

Bedeutende und vergessene Komponistinnen

Bedeutende und
vergessene
Komponistinnen

Stadt Mainz
Frauenbüro
1. Auflage 1994 (750)

Impressum

Konzeption der Ausstellung: Anne Knauf und Eva Weickart
Text / Recherche Ausstellung und Broschüre: Eva Weickart
Gestaltung: Amt für Öffentlichkeitsarbeit

Herausgeberin: **Stadt Mainz**, Frauenbüro, Klarastr. 4, 55116 Mainz, Tel.: 06131 / 12 21 82

Druck: Hausdruckerei, 1. Auflage 1994 (750)

Vorwort

Seit Jahresbeginn 1994 hängt im Dalberger Hof eine kleine Ausstellung. Sie zeigt zehn Komponistinnen aus verschiedenen Epochen. In Mainz gibt es wohl kaum einen günstigeren Ort für einen Einblick in das musikalische Werk von Frauen, denn in diesem historischen Gebäude residieren sowohl das Peter-Cornelius Konservatorium als auch das städtische Frauenbüro.

Die Ausstellung samt dazugehörigem Begleitheft wurde vom Frauenbüro vorbereitet und organisatorisch betreut. Text und Inhalt wurden von Eva Weickart informativ und zugleich unterhaltsam verfaßt.

Mit Interesse werden insbesondere MusikliebhaberInnen verfolgen, wie die Leistungen der Frauen im Musikleben oft ignoriert und sogar vergessen werden. Nicht zuletzt soll diese Broschüre die LeserInnen informieren. Wer kann schon von sich behaupten - um Nennung einiger Komponistinnen gebeten -, eine befriedigende Antwort geben zu können. Der einen oder dem anderen wird zur Ehrenrettung vielleicht noch Clara Schumann einfallen. Doch das weibliche Musikschaffen hatte seinen Ursprung schon Jahrhunderte vor ihrer Zeit und setzt sich bis heute fort.

Herman-Hartmut Weyel
Oberbürgermeister

Inhalt

Vorwort	3
Einleitung	7
Zum Konzept der Ausstellung	8
Kleine Literatúrauswahl	9
Adressen - FRAU UND MUSIK	11
Enheduanna	13
Hildegard von Bingen	14
Beatriz de Dia	22
Barbara Strozzi	24
Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre	25
Marianne de Martinez	26
Maria Antonia Walpurgis	28
Fanny Hensel	30
Clara Schumann	32
Ethel Smyth	34

Die Fotos wurden
der Ausstellung »Bedeutende und **vergessene**
Komponistinnen« im Dalberger Hof 1994
entnommen

Was wäre mit Klein-Beethoven geschehen, so fragten engagierte Musikwissenschaftlerinnen bereits vor Jahren, hätte man ihm frühzeitig den Klavierdeckel auf die Finger geschlagen und ihm dafür einen Strickstrumpf in die Hände gedrückt? Oder was wäre mit Klein-Mozart, Klein-Brahms, Klein-Schubert geschehen, hätte man ihnen frühzeitig und gründlich alle musikalischen Flausen ausgetrieben und sie stattdessen in Hausarbeit unterwiesen?

Undenkbar, nicht wahr? Die Welt wäre doch um vieles ärmer ohne die Musik, die Konzerte, Lieder, Symphonien oder Opern dieser Komponisten. Wie gut also, daß niemand Klein-Mozart vom Klavier vertrieben hat und sich auch Klein-Beethoven nicht mit Strümpfe stricken beschäftigen mußte. Sie alle erlernten das Instrumentenspiel und erhielten Kompositionsunterricht. Sie alle erlernten und beherrschten gründlich die Sprache der Musik, wurden und werden gefeiert als musikalische Genies.

