

Kadja Grönke

Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin*

Wer Martha Sabinin in den einschlägigen Musikenzyklopädien sucht, wird sie, wenn überhaupt, als Pianistin und Liszt-Schülerin kennen lernen. Auf der Suche nach Leben und Wirken dieser in Dänemark geborenen, in Deutschland aufgewachsenen, in Europa sozialisierten, in Russland heimischen und auf der Krim verstorbenen Frau erweist sich dieses so einprägsam erscheinende Schlagwort freilich als nur einer von vielen bestimmenden Faktoren – und letztlich als einer, dessen Hervorhebung mehr von der Prominenz des Lehrers als von einer vermeintlich singulären Bedeutung für die Schülerin zeugt. Der nachfolgende biographische Abriss zeigt eine Persönlichkeit, die das Glück hatte, in einer kulturell aufgeschlossenen und umfassend interessierten Familie vielfältig gefördert zu werden, und früh ihre musischen Begabungen erprobte. Aufgewachsen an einem Brennpunkt der europäischen Kultur, nutzte Martha Sabinin alle sich dort bietenden Chancen und steuerte zielgerichtet eine professionelle Musikerinnenlaufbahn an. Letztlich folgte sie jedoch dem Ruf einer Pflicht, die in unserer heutigen, säkularisierten und bürgerlichen Zeit wie ein Karriereknick anmuten mag, die aber in ihrem Leben, Denken und Handeln konsequent angelegt war und ihr gewissermaßen ein zweites Leben in anderen Wirkungskreisen eröffnete.

I – Zum familiären Hintergrund

Das Bestimmende ihrer Biographie¹ zeigte sich bereits bei der Geburt: Als Martha Sabinin (oder auf Russisch: Marfa Sabinina) 1831 in Kopenhagen zur Welt kam, war sie nicht etwa

Dänin, sondern Russin, denn als Tochter des Geistlichen der russischen Gesandtschaft wurde sie selbstverständlich Untertanin von Zar Nikolaus I. (1825–1855). In dieser russischen Enklave fiel ihr Geburtsdatum nicht auf den 11. Juni des an ihrem Geburtsort gültigen gregorianischen Kalenders, sondern auf den 30. Mai, den der julianische Kalender an diesem Mittwoch im fernen Russland anzeigte.

Trotzdem war die Sprache ihrer Kindheit zunächst Dänisch, und als ihr Vater 1837 nach Weimar versetzt wurde, wo er als Beichtvater der Zarentochter, Großfürstin Maria Pawlowna (1786–1859), tätig wurde, Deutsch. Dass sie sich letztlich dennoch als Russin – oder besser: als treue Untertanin der russischen Zaren – begriff, zeigt sich an ihrem Lebenslauf, in dem die Komponenten »Russland«, »Zarentum« und »russische Orthodoxie« letztlich bestimmender waren als die Komponenten »Kultur«, »Musik« und »Komponieren«.

1 Die biographischen Fakten sind vorwiegend folgenden Publikationen entnommen: [Marfa Sabinina]: *Iz zapisek Marfy Stepanovny Sabininoj* [Aus den Aufzeichnungen der Marta Stepanowna Sabinina], in: *Russkij Archiv* [Russisches Archiv] 1900, I. Buch, Teilband 1, S. 509–544, II. Buch, Teilband 5, S. 37–67, Teilband 6, S. 113–144, Teilband 8, S. 498–517; 1901, I. Buch, Teilband 1, S. 119–140, Teilband 3, S. 520–526, II. Buch, Teilband 5, S. 145–154, Teilband 6, S. 262–277, Teilband 7, S. 438–446, Teilband 8, S. 576–586, III. Buch, Teilband 9, S. 49–80, Teilband 10, S. 229–250, Teilband 11, S. 422–428; 1902, I. Buch, Teilband 2, S. 326–336. – Olga Lossewa: *Marfa Sabinina und ihre Erinnerungen an Clara und Robert Schumann*, in: *Schumann Studien* 6, im Auftrag der Robert-Schumann-Gesellschaft Zwickau hg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 1997, S. 195–224. – Vgl. auch J. M. N. [= Julia M. Nauhaus]: [Biographische Informationen], http://www.schumann-portal.de/pgcms/output.php?PAGE_ID=2468&PHPSESSID=3096496214b917dc0c687da462f19e52, Zugriff am 22.4.2010, und Kadja Grönke: Artikel *Sabinin*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon des SDI*, <http://www.sophie-drinkerinstitut.de/cms/index.php?page=sabinin-martha>, Zugriff am 7.8.2011.

* Für Freia Hoffmann und das Team des Sophie Drinker Instituts Bremen, als kleiner Dank für viele Stunden anregenden Forschens – nicht nur zu Martha Sabinin!

Martha war das fünfte Kind von insgesamt 12 Geschwistern² und die dritte von sieben Töchtern von Stepan Karpowitsch Sabinin (Stepan Karpovič Sabinin, 1789–1863) und Alexandra Timofejewna Sabinina geb. Weschtscheserowa (Aleksandra Timofeevna Veščeserowa, 1807–1882). Das Mädchen wuchs in einem Haushalt auf, in dem zwar kein materieller Wohlstand, dafür aber umso mehr geistiger Reichtum vorhanden war. Offenbar wurden die Geschwister nach denselben Leitlinien erzogen, denen auch die Eltern gefolgt waren: Lernen als Sammeln von Bildung zum Zwecke der Selbstvervollkommnung. Denn sowohl Vater als auch Mutter Sabinin stammten aus wenig begüterten Familien und eigneten sich die Welt über Fleiß, geistige Auseinandersetzung, Sprachenstudium und musische Interessen an. Bildung war das Kapital der Familie, die schönen Künste die Zinsen.

