonaccorsi, Pesaro 1968, S. VI. Auch dieses Werk war laut Barth, *Mensch versus Welt* (wie Anm. 1), S. 137, Anm. 21, aus einer Konkurrenz um die beste »Hymne für den Frieden« hervorgegangen. Allerdings ist in der Edition mit *Inno alla pace* von Rossini eine Kantate von 1850 bezeichnet, die nicht im Weltausstellungskontext steht.

6 Barth, *Mensch versus Welt* (wie Anm. 1), S. 137.

7 Nach Ines Augustin: *Die Medaillen und Plaketten der großen Weltausstellungen 1851–1904*, Karlsruhe 1985, S. 66.

8 Barth, *Mensch versus Welt* (wie Anm. 1), S. 139.

1 Die Schilderung der Preisverleihungszeremonie stützt sich auf das Kapitel »Zeremonienzauber« in Volker Barth: *Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt 2007, S. 130–154.

2 Ebd., S. 133.

3 Ebd., S. 135.