Aber was wäre geschehen, hätte Clara Schumanns Vater nicht den Ehrgeiz entwickelt, aus seiner Tochter ein musikalisches Wunderkind zu machen? Oder wenn Fanny Hensel, geb. Mendelssohn, nur das Kind einer armen Familie, und etwa Maria Antonia Walpurgis nicht die Tochter eines Kurfürsten und späteren Kaisers gewesen wäre? Vermutlich hätte man sie auf eine typische Frauenrolle ihrer Zeit vorbereitet, sie Kochen statt Klavierspielen gelehrt. Niemand hätte ihnen die Gelegenheit gegeben, Musikunterricht zu nehmen und Kompositionstechniken zu erlernen, niemand hätte sie mit der Sprache der Musik vertraut gemacht. Und niemand würde heute den künstlerischen Verlust bedauern. Doch müssen wir nicht gar nicht erst den Konjunktiv bemühen und nach dem »was wäre wenn?« fragen. Denn selbst die Frauen, die über die Jahrhunderte hinweg durchaus das Privileg zur musikalischen Bildung erhielten, spielen im (heutigen) Musikleben keine Rolle. Man kennt sie nicht. Ihre Werke gehören nicht zum Repertoire der Orchester und Bühnen und auch die Musikwissenschaft hat sie geflissentlich ignoriert.

Trotz der kompositorischen Leistungen dieser und vieler anderer Frauen, hält sich bis in unsere Zeit hartnäckig das Vorurteil von der mangelnden Befähigung der Frauen zu eigenständigen schöpferischen Arbeiten in der Musik. »Frauen können nicht komponieren!« heißt es da leichtfertig.

Oder wie es der Komponist Joseph Rheinberger noch 1901 schrieb: »Die Tatsache, daß noch *nie* eine bedeutende, von originaler Schöpfungskraft zeugende musikalische Komposition von weiblicher Hand geschrieben wurde, ist wohl unläugbar; über mehr od. weniger gelungene Nachempfindungen scheint das Erfindungsvermögen der Frau nicht zu gehen.«

Es ist das Verdienst von frauenbewegten Musikerinnen und Musikwissenschaftlerinnen, handfeste Beweise für die Unrichtigkeit dieser Behauptung geliefert zu haben. Sie haben Stück für Stück die Geschichte weiblichen Musikschaffens zusammengetragen, haben Komponistinnen aus vielen Jahrhunderten entdeckt und ihre Werke zum Teil neu aufgelegt. So sind seit den siebziger Jahren viele Veröffentlichungen entstanden, wurden Archive und Verlage gegründet. Auf internationalen Festivals können moderne Komponistinnen ihre Werke vorstellen. Diese Foren dienen aber auch der Entdeckung der »alten Meisterinnen«; sie zeigen, daß weibliches Musikschaffen durchaus eine Geschichte hat.

Dennoch: Die Geschichte der Komponistinnen ist untrennbar mit der Geschichte ihres massenhaften Ausschlusses aus der Welt der großen Musik verbunden. Denn auch jene, denen es unter großen Anstrengungen gelungen war, sich Gehör zu verschaffen, mußten mit erheblichen Ressentiments rechnen. Geduldet und gerühmt wurden sie allenfalls als (pittoreske) Ausnahmerecheinung, als überirdische Wunderwesen, denen man die Frau kaum mehr anmerkte, nicht aber als den Komponisten gleichgestellte und gleichwertige Kolleginnen. Eine gleichrangige Bewertung ihrer Kompositionen hätte zweifelsohne nur Arbeit und Talent der männlichen Tonkünstler geschmälert. Ergo wurde 'weibliche Konkurrenz' frühzeitig unterbunden, bzw. in ungefährliche Bahnen gelenkt.