Marthas Vater, Stepan Karpowitsch Sabinin, war eine eindrucksvolle Persönlichkeit des ostwestlichen kulturellen Dialogs. Seine Herkunft leitete er auf den russischen Volkshelden Iwan Susnanin (+1613) zurück, dessen Tochter ein Mitglied der Familie Sabinin heiratete.³ Seine Familie war verarmt, und nur ein Stipendium des Erzbischofs aus Woronesch ermöglichte ihm eine Ausbildung – zunächst zum Lehrer für Griechisch, Latein und Deutsch. 1817 trat Stepan Sabinin in die Petersburger Geistliche Akademie ein, die er 1823 mit der Priesterweihe verließ, um als Geistlicher an die Russische Gesandtschaft nach Kopenhagen zu gehen. Dort lernte er Dänisch und Isländisch, übersetzte außerdem aus dem Hebräischen und Französischen ins Russische und war neben seiner Tätigkeit als Geistlicher zugleich Historiker und Sprachwissenschaftler. Als hoch gebildeter Mann stand er in engem Austausch mit russischen und skandinavischen Forschern (u. a. mit dem Dänen

Erasmus Christian Rask, einem der Begründer der vergleichenden Sprachwissenschaft) und war »Mitglied der dänischen königlichen Altertumsgesellschaft und der russischen Gesellschaft zur Erforschung der Russischen Altertümer.«⁴ Zahlreiche Schriften aus den Bereichen Theologie und Bibelphilologie, Sprachwissenschaft und Frühgeschichte der osteuropäischen, skandinavischen und asiatischen Völker zeugen von seinem breiten sprachlichen wie kulturellen Horizont. Außerdem verfasste Sabinin Wörterbücher und eine außerordentlich einflussreiche *Grammatik der isländischen Sprache* (Sankt Petersburg, 1859),⁵ die als Grundlage der russischen Normanistik gilt.

Unmittelbar vor seiner Abreise nach Kopenhagen heiratete er die sechzehnjährige Alexandra Timofejewna Weschtscheserowa,⁶ Tochter eines hohen Petersburger Geistlichen. Nachdem sie mit zwei Jahren ihre Mutter verloren hatte und von ihrer ältesten Schwester erzogen worden war, nahm sie die Ehe mit einem allseitig gebildeten Gelehrten zum Anstoß, auch ihrer eigenen Bildung und Ausbildung aufs Neue Aufmerksamkeit zu schenken. Von und mit ihrem Mann lernte sie Deutsch, Dänisch und Französisch, eignete sich im Selbststudium Latein, Griechisch, Hebräisch und andere Sprachen an und übersetzte aus dem Dänischen und Deutschen ins Russische, so dass sie zur gleichrangigen Gesprächspartnerin ihres Mannes und Lektorin seiner Schriften wurde. Des weiteren pflegte sie gemeinsam mit ihren Kindern ihre musischen Neigungen,⁷ lernte Klavier (in

2 Martha Sabinin spricht in ihren autobiographischen Aufzeichnungen (Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininnoj* [wie Anm. 1]) von 12 Kindern (7 Mädchen, 5 Jungen), von denen sieben in Weimar zur Welt gekommen seien, nennt namentlich aber nur zehn: Dmitri, Elizaweta (1828–1849), Iwan (+1860), Elena, Martha (1831–1892), Maria, Stepan, Wassili (1837–1858), Andrei und Nadeshda (*1852).

3 Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininnoj* (wie Anm. 1), Bd. I/1, S. 519.

4 H. Goltz: *Viele Jahre war er Weimar treu. Der Erzpriester Stephan Sabinin. Ein Beitrag zur kulturellen und kirchlichen Ökumene*, in: *Thüringer Tageblatt* Nr. 113 (14. Mai 1983), S. 3.

5 Die ihm u. a. auf <http://www.rok-weimar.gmxhome.de/deutsch/w-geschichte-d.htm> (Zugriff am 22.4.2010) zugeschriebenen Puschkin-Übersetzungen stammen von einem anderen Familienmitglied: *Alexander Puschkin's Novellen. Für das Deutsche bearbeitet von Dr. [Christian Gottlob] Tröbst und D. [Dmitri A.] Sabinin*, Jena 1840.

6 Die Informationen zu Martha Sabinins Mutter sind zusammengestellt aus Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininnoj* (wie Anm. 1).

7 Martha Sabinin selbst formulierte, Musik sei in ihrem Elternhaus »so nötig wie Brot« gewesen (Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininnoj* [wie Anm. 1], Bd. II/6, S. 265; alle Übersetzungen aus dem Russischen von der Verfasserin).

Kadja Grönke: „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin.“
In: Die Tonkunst Jg. 5 (2011), H. 4 (S. 478-491).

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 480

Weimar war sie Schülerin von Johann Nepomuk Hummel), begann 1839 zu malen, nahm an Ausstellungen teil und erhielt sogar eine Silbermedaille der Petersburger Kunstakademie. Das offene, gastfreie Haus, das sie führte, bildete eines der geselligen Zentren der Stadt – insbesondere in Weimar, wo die Familie ab 1843 bezeichnenderweise im ehemaligen Domizil der Frau von Stein an der Ackerwand⁸ residierte. In den 1840er und 1850er Jahren wurden die Sabinins von Geistlichen und Diplomaten, Literaten und Philosophen, Wissenschaftlern und Künstlern besucht; Berühmtheiten wie Wassili Gogol oder Anton Rubinstein zählten zu ihren Gästen.

Die Kinder der Familie wurden von dieser reichen intellektuellen Welt nicht etwa ferngehalten, sondern wuchsen ganz selbstverständlich in der Anschauung von Geistesgrößen, im philosophischen Gespräch und in der literarischen Diskussion mit auf. Auch die Religion hatte ihren natürlichen Ort, da Stepan Sabinin seine philologischen Interessen offenbar als Neigung betrachtete, seinen Beruf als Geistlicher jedoch als Berufung. Über die kirchlichen Pflichten erlebten die Kinder der Familie Sabinin auch das Hofleben und den Hochadel ganz unmittelbar, denn sie nahmen selbstverständlich an den russisch-orthodoxen Gottesdiensten in der von Maria Pawlowna eingerichteten Hauskirche im Herzoglichen Schloss teil.⁹ Die den Künsten so zugewandte

Osten ausgerichtet. Dmitri, Elizaweta, Maria und Andrei wurden früh in die Heimat ihrer Eltern geschickt, um dort eine Berufsausbildung zu erhalten. Iwan und Wassili schlugen jedoch die freie Künstlerlaufbahn ein und wurden Maler. Iwan erhielt ein Reisestipendium der großherzoglichen Familie nach Rom, sein Bruder ging mit einem entsprechenden Stipendium nach Belgien.¹⁰ Auch Martha folgte früh ihren musischen Neigungen und nahm Unterricht in Gesang, Klavier, Musiktheorie und Malerei.

