

„an der rechten Grundlage, es fehlt das rechte Bedürfnis nach gemeinschaftlichem Gebet.“ Und wenn Riegel 1873 ernstlich gemahnt hatte: „Man muß wieder dazu kommen, auch im Gesang und Gebet Wort Gottes zu finden . . .“, so bezeugt das doch, wie stark das „Besondere der liturgischen Dimension“ sogar die Nichttheologen bewegte.

Ich denke, schon diese wenigen Beispiele könnten ein lebendiges Korrektiv bilden für die sich so hartnäckig haltenden abwertenden Beurteilungen der r. R. Nicht Kritik vom Standpunkt des heute Erreichten aus ist am Platze, sondern Dankbarkeit dafür, daß unsere Verfahren den Boden bereiten halfen für die gegenwärtigen liturgiewissenschaftlichen Erkenntnisse, für die sichtbaren Erfolge in der gottesdienstlichen Praxis und nicht zuletzt für die neu geschaffene, wieder an die liturgischen Erfordernisse gebundene Kirchenmusik.

HEDWIG MUELLER VON ASOW / BERLIN

Komponierende Frauen

Komponierende Frauen, d. h. musikalisch schöpferische Frauen, haben im Abendland der letzten Jahrhunderte niemals eine so große Rolle gespielt, wie bei den Naturvölkern der anderen Kontinente. Ist es doch auch heute noch so, daß man, wo immer man reist, das Lied der Frauen, von Frauen erfunden, hören kann. Bräute, Mütter und Greisinnen musizieren an den grünen Hängen der Inseln des Bismarck-Archipels, auf den Koralleninseln im pazifischen Ozean bis zu den Tundren am Rande der Arktis. Sie singen bei Freud und Leid, aber auch zur Beschwörung der Geister und Götter. Bei ihnen entspringt Wort und Weise einer Inspiration. Heim und Herd sind von Gesang erfüllt; Geburt, Liebe und Tod, Arbeit, Tanz und Spiel — alles was die weibliche Psyche erfüllt — wird zum Erklingen gebracht.

Wir wissen, daß bei den Urvölkern die Frau als Zauberin und Sängerin eine bedeutsame Rolle spielte, ebenso wie sie in alten Hochkulturen als Priesterin und beinahe als Göttin geehrt wurde. Noch vor wenigen Jahrzehnten wurden europäische Reisende von der Sängerin Sumba-iwe aus dem afrikanischen Stamm der Wanyamwezi mit improvisierten Begrüßungsliedern empfangen, mittelamerikanische Mischlingsfrauen sangen ihre eigenen Lieder zum Maismahlen, bei den Mincopi hatte jede Frau ihr eigenes, selbst erfundenes Lied, auf den Fidschi-Inseln war das Singen ausschließlich Frauen und Kindern erlaubt, auf den Radak-Inseln wurden selbst Kriegs- und Schifferlieder nur von Frauen gesungen, und die Schimpf- und Spottlieder der Hottentottenweiber waren ob ihrer Drastik berüchtigt.

Gewiß sind und waren das keine kompositorischen Leistungen im Sinne unserer abendländischen Kunstmusik, aber sie scheinen ein beredtes Zeugnis dafür zu sein, daß die musikalisch-schöpferische Begabung der Frau nicht geringer ist als die des Mannes. Daß die Frau im Kampf um die Vorherrschaft der Geschlechter bei fortschreitender Zivilisation schon in frühen Kulturstadien aus der Führung des kulturellen Lebens durch den Zauberer und Priester, durch Kastenbildung usw. mehr und mehr verdrängt wurde, hat psychische und physische Ursachen. Schon im klassischen Altertum ist eine so bedeutende schöpferische Musikerin und Dichterin wie die Sappho beinahe eine Ausnahmeerscheinung, ebenso wie die geniale Israelitin Deborah.

Das Christentum hat mit seinem Befehl „*Mulier taceat in ecclesia*“ viel dazu beigetragen, die musikalisch-schöpferische Frau in den Hintergrund treten zu lassen. Wir wissen zu wenig von der Musik des Mittelalters außerhalb der Kirche, um uns ein Bild von dem Anteil weiblichen Musikschöpfertums in jener Zeit zu machen. Daß es nicht versiegt war, beweisen uns eine Roswitha von Gandersheim und die gewaltige Persönlichkeit der heiligen Hildegard, der wir neben wertvollen Aufzeichnungen zur Musikanschauung ihrer Zeit auch Antiphonen,

Hymnen, Sequenzen und das bedeutsame geistliche Singspiel *Ordo virtutum* verdanken. Immer wieder tauchen im Laufe der Musikgeschichte komponierende Frauen auf, deren Werke erhalten sind, und wir dürfen wohl mit vollem Recht unterstellen, daß zahllose Kompositionen von Frauen verschollen sind. Nur wenige bedeutende Denkmale ihres Schaffens sind uns erhalten, so z. B. die anmutigen Madrigale von Magdalena Mezari-Casulana und Raffaella Vittoria Aleotti aus dem XVI. Jahrhundert.