»Die mangelnde Bildungsmöglichkeit der Frau schlägt auf sie zurück und wird zu ihrem eigenen Mangel. Sie muß den Preis der Lächerlichkeit doppelt zahlen: durch kulturellen Ausschluß und zugleich durch zugewiesene Unfähigkeit, diese ihr verschlossene Kultur zu begreifen.« (Eva Rieger)

Zum Konzept der Ausstellung

Die im Auftrag des Frauenbüros der Stadt Mainz erstellte Ausstellung »Bedeutende und vergessene Komponistinnen« dient dem Zweck, die musikalische Facette der Frauengeschichte sichtbar zu machen. Portraitiert werden exemplarisch zehn Komponistinnen aus unterschiedlichen Jahrhunderten und unterschiedlichen Ländern. Berühmtheit erlangten sie in ihrer jeweiligen Zeit. Heute aber sind die meisten von ihnen vergessen, trotz zum Teil vielfältiger schriftlicher Zeugnisse ihrer Tätigkeit. Zehn Komponistinnen stehen dabei stellvertretend für viele andere, die ähnlich wie sie ausgebildet und ambitioniert, Musik geschrieben haben. Es könnten ebenso gut hundert Portraits folgen, doch war aus verständlichen Gründen eine Beschränkung notwendig.

Die Idee, ausgerechnet eine kleine Ausstellung über Leben und Werk von Komponistinnen in Auftrag zu geben, war für das Frauenbüro der Stadt Mainz im wahrsten Sinne des Wortes naheliegend. Die räumliche Nähe zum Peter-Cornelius-Konservatorium im Dalberger Hof ist auch eine klangliche Nähe. Wer schon einmal das Frauenbüro aufgesucht hat, weiß um die allgegenwärtige musikalische Untermalung. Anliegen des Frauenbüros war nun, an diesem gemeinsamen Ort in Mainz zu dokumentieren, daß auch Frauen Beiträge zur Geschichte der Musik geliefert haben.

Verwendet wurde hierzu - bis auf wenige Ausnahmen - Material, daß in Mainz Bibliotheken zu finden ist. Und nicht zuletzt ist Mainz als Heimat eines traditionsreichen Musikverlags ein guter Ort, um auf weibliche Töne aufmerksam zu machen.

Die Ausstellung beginnt mehr als zweitausend Jahre vor unserer Zeitrechnung mit Enheduanna, einer mesopotamischen Priesterin. Von ihr stammen die ältesten auf Tontafeln notierten Gesänge, die bislang aufgefunden wurden. Der Bogen spannt sich weiter zum frühen Mittelalter zu Hildegard von Bingen, der berühmtesten Klosterfrau des deutschen Mittelalters. Ihr folgt die provenzalische Trobadora Beatriz de Dia im 12./13. Jahrhundert. Aus der Zeit des italienischen Mittelbarock stammt die Sängerin und Komponistin Barbara Strozzi. Am Hofe Ludwigs des XIV., im 17. Jahrhundert, war die Französin Elisabeth-Claude Jaquet de La Guerre tätig. Die Österreicherin Marianne Martinez gehörte dem Musikleben Wiens in der Ära Maria Theresias an. Ihr folgt die Kurfürstin von Sachsen, Maria Antonia Walpurgis, eine eher typische Vertreterin des Rokoko. Im 19. Jahrhundert begegnen uns Fanny Hensel und Clara Schumann. Mit der Engländerin Ethel Smyth schließt sich der Kreis der zehn Frauen. Ethel Smyth, so kann man mit Fug und Recht sagen, war die erste Musikschafterin, die sich der aufkeimenden Frauenbewegung zu Beginn unseres Jahrhunderts anschloß und für die Frauen-Wahlrechtsbewegung sogar komponierte.

Gezeigt werden kann anhand dieser zehn Beispiele nur ein kleiner Ausschnitt aus der Frauenmusikgeschichte, die Ausstellung mag dennoch einen Überblick über Bedingungen künstlerischer Arbeit von Frauen quer durch die Jahrhunderte vermitteln.