Offenbar hat nur eines der Sabinin-Kinder geheiratet; ein Antrag an die 24-jährige Martha wurde von ihr selbst abschlägig beschieden.¹¹ Im Mittelpunkt ihres Lebens standen die Kunst, die Pflicht und die Familie. In späteren Jahren zog sie mit ihrer Mutter und vier Schwestern auf die Krim. In der Nacht zum 9. Juli 1882 wurden diese Opfer eines Raubmords, dem Martha Sabinin nur durch Zufall entging,¹² so dass Martha Sabinin letztlich offenbar ihre gesamte Familie überlebt hat. Sie starb an den Folgen eines Schlaganfalls und einer Herzkrankheit am 14. (26.) Dezember 1892 in Odessa.

II – Jugend in Weimar

Lebensprägend war zweifellos die Jugend in Weimar, wo Martha Sabinin von den mannigfachen

Kadja Grönke: „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin.“
In: Die Tonkunst Jg. 5 (2011), H. 4 (S. 478-491).

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 481

ihr Mühe. Den Kernpunkt ihrer Interessen bildete dagegen die Musik; sie entwickelte sich rasch zur wichtigsten, wenn auch nicht zur ausschließlichen Leidenschaft.

Ab dem Alter von zehn Jahren ging Martha Sabinin regelmäßig in Konzerte, aber ihre musikalische Ausbildung begann schon 1839 mit Lektionen bei dem Weimarer Klavierprofessor und ehemaligen Potsdamer Musikdirektor Gustav Kellner (1809–1849). Nach kurzer Unterbrechung, in der sie das Musizieren nicht aufgab, erhielt Martha Sabinin ab 1843 Klavier- und Musiktheorieunterricht bei dem Hummel-Schüler Johann Gottlob Töpfer (1791–1870), der als Organist an der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul wirkte. Er wurde als Interpret und Orgelsachverständiger überregional geschätzt; sein Improvisationstalent beeindruckte das junge Mädchen nachhaltig. Bei ihm studierte sie Klaviermusik von Ignaz Moscheles, Theodor Kullak, Daniel Gottlieb Steibelt, Jan Ladislav Dussek und Johann Baptist Cramer sowie Werke von Haydn und Mozart und erarbeitete sich sämtliche Beethoven-Sonaten bis op. 101.

Ebenso intensiv wie ihre pianistischen Fertigkeiten schulte sie ihre Stimme. Sie nahm Gesangsunterricht bei dem Tenor Heinrich Theodor Knaust (1805–1865) und bei Franz Götze (1814–1888), der später als Lehrer ans Leipziger Konservatorium wechselte, und partizipierte ab

und die Gastspiele reisender Virtuosen.¹⁵ Nebenbei nahm sie Musiktheoriestunden und besuchte wie ihre Mutter die Weimarer Malerschule.

Angesichts dieser reichhaltigen musischen Aktivitäten erstaunt es kaum, wenn sie sich mit dem, was sie in den ersten 19 Jahren ihres Lebens künstlerisch erreicht hatte, nicht zufrieden gab. Ihr Wunsch nach weiterer Qualifizierung ließ sie nach Lehrern außerhalb Weimars suchen; sie träumte von Stunden bei Felix Mendelssohn Bartholdy oder Frédéric Chopin, die aber 1847 bzw. 1849 verstarben. Mit Unterstützung der Eltern, die trotz geringer finanzieller Mittel bereit waren, die Wünsche ihrer Tochter zu erfüllen, und einer Empfehlung des Weimarer Kirchenmusikdirektors und Komponisten Carl Montag (1817–1864), der auch Rezensent für die *Allgemeine musikalische Zeitung* war, reiste Martha Sabinin schließlich am 19. Mai 1850 über Dresden nach Leipzig, um Clara Schumann vorzuspielen. Die Entscheidung für eine der bedeutendsten Pianistinnen und Klavierlehrerinnen Deutschlands fiel nicht von ungefähr: Martha Sabinins Eltern hatten die junge Clara Wieck bereits 1840 persönlich kennen gelernt.¹⁶

Nach einer ersten Unterrichtsphase vom 28. Mai bis zum 19. Juli 1850 in Leipzig setzte Martha Sabinin ihre Stunden bei Clara Schumann von November 1850 bis März 1851 in Düsseldorf fort.¹⁷ Parallel dazu erhielt sie Theorieunterricht

Kadja Grönke: „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin.“
 In: Die Tonkunst Jg. 5 (2011), H. 4 (S. 478-491).

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 482

mit der Familie Schumann
 Sophie Schloß (1822–1903).
 er Schumanns knüpfte sie
 Kontakte, die
 aus anhiel-
 14 in Clara
 m Weima-
 is, wo sich
 n Konzert
 hrung von
 Oper *Geno-*

rtha Sabinin
 von Franz
 Großherzo-
 nar halten
 als Lehrer
 8 Erstmals
 e ihn 1841
 vierabends
 erlebt und

stischen Können beeindruckt
 s Übersiedlung nach Weimar

Zeit aus unmittelbarer Nähe wa-
 z. T. sogar selbst mit ihnen zu n-
 Rubinstein, Joseph Joachim, Hec-

in Weimar auf-
 und hatten ein
 Einfluss auf c-
 Kenntnisse u-
 der angehen
 (vgl. Abbildun-

Liszt unter
 Sabinin bis 18-
 nahm sie zw-
 1855 auch Kl-
 Peter Corneli-
 trotz ihrer
 sischen Kraft
 zarten Seiten
 zubauen,²² sch-
 cally well-ter
 and flow«²³,
 gern vierhänd-

ihre Hilfe beim Unterrichten, be-
 umfangreichen Korrespondenz



Abbildung 1
 Martha von Sabinin (um 1855)

Quelle: Stadtmuseum Weimar

Einwände, als sie Mitte der 1850er Jahre zu komponieren begann, sondern stand ihr vielmehr mit Rat und Tat zur Seite.