Daß die komponierende Frau auch dem Neuen in der Musik gegenüber aufgeschlossen war, erhellt deutlich das Beispiel der Francesca Caccini, die mit ihrer 1625 uraufgeführten Ballettoper *La Liberazione di Ruggiero dall'Isola d'Alcina* als frühe Vertreterin dieser Gattung hervortrat. Das bedeutende Werk liegt seit 1945 in einem Neudruck vor und die Aufführung in Siena 1954 zeigte, daß sie eine schöpferische Begabung von Format war. Auch die Venezianerin Antonia Bembo, die ihre Oper *L'Ercole amante* dem Sonnenkönige Ludwig XIV. widmete, hatte eine so starke schöpferische Begabung, daß man sie als eine durchaus ernst zu nehmende Konkurrentin für Cavalli, der den gleichen Text vertonte, betrachten muß.

Vom XVIII. Jahrhundert an nimmt die Zahl der komponierenden Frauen, deren Werke uns vorliegen, bis zur Gegenwart ständig zu. Daß zunächst meist Töchter aus fürstlichen oder reichen Häusern und aus musikalisch tätigen Familien sich hervortaten, kann man leicht daraus erklären, daß diese nicht durch die Fron häuslicher und familiärer Belastungen von einer intensiven Beschäftigung mit Musiktheorie abgehalten wurden.

So ragen unter den fürstlichen Komponistinnen Persönlichkeiten hervor, wie die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester Friedrichs des Großen, deren Cembalo-Konzert eine starke Begabung zeigt, die hochtalentierete Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die als Opernkomponistin hervorgetretene Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis. Sie wurde unter dem Namen Ermelinda Talea Pastorella Arcada mit den sich stilistisch Hasse annähernden Opern *Il trionfo della fedeltà* und *Talestri, Regina delle Amazoni* bekannt. Ihr Ausspruch: „Wir bloßen Liebhaber können nicht erwarten, es den Meistern gleichzutun. Hätten wir auch ebensoviel Genie, so fehlte es uns an Übung und Erfahrung“ ist bezeichnend für ihr gesundes Urteil und trifft für viele komponierende Frauen bis zum heutigen Tage zu. Zu erwähnen wären von fürstlichen Komponistinnen noch die Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar, deren Singspiele den Weimarer Musenhof entzückten, Maria Amalie von Sachsen und schließlich Königin Hortense de Beauharnais, der wir die erste in Frankreich gedruckte Romanzensammlung verdanken, und die mit ihrem Lied *Partant pour la Syrie* die patriotische Hymne des „deuxième empire“ schuf.

Aus Musiker- und Künstlerfamilien stammten die liebenswürdigen Erscheinungen einer Franziska Lebrun geb. Danzi und ihre Schwägerin Margarethe Danzi geb. Marchend, eine Schülerin Leopold Mozarts, die mit ihren Klavier-Violinsonaten von Hugo Riemann in den Kreis der Mannheimer Schule eingereiht wurden. Ihre Zeitgenossinnen, die Haydn-Schülerin Marianne di Martinez und die blinde Maria Theresia von Paradis, für die Mozart sein *Klavierkonzert* KV 456 schrieb, haben sich mit kleinen Stücken bis heute lebendig erhalten, während man ihren größeren Werken nur noch in historischen Konzerten begegnet.

Mit der Emanzipation der Frau im XIX. Jahrhundert nimmt auch die Zahl der Komponistinnen beträchtlich zu, und es ist im Rahmen dieses Vortrages nicht möglich, auch nur eine einigermaßen vollständige Übersicht zu bieten. Es seien aber wenigstens einige Namen genannt, wie die von Fanny Hensel, der Schwester Mendelssohn Bartholdys und Clara Schumanns, deren Werke freilich zum Teil unter dem Namen des Bruders und Ehemannes erschienen, da eine Beschränkung des Auftretens der Frau im öffentlichen Leben der Zeitsitte entsprach. Die Doppelbegabungen einer Bettina von Arnim, deren Lieder Max Friedländer herausgab, und einer Annette von Droste-Hülshoff, deren Lieder Karl Gustav Fellerer mit einem gehaltvollen Nachwort publizierte, haben für die Geschichte des Liedes keine Bedeutung

und sind als Liebhaberinnen, nicht als Komponistinnen anzusprechen. Auch der komponierenden Sängerin Corona Schröter, deren Singspiel *Die Fischerin* ein anmutiges Talent verrät, und Luise Reichardt sind nur einige Lieder geglückt. Die von Louis Spohr gelobte Elise Schmezer ist mit ihrer Oper *Otto der Schütz* völlig vergessen und auch Ingeborg Bronsart von Schellendorf, deren Oper *Hjarné* Hans von Bülow aus der Taufe hob, und die mit einem Klavierkonzert sich weithin bekannt machte, dürften kaum wieder mit ihren Werken Gehör finden.