Kleine Literatúrauswahl

StB MZ = diese Bücher befinden sich in der Stadtbibliothek Mainz;
MöB = Bücher aus der Musikbibliothek der Öffentlichen Bücherei Anna Seghers

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
Kassel Basel 1949 - 1986 (StB MZ)

Neues Handbuch der Musikwissenschaft.
Hrsg. Carl Dahlhaus
Wiesbaden u.a. (StB MZ)

Komponistinnen. Schriften/ Noten / Tonträger
Ein Führer durch die Sondersammlung der Stadtbücherei Mannheim.
Mannheim 1989 (StB MZ)

Komma, Karl Michael: Musikgeschichte in Bildern.
Stuttgart 1961 (StB MZ)

Olivier, Antje; Weingartz-Perschel, Karin: Komponistinnen von A - Z.
Düsseldorf 1988

Drinker, Sophie: Die Frau in der Musik. Eine soziologische Studie.
Zürich 1955 (StB MZ)

Rieger, Eva: Frau, Musik und Männerherrschaft.
Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissen-
schaft und Musikausübung.
Kassel 1988

Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren.
Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen.
Frankfurt/M. 1981

Annäherungen IV - an sieben Komponistinnen. (Barbara Strozzi, Marianne de
Martinez, Fanny Hensel-Mendelssohn, Elisabeth Lutyens, Sofia Gubaidulina,
Barbara Kolb, Viera Janárceková)
Hrsg.: Brunhilde Sonntag und Renate Matthei
Kassel 1988

Annäherungen V - an sieben Komponistinnen. (Grazyna Bacewicz, Lili
Boulangier, Annette von Droste-Hülshoff, Lucija Garuta, Moya Henderson, Tera
de Marez Oyens, Clara Schumann)
Hrsg.: Brunhilde Sonntag und Renate Matthei
Kassel 1989

Rieger, Eva; Walter, Käte (Hrsg.) Frauen komponieren.
22 Klavierstücke des 18. - 20. Jahrhunderts.
Mainz 1985
(MöB)

dies.: Frauen komponieren. 25 Lieder für Singstimme und Klavier.
Mainz 1992

Parrot, Andre: Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum
12. vorchristlichen Jahrhundert. München 1970 (StB MZ)

Wiora, Walter: Die vier Weltalter der Musik.
Stuttgart 1961 (StB MZ)

Deutsche Mystik. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Louise
Gnädinger.
Zürich 1989 (StB MZ)

Gmelch, Joseph: Die Kompositionen der heil. Hildegard.
Düsseldorf 1913 (StB MZ)

Reigen der Tugend. Ordo virtutum. Ein Singspiel.
Mit einem Geleitwort von Abt Ildefons Herwegen.
Herausgegeben übertragen eingeleitet von der Abtei Sankt Hildegard Eibingen
im Rheingau.
Berlin 1927 (StB MZ)

Gennrich, Friedrich: Der musikalische Nachlaß der Troubadors. 2 Bände.
Darmstadt 1958 - 1960 (StB MZ)

Gennrich, Friedrich: Lo gai Saber. 50 ausgewählte Troubadourlieder.
Darmstadt 1959 (StB MZ)

Lommatzsch, Erhard: Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours.
Berlin 1957 - 1959 (StB MZ)

Rieger, Angelica: Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfi-
schen Lyrik.
Edition des Gesamtkorpus.
Tübingen 1991 (StB MZ)

Yorke-Long, Alan: Music at court. Four eighteenth century studies.
London 1954

Drewes, Heinz: Maria Antonia Walpurgis als Komponistin.
Phil.Diss. Universität Köln
Borna-Leipzig 1934

Weissweiler, Eva: Clara Schumann. Eine Biographie.
Hamburg 1990 (StB MZ)

Borchard, Beatrix: Robert Schumann und Clara Wieck.
Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.
Weinheim und Basel 1985

Weissweiler, Eva (Hrsg): Fanny Mendelssohn. Ein Portrait in Briefen.
Frankfurt Berlin Wien 1985.