III – Erste Kompositionen

Im Jahre 1855 erschienen im Verlag F. Whistling in Leipzig *Acht Lieder op. 1* auf Texte von Jean Paul, Johann Wolfgang von Goethe, August von Platen, Dilia Helena (d. i. Helene Branco), Julius Sturm und Heinrich Heine, »Fräulein Tony von Hopff-garten gewidmet«. ²⁴ Beide Qualitäten der ausübenden Musikerin haben bei diesem Werk Pate gestanden: die der Altistin und die der Pianistin. Die Gesangslinien zeugen von einem starken melodischen Gespür, sind durchaus anspruchsvoll, aber kantabel gestaltet und liegen trotz eines vergleichsweise großen Ambitus angenehm in der Stimme. Ähnlich souverän auf die Besonderheiten des Instruments zugeschnitten ist der Klavierpart, der den Gesang mit eigenständigen Figurationen unterlegt und deutlich pianistisch gedacht ist. Beide Stimmen wirken zusammen im Sinne eines anspruchsvollen Ganzen, so dass dieses Erstlingswerk einer 24-Jährigen von einer umfassenden musikalisch-praktischen Erfahrung zeugt. Subtile harmonische Reize und aparte Modulationen verweisen darauf, dass Martha Sabinin aufmerksam die aktuellen Entwicklungen in der Musik ihrer Zeit zur Kenntnis genommen hat. Dass sie offenbar keinen gezielten Kompositionsunterricht erhielt und sich in den harmonischen und formalen Freiheiten Liszts und Wagners wohler fühlte als in der akademischen Harmonielehre, lassen die Noten freilich auch erkennen, ohne dass das den akustischen Eindruck schmälert.

Aus den ebenso kantabel wie pianistisch gedachten Liedern fällt das letzte, die Heinrich-Heine-Vertonung *Ich habe dich geliebet*, in gewissem Sinne heraus (vgl. Notenbeispiel 1). Hier bricht sich eher das Vorbild von Roberts Schumanns Rezitativ-Liedern im Stile von *Ich hab im Traum geweinet* ²⁵ Bahn. Sicher ist es kein Zufall, dass auch Martha Sabinin einen Heine-Text wählt, um ihn deklamierend umzusetzen: »Ich hab' dich geliebet und liebe dich noch! / Und fiele die Welt zusammen, / aus ihren Trümmern stiegen doch / hervor meiner Liebe Flammen. // Und wenn ich dich geliebet hab', / bis in meiner [sic!] Todesstunde, / so nehm' ich mit in's ew'ge Grab / die große Liebeswunde.« ²⁶ Das zweistrophige lyrische Gebilde, das aus einem wohlgeformt-pathetischen Daktylus sprachrhythmisch gewissermaßen in Heines jambisch-prosaisches Lieblingsversmaß »zusammenfällt« und die Textaussage auf diese Weise nicht etwa als Steigerung, sondern als Banalisierung des Topos von der immerwährenden romantischen Liebe gestaltet, wird musikalisch einer dreiteiligen A-B-A'-Form unterlegt, die das Versmaß des Beginns ignoriert ²⁷ und den Text wie Prosa behandelt. Die drei kurzen Abschnitte stehen im Quintabstand zu einander; die Gesangsstimme basiert auf freier melodischer Fortspinnung, in deren lineare Entwicklung zu den Worten »meiner Liebe Flammen« und »grosse Liebeswunde« bildhafte Sprachumsetzungen eingebettet werden. Der Taktwechsel im Mittelteil erfolgt (wie in *Lied op. 1 Nr. 5*) nicht aus musikalischem Sinn, sondern aus mangelhafter musikalischer Orthographie heraus, was freilich nur beim Lesen, nicht aber beim Singen der Passage auffällt.

Eine zeitgenössische Rezension des Opus 1 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* betrachtet Sabinins Lieder zunächst stereotyp aus der Geschlechterperspektive: »Mit bescheideneren Erwartungen

24 Das in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrte Exemplar des Liederhefts op. 1 trägt eine zusätzliche handschriftliche Widmung, offenbar an Martha Sabinins Freundin Alma Froriep (1832–1910), der auch das etwa zu derselben Zeit entstandene Bleistiftporträt (Abb. 1) zugeschrieben wird. Alma Froriep beschäftigte sich ebenso wie ihre Schwester Bertha (1833–1920) an der Weimarer Kunstakademie mit Malerei, sang offenbar gern und gut und heiratete später den Sohn von Friedrich Rückert.

25 Nr. 13 aus *Dichterliebe* op. 48, ebenfalls auf einen Text von Heinrich Heine.

26 Heinrich Heine: *Buch der Lieder, Lyrisches Intermezzo*, Nr. 45, Hamburg 1827, S. 150.

27 Der Liedtext lautet: »Ich habe [sic!] dich geliebet und liebe dich noch! Und fiele die Welt zusammen, aus ihren Trümmern stiegen doch hervor meiner Liebe Flammen. Und wenn ich dich geliebte hab, bis in meine Todesstunde, so nehm ich mit in's ew'ge Grab, die grosse Liebeswunde.«

Kadja Grönke: „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin.“
In: Die Tonkunst Jg. 5 (2011), H. 4 (S. 478-491).

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 484

„ICH HABE DICH GELIEBET“
von H. Heine.

5sam. Martha v. Sabinin

Ich ha - be dich ge - lie - bet und lie - be

Ind fie - le die Welt zu - sam - men, aus ih - ren Trüm

Detailed description: This is a musical score for a vocal piece. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked '5sam.' (5/4). The lyrics are in German. The piano part features chords and a bass line. The vocal line is melodic and expressive.

S. 485

bis in mei - ne To - des - st

mit in's ew' - - - ge Grab,

Detailed description: This is a continuation of the musical score from page 484. It shows the vocal line and piano accompaniment. The lyrics continue with 'bis in meine Todesst' and 'mit in's ew' - - - ge Grab,'. The musical notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

gingen wir an die Durchsicht dieser Lieder, denn einmal berechnete die Bezeichnung Op. 1 zu nachsichtigerer Beurtheilung, anderen Theils ist das Werkchen aus der Feder einer Dame geflossen, und mit nicht allzuvielen Ausnahmen hat das schöne Geschlecht auf dem Gebiete der musicalischen Composition bisher die Stufe des Dilettantismus nicht überschritten.«²⁸ Dennoch muss der Rezensent, offenbar wider Willen oder zumindest entgegen seinen ursprünglichen Erwartungen, beeindruckt feststellen, dass diese Musik keineswegs typisch »weiblich« wirkt und eine durchaus ernsthafte Rezension erfordert: »Ein nur flüchtiger Blick auf die für Mezzo-Sopran geschriebenen acht Lieder zeigt jedoch schon, daß man sie mit einem höheren Maßstab messen muß, daß sie die Beachtung und Anerkennung der Kritik verdienen. Die Componistin hat wirklich Talent, die Form der Lieder spricht für ein tieferes Eingedrungensein in das Wesen der Kunst, die Behandlung der Singstimme wie des Pianoforte bethätigt [sic!] eine geübtere Hand – kurz das Op. 1 ist künstlerisch reifer, als nicht wenig andere Erstlingswerke selbst begabter Componisten. [...] Nach diesem ersten Hervortreten vor die Oeffentlichkeit kann man wohl auch für die Folge etwas von der Componistin erwarten; einige mehr oder minder sich hier noch bemerkbar machende Mißstände wie z. B. das zuweilen zu penible Streben nach charakteristischem Ausdruck in der Begleitung und namentlich das Unterbrechen des Zusammenhanges der Dichterworte zum Besten der Abrundung oder auch nur einer musikalischen Phrase sind Dinge, auf die wir die talentvolle Tonsetzerin aufmerksam machen wollen.«²⁹