Sich wirklich international durchzusetzen gelang — soweit zu übersehen — zuerst der Polin Thekla von Badarczewska (1838—1862), deren viel gespieltes und viel geschmähtes Salonstück *Le prière d'une vierge* erst im Vorjahre bei Schott und Ricordi Neuaufgaben erlebte und, wie Musikalienhändler im In- und Auslande versichern, noch immer gern gekauft wird. *De gustibus non est disputandum!* Weit über die Grenzen ihrer Geburtsländer wurden auch als Vertreterinnen der kleineren Formen des Klavierstückes und der Sonate die urwüchsige Norwegerin Agathe Backer-Grøndahl und die elegante Französin Cécile Chaminade, von der Ambroise Thomas schwärmte: „Das ist keine Komponistin, das ist ein Komponist“ bekannt.

Eine stärkere Persönlichkeit aber war die Engländerin Ethel Smyth, eine Schülerin des Brahms-Freundes Heinrich von Herzogenberg. Sie wurde als Suffragette mit ihrem *Marsch der Frauen* bekannter als durch ihre durchaus ernst zu nehmenden Opern *Strandrecht** (Leipzig 1906), *The Boatswain's Mate* (London 1916) und andere Werke. Unvergessen ist auch Theresa Carreño, die sich nicht nur als hervorragende Pianistin, sondern auch als Komponistin der Nationalhymne ihres Vaterlandes Venezuela einen Namen gemacht hat.

Die Zahl der Komponistinnen in allen Ländern ist seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ständig größer geworden. Dazu hat in erster Linie die fortschreitende Anerkennung der Gleichberechtigung der Frau beigetragen. Auch die allmähliche Öffnung der Türen der Kompositionsklassen für die Musikstudentinnen hat den Weg erleichtert. Aber noch immer kämpfen die Frauen, trotz des Zusammenschlusses in einzelnen Ländern und der erfolgreichen Wettbewerbe der Komponistinnen, gegen das unwahre Schlagwort *Es gibt keine Komponistinnen* und für eine gerechte Anerkennung ihrer schöpferischen Leistungen und deren Berücksichtigung in den Programmen.

ANDREAS LIESS / WIEN

Der junge Debussy und die russische Musik

Die Feststellung, daß Debussy in seiner frühen Schaffenszeit Anregungen von der russischen Musik, insbesondere den „Fünf“ erfahren hat, durchzieht die ganze Debussyliteratur. Die Bedeutung, die man dieser Begegnung zumißt, schwankt zwischen Zuerkennung stilbestimmendster Einflußnahme, wie sie Léon Vallas und André Schaeffner¹ vertreten, und — andererseits — einer Bagatellisierung, die sich auf Aussagen des Freundeskreises Debussys u. a., jedoch nicht auf das Konkretum des Vergleiches der Musikbilder stützt². Resultate eigener Forschungen, des Vergleiches von Debussy-Werken mit zahlreichen Kompositionen Borodins, Balakirews, Rimskij-Korssakows, Glinkas, Mussorgskijs, bestätigen mir die sachlichen Fest-

* nicht *Strandrecht*, wie in den Lexika fälschlich steht; cf. Loewenberg, *Annals of Opera*. 2nd Ed. col. 1274.

¹ L. Vallas, *Cl. Debussy*, deutsch, München 1960; A. Schaeffner, *Debussy et la musique russe*, in *Musique russe*, ed. O. Souvtchinsky, Bd. I, 95 ff., Paris 1953; W. Danckert, *Cl. Debussy*, Bln. 1950. Ebenso weisen gerade die Kenner russischer Musik auf deren Bedeutung für Debussy hin wie K. v. Wohlfurt, *Mussorgsky*, Bln. 1/1927; L. Hoffmann-Erbrecht, *Grundlagen der Melodiebildung bei Mussorgsky*, Kgr-Ber. d. GfM. Bamberg 1953, 262 ff.

² M. Dietschy, *La Passion de Cl. Debussy*, Neuchâtel 1962, setzt sich mit Vallas und Schaeffner keineswegs überzeugend auseinander und lehnt deren Feststellungen radikal ab.