Hensel, Sebastian: Die Familie Mendelssohn 1729 - 1847. 2 Bände.
Berlin Leipzig 1929 (StB MZ)

Smyth, Ethel: Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen
Komponistin.
Herausgegeben von Eva Rieger.
Kassel 1988

Die den Texten folgenden Werkangaben zu den Komponistinnen wurden
zusammengestellt aus dem freundlicherweise in Auszügen übersandten Ver-
zeichnis des **Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik -
Komponistinnenarchiv - in Kassel**
und aus den Werkangaben der o.g. Veröffentlichung »**Komponistinnen von
A - Z**« von Antje Olivier und Karin Weingartz-Perschel.
Die Liste der jeweils angeführten Werke ist unvollständig; vornehmlich wurden
solche Kompositionen aufgenommen, die in neuerer Zeit (erneut) publiziert
wurden und somit allgemeiner zugänglich sind.

Der Abdruck von Notenbeispielen aus den Werken »Rondeau« von Elisabeth
Jaquet de La Guerre, »Sonate No. 3, 1.Satz von Marianne Martinez, »Mélodie
(op. 5, No.4)« von Fanny Hensel und »Andante con sentimento« von Clara

Schumann erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Musikverlags B. Schott's Söhne, Mainz.
Für die Genehmigung zum Abdruck des Werkes »The March of the Women« von Ethel Smyth danken wir dem Musikverlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Adressen

Archiv FRAU UND MUSIK
Internationaler Arbeitskreis e.V.
Naumburger Str. 40
34127 Kassel
Tel.: 0561 / 8 90 00 61

Internationale Komponistinnen-
Bibliothek
(Leitung: Antje Olivier)
Nicolaistr. 2
59423 Unna / Westfalen

Internationale Komponistinnen-
Akademie
Nicolaistr. 2
59423 Unna / Westfalen

Wann und wo in der frühen Menschheitsgeschichte die ersten Lieder gesungen und die ersten Instrumente gespielt wurden, ist unbekannt. Auch wissen wir nicht, ob es Frauen oder Männer waren, die die Sprache der Musik entdeckten und so die ersten Melodien oder Rhythmen schufen.

Zahlreiche Darstellungen aus verschiedenen Jahrtausenden vor unserer Zeitrechnung zeigen jedoch tanzende, singende, Instrumente spielende Frauen, so daß wir mit gutem Grund annehmen können, daß musikalische Betätigung durchaus eine Sache der Frauen war. Die vielfältigen archäologischen Funde beschreiben zwar nicht eindeutig, welchen Stellenwert Frauen im Musik--schaffen ihrer Zeitalter besaßen, sie sind aber über Jahrtausende hinweg aufschlußreiche Belege für die verbreitete Existenz von Musikerinnen.

Gesang und instrumentelle Begleitung waren in den alten Hochkulturen in Mesopotamien oder Ägypten, später auch in Griechenland und Rom, ein unabdingbarer Teil kultischer Handlungen und Riten. Musik war die Sprache der Gottheiten, dargeboten von ihrer bereits hochorganisierten Priesterkaste. Musik aber war ganz besonders die Sprache der Göttinnen und ihrer Priesterinnen. Die musizierende Göttin, hieß sie auch Kybele, Hera, Innanna oder Isis, galt als Schöpferin magischer Gesänge und rhythmischer Beschwörungen. So sind Freudengesänge und Klagelieder für Geburt, Tod und Wiedergeburt den weiblichen Gottheiten zugeschrieben. Überlieferungen aus allen Kulturen der Frühzeit zufolge war jede Art von Gesang, und sei es die Nachahmung der Laute der Natur, nicht nur einer bestimmten Göttin zugeordnet, sondern vor allem eine Zeremonie der Frauen.

Trägerinnen dieser frühen Musikkultur waren die Priesterinnen weiblicher Gottheiten, wie überhaupt die Königinnen-Priesterinnen-Klasse große Beiträge zur Tradierung von Sprache, Schrift und Kultur lieferten.