Das Erstaunen über die Notwendigkeit, diese Produkte der weiblichen Inspiration künstlerisch ernst zu nehmen, zieht sich auch durch die Rezensionen der weiteren Liederhefte op. 2 und op. 3. Die Rezension zum zweiten Liederheft konstatiert darüber hinaus einen technisch-künstlerischen Fortschritt gegenüber dem Erstlingswerk: »Martha v. Sabinin³⁰, Op. 2. Sechs Gedichte von Jäger, Lenau,

Rückert, Ratschinsky und Sturm, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [...] Eine poetisch organisirte Natur spricht aus sämtlichen von zarter Hand geschriebenen Liedern. Sie wurzeln, obschon mehr als das vorher angezeigte Heft der eigentlichen Liedform sich nähernd, dennoch in neueren Anschauungen und verrathen in Conception und Ausführung künstlerische Begabung. Die Wahl der Texte spricht für eine dem Höheren zugewendete Richtung, sowie die Auffassung der Gedichte für einen richtig treffenden poetischen Sinn. Eine warme, lebensvolle Lyrik weht uns daraus entgegen und läßt dabei nirgends eine von dem neueren Geiste getränkte Selbständigkeit vermissen. Die melodische Gestaltung, das überwiegende Moment darin, ist von vielen seinen charakteristischen Zügen begleitet, die an vielen Stellen von eigenthümlicher Wirkung sind. Dabei darf eine vorzügliche und treffende Declamation nicht unbemerkt bleiben. Nicht aber bloß dem Zarteren und Schwärmerischen ist der entsprechende Ausdruck verliehen, sondern auch dem Heftigeren, Leidenschaftlichen [...]. Es sei dieses Liederheft [...] der Beachtung und Aufmerksamkeit aller unparteiischen Kunstfreunde auf das Wärmste empfohlen.«³¹

Die Rezension des dritten Liederhefts, wieder einer Sammlung von Vokalwerken auf Texte unterschiedlicher Dichter, hebt am stärksten diejenigen Aspekte hervor, die der damaligen Zeit als kennzeichnend für weibliches Kunstwollen galten: gefühlvolle Stimmungen, kleine Formen, geringer künstlerischer Anspruch, einfache Ausführung und die Einschränkung auf den nicht-öffentlichen Bereich. Diese Marginalisierung gilt jedoch zugleich als Garant für die Verbreitung der Lieder.: »Martha v. Sabinin, Op. 3. Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. [...] Wir beginnen den Reigen [lies: die Besprechungen] jetzt artigerweise mit der Erwähnung des Werkes einer Dame. Die Lieder von Martha

28 *NZfM* 43 (1855), S. 167.

29 *Ebd.*, S. 167f.

30 Rudolf Wendt (*Schätze aus dem Stadtmuseum*, in: *RathausKurier der Stadt Weimar*, 21. Jg., Nr. 10, 22. Mai 2010, S. 4878)

vermutet, dass Martha Sabinin erst in Russland offiziell in den Adelsstand erhoben wurde; sie wird jedoch bereits auf den Titelblättern ihrer Liederhefte und in der *NZfM* »von Sabinin« genannt.

31 *NZfM* 49 (1858), S. 237. Die Rezension ist namentlich gezeichnet mit »Eman[uel]. Klitzsch«.

v. Sabinin sind liebliche, duftige Weisen, einem tief und zart empfindenden Gemüthe entsprossen und auf sinnige Art geschaffen. Gut gewählte Verse, alle von elegischer, melancholischer und sentimentaler Färbung angehaucht, und dem Anscheine nach dem Temperament der Künstlerin angemessen, bilden die Unterlage zu den ebenso klingenden Melodien, die zwanglos und weich in unser Ohr hineintönen. Die Lieder sind nur kleinen Umfangs, die wenigen Verse der Gedichte sind nicht wiederholt, und so scheinen sie wie Nippessachen, oder Albumblätter, aber auch in ihrer Kleinheit als abgerundete Kunstwerke. Wir mögen sie daher kaum für allgemein zugänglich erklären: das große musikalische Publicum liebt längere Formen und handgreiflichere Wirkungen, aber wir empfehlen sie jenen Kreisen, welche die Kunst von ihrer edleren, innigeren Seite betrachten und die feinen Züge eines Künstlergemüths aufzufassen und mitzufühlen vermögen. Die Ausführung ist durchaus leicht, sowohl im Gesange als in der Begleitung, und so wird ihrer Verbreitung kein wesentliches Hinderniß entgegenstehen.«³²

Das Liederheft op. 3 ist Franz Liszt gewidmet – eine Reverenz an den Künstler und Lehrer, mit dessen Unterstützung Martha Sabinin offenkundig gewachsen ist. Mit Liszt verbunden ist auch eine der wenigen öffentlichen Aufführungen einer Komposition Sabinins:³³ Am 22. Oktober 1857 erklang bei der »Erinnerungsfeier zu Franz Liszt's 10jähriger Wirksamkeit an dem Weimärischen Theater [...] Ein achtstimmiger Chor von Frl. Marthe [sic] v. Sabinin [und] hatte sich allgemeinsten Anerkennung zu erfreuen. Die zum Text gewählten Verse waren von Hrn. v. Raczyński gedichtet und durch den Anblick eines von dem Maler Steinla auf Liszt's Wunsch hin gezeichneten Bildes seines Schutzpatrons, des heiligen Franzis-

kus, veranlaßt. Die Soli wurden von den Damen Frl. Wolff und v. Heimbürg mit viel Wärme und vortrefflich gesungen.«³⁴ Den Text ihres *Franziskus-Lieds* für Chor, Klavier und Harfe legte Liszt später seiner eigenen Komposition *An den heiligen Franziskus von Paula* für Männersoli, Männerchor, Orgel (oder Harmonium) sowie Posaunen und Pauken ad libitum zugrunde.