So war auch Enheduanna, die Prinzessin von Mesopotamien und Tochter des Begründers des semitischen Großreichs Akkad, Sargon von Akkad, Priesterin der babylonischen Liebesgöttin Innanna (oder Ishtar, wie sie in akkadischer Zeit hieß). Von Enheduanna stammen wohl die ersten der Musikwissenschaft bekannten musikalischen Dokumente. Ihre vor mehr als viertausend Jahren auf Tontafeln notierten Kompositionen waren kultische Hymnen und Lobgesänge. Gebräuchliche Instrumente in der akkadischen Kultur waren Harfen, Leiern, Lauten, Trommeln und Flöten.

Die Kompositionen Enheduannas sollen jedoch nicht nur bei religiösen Zeremonien vorgetragen worden sein, sondern auch in die höfische Musik Eingang gefunden haben.

Belegt sind für das 3. Jahrtausend vor unserer Zeit die Anfänge höfischer Musik, so gab es bereits in der I. Dynastie von Ur (Mesopotamien) Berufsmusikerinnen, die dem toten König ins Grab folgten, um ihm auch im Jenseits Musik zu Gehör zu bringen.

Von Enheduanna überliefert sind ihre Gesänge »Lied von der Schöpfung des Menschen« und eine Hymne an die Göttin Innanna (Ishtar).

Werke

Lied von der Schöpfung des Menschen
"Exhaltation", Hymne an die Göttin
Innana Diverse Hymnen und Gesänge

Diskographie:

Lied von der Schöpfung des Menschen.
Karin Tripp, Mezzosopran, Farsaneh
Navai, Harfe. "Die Frau als Kompo-
nistin", Wien-Kultur

Hildegard von Bingen (1098 - 1179)

Hildegard von Bingen, die große Kirchenfrau und Begründerin des Benediktinerinnenklosters auf dem Rupertsberg bei Bingen, ist sicherlich die berühmteste Frauengestalt des deutschen Mittelalters. Berühmtheit erlangte die vielseitig und hochgebildete Äbtissin weit über das 12. Jahrhundert hinaus durch ihre großen theologischen Werke, ihre philosophischen Schriften, ihren umfangreichen Briefwechsel mit allem was in der Zeit Rang und Namen besaß, aber auch durch ihre umfassenden medizinischen, heilkundigen und naturwissenschaftlichen Arbeiten.

Weniger bekannt ist hingegen ihre große Bedeutung als Komponistin liturgischer und mystischer Gesänge und sogar eines geistlichen Singspiels. Ihre Kompositionen aber waren durchaus prägend für den gesamten Choralgesang des deutschen Mittelalters, auch wenn ihre kunstvoll ausgestalteten Kompositionen gegen alle Kirchenregeln verstießen und erst recht gegen das Gebot des heiligen Augustinus, wonach die Klosterfrauen nur das wenige singen sollten, was die Anweisung verlangte.

Frauengesang überhaupt galt den Kirchenvätern als verwerflich, als Gefahr für die männliche Seele. Und so hatten christliche Frauen, anders als ihre Vorfahrinnen in antiken Kulturen, nach dem Gebot der Kirchenfürsten im Jahre 318, in der Kirche auch beim Gesang vollkommen zu schweigen. Nur den Nonnen war ein schlichter liturgischer Chorgesang gestattet, und viele Kirchenfrauen nutzten diesen Umstand zu eigenen musikalischen Schöpfungen.

Hildegard, geboren im Sommer 1098 in Bermersheim bei Alzey als jüngstes Kind des Burgvogts Hildebert und seiner Gattin Mechthild, kam bereits mit acht Jahren in die Frauenklause des Benediktinerklosters Disibodenberg. Der Grund war weniger, der Tochter den Zugang zu ein wenig Bildung und Wissen zu ermöglichen, sondern die Eltern glaubten an die visionäre Veranlagung Hildegards und die Förderung durch mystischen Religionsunterricht. Im Kloster Disibodenberg, unter Anleitung der Klausnerin und späteren Äbtissin Jutta von Spanheim, erhielt sie den ersten religiösen Unterricht, zu dem auch das Studium gregorianischer Psalmengesänge gehörte. Hildegard hatte Glück, in ein Kloster einzutreten, das den Regeln des hl. Benedikt verpflichtet war. Anders als in anderen Orden, gehörte die Musik zum Klosterleben, und die Regeln empfahlen auch den Nonnen, täglich mehrere Stunden liturgische Gesänge zu studieren und auszuführen.