Die allgemeine Wertschätzung, die Liszt ihr entgegenbrachte, zeigt, wie sehr Martha Sabinin durch ihr lebhaftes musikalisches Engagement einen festen Platz in der Kulturstadt Weimar errungen hatte. Zeugnisse solch ernsthafter und über den allgemeinen gesellschaftlichen Kontext eines Salons hinausgehender Aktivitäten finden sich auch in der Widmung der *Romanze* op. 41 von Joachim Raff an Martha Sabinin (1853) oder in dem Komposition einer *Fuge über die Namen Maria und Martha Sabinin* (1859) durch Ingeborg von Bronsart.³⁵ Bezeichnenderweise wurde die Komposition von Raff publiziert, während die Fuge von Ingeborg von Bronsart unveröffentlicht blieb – ein klares Zeichen, wie sehr der Schritt in die Öffentlichkeit für eine komponierende Frau in jener Zeit alles andere als selbstverständlich war. Auch wenn Martha Sabinin mit fünf gedruckten Opera³⁶ diesen Schritt gewagt hat, zeigt der nachfolgende Bericht aus der *Neuen Zeitschrift für Musik*, dass das Komponieren von Frauen – auch für den eigenen Konzertgebrauch – eine sehr eigene Wahrnehmungsperspektive hervorrief: In Zwickau spielte Sabinin 1859 »ein Nocturne (angeblich von Chopin) [...]. Was das Nocturne anlangt,

32 *NZfM* 51 (1859), S. 193f.

33 Zu dem Werk und seiner Entstehung vgl. Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininoy* (wie Anm. 1), Bd. III/9, S. 50: »7. Oktober [1857]. Ich beendete meinen Männerchor auf Worte von S. A. Ratschinski, »Der Hl. Franziskus, den ich Liszt widmen wollte. Aber weil ich nicht auf meine eigene Kritik vertraute, bat ich zuvor [Eduard] Lassen, die Komposition mit mir durchzusehen, und dann erst ließ ich die Stimmen abschreiben, damit sie gesungen werden konnte.«

34 *NZfM* 47 (1857), S. 195. – Ebenfalls öffentlich aufgeführt wurden *Rolfs Fabne*, Ballade für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung op. 4 (Weimar, 27. Oktober 1860, vgl. *NZfM* 53 [1860], S. 162), sowie *Die Heilige Elisabeth* für Chor und Solostimme (Eisenach, 27. Dezember 1859, vgl. Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininoy* [wie Anm. 1], Bd. III/10, S. 250).

35 Katharina Hottmann: Art. *Ingeborg von Bronsart*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=bron1840, Zugriff am 25.6.2010.

36 Nach den bislang erwähnten Liederheften op. 1 bis 3 und der Ballade op. 4 erschien 1862 ein Album mit Klaviermusik: *Portraits musicaux. 11 Pièces de Salon* op. 5; vgl. Hofmeister, Monatsberichte für die Jahre 1829 bis 1900, <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/do-advanced>, Zugriff am 8.8.2011.

Kadja Grönke: Kadja Grönke: „Die Liszt-Schülerin Martha Sabinin.“
In: Die Tonkunst Jg. 5 (2011), H. 4 (S. 478-491).

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 488

so glauben wir keine schlimme Indiscretion zu begehen, wenn wir die Autorschaft der Künstlerin selbst ans Licht ziehen. Als wir das Nocturne zuerst unter Chopin's Namen hörten, fesselte es uns sowohl durch seine zarte Melodie, seine feinen Züge in der Harmonie und im Claviersatz [...], bis unsere Verwunderung durch das Eingeständniß dieser artigen Mystification gelöst wurde. Fräulein Sabinin erntete gleichfalls reichen und wohlverdienten Beifall.«³⁷

Obwohl Lieder und Klaviermusik als die eigentlichen Domänen komponierender Frauen galten – und im Falle Martha Sabinins auch aus ihrer eigenen Musizierpraxis heraus nahe lagen –, dachte Martha Sabinin darüber hinaus. Sie komponierte auch Chormusik (ihr eigener Chor mag der Auslöser gewesen sein) und plante eine Oper. Zwei Sujets waren im Gespräch: *Astorga* und *Loreley*.³⁸ Auch wenn es im Wesentlichen wohl bei der Suche nach einem geeigneten Libretto (und möglicherweise Instrumentationsstudien bei Liszt) blieb, zeigt diese Vision dennoch, mit welcher Konsequenz Martha Sabinin in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre ihre künstlerische Professionalisierung anstrebte.

IV – Von Weimar nach Russland

In demselben Jahr, in dem Martha Sabinin Liszts Schülerin wurde, intensivierten sich ihre ohnehin schon engen Beziehungen zum russischen Hochadel und zur Zarenfamilie Romanow: 1853 ernann-

1855 wurde Martha Sabinin in Stuttgart der Großfürstin Olga Nikolajewna Romanowa (1822–1892, Königin von Württemberg) vorgestellt; ihr Spiel bei Hofe war eine solche Sensation,⁴⁰ dass Martha Sabinin erwog, zu Verwandten nach Stuttgart überzusiedeln.⁴¹ Ende desselben Jahres reiste sie mit ihrer Mutter nach Moskau und St. Petersburg, wo sie der Zarenwitwe Alexandra Fjodorowna Romanowa (1798–1860) vorspielte. Etwa in dieser Lebensphase legte Liszt ihr nahe, neue Erfahrungen außerhalb Weimars zu machen.⁴² Als sie im Frühjahr 1857 ein zweites Mal nach St. Petersburg reiste, gab er ihr ein auf den 10. Januar 1857 datiertes Zeugnis mit, in dem er ihr bescheinigte, sie sei »[a] clever woman and excellent musician and pianist [...] perfectly able to teach others about in in a most agreeable manner. [...] She has been for several years [...] Court Pianist and teacher at the Institute for Noble Young Ladies [...]. She especially excels in execution of classical music and ensemble.«⁴³

Das Zeugnis und die intensiven Kontakte zum Zarenhaus hatten Folgen. Martha Sabinin kam ihren umfangreichen künstlerischen und gesellschaftlichen Aktivitäten in Weimar nur noch bis 1860 nach. Ende des Jahres meldete die *Neue Zeitschrift für Musik*: »Fr. Martha v. Sabinin in Weimar hat ein Engagement als Hofpianistin in St. Petersburg erhalten.«⁴⁴ Tatsächlich wechselte Martha Sabinin für acht Jahre an den russischen Zarenhof, wo sie die musikalische Ausbildung der Prinzessin Maria Alexandrow-

Aus rechtlichen Gründen kann hier leider nur ein Auszug des Beitrags zur Verfügung gestellt werden.

S. 489

Alexandrowitsch (1857–1905) übernahm und ab 1862 zusätzlich als Gehilfin der Erzieherin der Prinzessin Maria Alexandrowna fungierte. Ihre Tätigkeit als Sächsisch-Weimarische Hofpianistin und Klavierlehrerin der Prinzessin Maria ging an die ebenfalls von Liszt protegierte Aline Hundt über.

Nach eigenem Bekunden verließ Martha Sabinin Weimar und ihre Familie nur ungern. »Aber als ich sah, dass meine Eltern sich wünschten, ich möge diese Ernennung annehmen, entschied ich, es müsse sein.«⁴⁵ Darüber hinaus sah sie den politischen Aspekt der Angelegenheit sehr klar: »Eine Weigerung war unmöglich.«⁴⁶

V – Fern von Weimar

Auch wenn der Aufenthalt zunächst nur auf sieben Jahre geplant war, verblieb Martha Sabinin letztlich bis an ihr Lebensende in Russland.⁴⁷ Die Berufung an den Zarenhof verlieh ihrem Leben eine grundsätzlich neue Richtung.

Schritte in diese Richtung sie als Mitglied des Hofes auftreten durfte.

An die Stelle der künftigen Hofdamen traten fortan zunächst das karitative und das soziale Leben. 1868, also bereits während ihrer Hofzeit, engagierte sich Martha Sabinin, gemeinsam mit ihrer Schwester



Abbildung 2:
Marfa Sabinina mit Orden

drowitsch
eng
ten B
Grönke
Sektic
(derer
de) un
Zarin
Schwe
ein.
Franz
entsar
die be
te sie
Feldla
sowie
Türki
nach
der Lazarettzüge. Auße

dort dem Bau einer Kirche (die von den Schwestern der Barmherzigkeit nach ihren Entwürfen ausgemalt wurde) und dem Aufbau einer Gemeinde, der sie sodann vorstand – eine Berufung, der sie getreu dem väterlichen Vorbild bis an ihr Lebensende treu blieb –, legte das Ordensgelübde ab und richtete außerdem 1878 ein Krankenhaus ein, das wie ihre Lazarette unter dem Motto »Licht und Luft!«⁵¹ erbaut wurde. Darüber hinaus pflegte Marfa Sabinina – auch hier ganz ihrer elterlichen Erziehung folgend – ihre vielseitigen Interessen. Unter anderem baute sie Wein an und kelterte ihn »mit solchem Erfolg, daß ihre Weinsorten mit Gold- und Silbermedaillen auf den Messen in Odessa und Jalta ausgezeichnet wurden.«⁵² 1880 verfasste sie auf der Basis alter Tagebuchaufzeichnungen ihre Lebenserinnerungen.⁵³ Auch musiziert wurde noch, aber offensichtlich nie mehr öffentlich.

VI – Würdigung

Als Pianistin wie als Komponistin scheint Martha Sabinin gezielt Leistung und Professionalität angestrebt zu haben. Zunächst konzertierte sie vorwiegend in geschlossenen Zirkeln, deren Wertschätzung sie sicher sein konnte, und eignete sich dafür ein breites Solorepertoire mit einem Schwerpunkt auf anspruchsvollen Werken von Chopin, Mendelssohn und vor allem Liszt an. Darüber hinaus begleitete sie Sänger (u. a. Johanna Wagner, die Nichte des Komponisten), spielte mit Franz Liszt vierhändig und trug regelmäßig kleiner besetzte kammermusikalische Werke vor – insbesondere

in Arrangements von Liszt.⁵⁴ Ihre ersten Schritte in die Öffentlichkeit wurden flankiert durch das Erscheinen ihrer ersten Kompositionen, die von renommierten Verlagen gedruckt, z. T. öffentlich gespielt und vor allem ausführlich rezensiert wurden. Dass die Besprechungen (von einigen zeit-typischen geschlechterstereotypen Randanmerkungen abgesehen) überraschend sachbezogen ausfielen, ist vor allem deswegen aufschlussreich, weil keine Querbezüge zu anderen Künstlern – weder werbewirksam zu Franz Liszt, noch zu anderen eventuellen musikalischen Vorbildern – gezogen und die Werke einer Frau dadurch als eigenständige Kunstprodukte dargestellt wurden.

Als Pianistin dagegen wurde Martha Sabinin explizit als Schülerin von Franz Liszt wahrgenommen und konnte diesem hohen Erwartungsdruck offenbar gerecht werden.⁵⁵ So lobte die *NZfM* schon 1855 bei einem Auftritt in Jena »die ausgezeichneten Leistungen des Frl. v. Sabinin, (einer Schülerin von Liszt) auf dem Pianoforte. – Letztere spielte Weber's Polonaise mit der Orchestration von Liszt, sowie Nocturne, Walzer und Mazurka von Chopin mit dem allgemeinsten Beifall, dem man ihrem künstlerischen und noblen Spiel allenthalben spenden wird.«⁵⁶ 1859 rühmte ein Rezensent: »Eine talentvolle Künstlerin aus Liszt's Schule, theilt sie die Vorzüge der Auserwählten dieser Genossenschaft: eine musterhafte Technik zu Diensten einer dichterischen Reproduction. Wie in ihrem Nocturne die elegische Weichheit und der Schmelz der Darstellung, so gelang ihr in Liszt's ungarischer Rhapsodie die Vereinigung der capriciös contrastirenden Elemente mit Anmuth

51 Al'mazova, *Pamjati Marfy* (wie Anm. 46), S. 516.

52 Lossewa, *Marfa Sabinina* (wie Anm. 1), S. 200.

53 Sabinina, *Из записок Марфы Степановны Сабининой* (wie Anm. 1). Die publizierten Erinnerungen basieren auf Tagebüchern, deren Aufbewahrungsort derzeit nicht nachweisbar ist, und damit wohl überwiegend auf deutschsprachigen Notizen, die für die russischsprachige Publikation übersetzt und überarbeitet wurden (vgl. auch Lossewa, *Marfa Sabinina* [wie Anm. 1], S. 201). Symptomatischer Weise enden die Erinnerungen mit der Übersiedelung nach Russland – ein Signal dafür, wie sehr Martha Sabinin diesen Schritt als Beginn eines gänzlich neuen Lebensabschnitts wahrnahm.

54 Öffentlich aufgetreten ist sie mit Hummels Septett d-Moll in Liszts Bearbeitung für Klavier solo und Kammerensemble und mit Liszts eigener Fassung seiner Tondichtung *Les Préludes* für zwei Klaviere.

55 Es gab freilich auch kritische Stimmen: Die *NZfM* kritisierte 1859, dass bei einem Konzert in Stuttgart »das H moll-Capriccio von Mendelssohn und Poème d'amour von Henselt [...] mit zwar hübschem, aber für die Ungunst des Raumes zu schwachem Anschlage« gespielt worden seien (*NZfM* 50 [1859], S. 200), und 1860 hieß es über einen Schumann-Abend in Zwickau: »Frl. v. Sabinin hat [...] Feinheit, Eleganz und geistige Belebung, wenn auch zur Zeit noch weniger die höhere technische Bravour« (*NZfM* 52 [1860], S. 223).

56 *NZfM* 42 (1955), S. 84.

und Kraft«. ⁵⁷ In Erfurt hieß es sogar: »Markiger Anschlag und zarte Eleganz des Spiels, verbunden mit geistreichem, feurigem Vortrage sind Eigenschaften, welche Fr. v. Sabinin zu den ersten Vertretern der Liszt'schen Schule stellen«. ⁵⁸

Ihre ersten wirklichen Schritte in das öffentliche Konzertleben unternahm sie in Russland: Am 20. Januar (1. Februar) 1857 wirkte sie im Theatersaal der Petersburger Universität mit einer *Nocturne* von Chopin und dem *Erkönig* von Schubert/Liszt an einem gemischten Programm mit. ⁵⁹ Der Erfolg brachte ihr drei weitere, weit- aus umfangreichere Auftritte ein: am 24. Februar (8. März) und 10. (22.) März 1857 in St. Petersburg ⁶⁰ und am 29. März (10. April) 1857 in Moskau. ⁶¹

57 *NZfM* 51 (1859), S. 218.

58 Ebd., S. 219.

59 Sabinina, *Iz zapiskov Marfy Stepanovny Sabininoy* (wie Anm. 1), Bd. I/6, S. 274.

60 Ebd., S. 276. – Am ersten Abend spielte sie gemeinsam mit Karl Schubert zwei Werke für Cello und Klavier, die *Ungarische Rhapsodie* Nr. 11 von Liszt, Beethovens *Sonata quasi una fantasia*, eine *Mazurka* von Chopin und den *Chromatischen Galopp* von Liszt. Am zweiten Abend standen Liszts *Les Préludes* in der Fassung für zwei Klaviere (mit Iwan Neilisow), Chopins *Trauermarsch*, Mendelssohns *Rondo*, *Ständchen* und *Die Forelle* von Schubert/Liszt und erneut die elfte *Ungarische Rhapsodie* von Liszt auf dem Programm.

61 Auf dem Programm standen [vermutlich die elfte] *Ungarische Rhapsodie* von Liszt, eine Etüde und eine Mazurka von Chopin, ein *Lied ohne Worte* (As-Dur) von Mendelssohn, sowie Liedbearbeitungen von Liszt und Henselt; als Zugaben spielte Sabinin den *Erkönig* von Schubert/Liszt und den *Chromatischen Galopp* von Liszt.

Angesichts der zielgerichtet angestrebten und systematisch ausgebauten Musikerinnenlaufbahn wirken ihr Wechsel an den russischen Zarenhof, die damit verbundene Beschränkung auf eine öffentlichkeitsferne erzieherische Tätigkeit und später die Konzentration auf karitative und religiöse Aktivitäten wie ein biographischer Bruch. Insbesondere der Verzicht auf weitere kompositorische Schritte mag aus heutiger Sicht irritieren. Andererseits prägten die Nähe zum Hof und die familiäre Einbindung in den Klerus Martha Sabinins Leben von Kindheit an ebenso intensiv wie das musische und gesellschaftlich-kulturelle Umfeld, und die Aufgabe der öffentlichen Musikausübung war – was für die in finanziell beengten Verhältnissen Aufgewachsene vielleicht nicht unwichtig schien – mit einem sozialen Aufstieg und materieller Absicherung verbunden, so dass die Zweiteilung ihres Lebens durchaus auch als Entfaltung zweier zwar unterschiedlicher, aber gleichermaßen prägender Anlagen verstanden werden kann. Anders als Franz Liszt, der seine religiösen Ambitionen bruchlos mit seiner künstlerischen Karriere verband, erfolgte diese Entfaltung der Lebenslinien und Interessengebiete bei Martha Sabinin allerdings nicht simultan, sondern sukzessive. Symptomatisch für diese Zweiteilung der Biographie ist die Tatsache, dass sie als Musikerin unter ihrem deutschen Namen »Martha [von] Sabinin« aktiv war, nach 1860 aber die russische Variante »Marfa Sabinina« zu ihrem alleinigen Namen wurde.

Empfehlung

SERGE GUT FRANZ LISZT

» Dass sich die Darstellung von Leben und Werk überzeugend verknüpfen lässt, beweist die kluge, in ihrer Systematik und Detailfülle beispielhafte Studie von Serge Gut ... Auch im Jubiläumsjahr hat sie nichts von ihrer Strahlkraft verloren.«
C. Vratz, *Opernwelt* 9/10, 2011, S. 79

928 Seiten, Hardcover, 17 × 24 cm
Mit ausführlichem Register, Tabellen, Notenbeispielen
ISBN 978-3-89564-115-2, € 68,— [D] / € 70,— [A]

BENEDIKT JÄKER

Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts

In seiner Studie stellt der Autor die Entstehungsgeschichte dieser Werke dar, um dann analytisch die kompositorische Idee herauszuarbeiten. So vermittelt er Einblicke in Liszts Schaffensweise und Intentionen, die nicht zuletzt auch für Interpreten spannend sind.

(Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 9)
192 S. mit zahlreichen Notenbeispielen, Broschur
€ 29,— [D] / € 29,90 [A], ISBN 978-3-89564-029-2

STUDIO ● VERLAG

mail@studiopunktverlag.de | www.studiopunktverlag.de