Nach dem Tode Juttas 1136 wurde Hildegard selbst Äbtissin des kleinen Klosters. Wenige Jahre später ließ sie bei Bingen ein neues und größeres Frauenkloster errichten. Von diesem Kloster aus erlangte sie ihre eigentliche Bedeutung als Schriftstellerin, Predigerin und Vertreterin einer geistlichen Richtung, die den Kirchenoberen häufig ein Dorn im Auge war: der Mystik, und hier insbesondere der Frauenmystik. Die Nonnen fühlten sich nicht als untergeordnete Dienerinnen, sondern als Bräute Christi. Ihr Ziel war es, noch auf Erden eins zu werden mit dem himmlischen Bräutigam. Musik war, neben der Meditation, für die Mystik ein wichtiges Element, diese direkte Zwiesprache mit Gott zu halten. Nicht selten wurde aus Klöstern über ekstatische Rauschzustände berichtet, in die die singenden Nonnen verfielen.

Alle Sprache, alle Musik kam nach Auffassung der Mystikerinnen von Gott. Nur wenige Nonnen bekannten sich zu ihrer musikalischen Ausbildung. Und auch Hildegard von Bingen behauptete, niemals irgendeinen Gesang erlernt, sondern alle ihr Wissen und ihre Talente direkt von Gott erhalten zu haben.

Die Musik Hildegards umfaßt nach dem **Großen Kodex der hl. Hildegard** in der Landesbibliothek Wiesbaden siebzig Kompositionen. Gezählt sind 35 Antiphonen, 19 Responsorien, 9 Sequenzen, 5 Hymnen, 1 Kyrie und ein geistliches Singspiel.

Diese Kompositionen waren nicht ausschließlich für den Gottesdienst bestimmt, sondern dienten eben auch der täglichen Meditation - oder um es salopp zu sagen: der klösterlichen Hausmusik.

Die Texte entstammen etwa zur Hälfte Hildegards religiösen Werken, zur anderen Hälfte scheinen sie eigens von ihr für die Liedform gedichtet worden zu sein. Ihre Kompositionen sind in Choralnotenschrift, in der Neumenschrift des 12. Jahrhunderts, notiert, weisen aber vielfältige neue Zierformen und grafische Darstellungen der gebräuchlichen Notenschreibweisen auf.

Hildegards umfassendes Werk ist das Singspiel »*Ordo virtutum*« (Reigen der Tugenden), eine Komposition für drei Chöre und mehrere Solostimmen. *Ordo virtutum* wurde jährlich im Kloster aufgeführt und beschreibt den siegreichen Kampf einer Klosterfrau mit verführerischen Mächten.

Hildegards musikalische Gestaltung des Klosterlebens war jedoch keineswegs unumstritten und so startete die kirchliche Obrigkeit einige Versuche, ihre Kompositionen aus dem Gottesdienst zu verbannen

Zwei Jahre vor ihrem Tod untersagten die Mainzer Prälaten jegliche musikalische Ausgestaltung ihres Gottesdienstes, da sie einem Sterbenden die Absolution erteilt hatte, der aber offiziell im Kirchenbann war. Gegen diesen Angriff setzte sie sich erfolgreich zur Wehr und »rettete« so die Musik für ihr Kloster. Hildegard von Bingen starb im Alter von 81 Jahren am 17. September 1179 im Kloster auf dem Rupertsberg.

Wenn nach ihr über Jahrhunderte hinweg keine Frau mehr eine vergleichbare Stellung als Komponistin erlangen sollte, so lag dies nicht am mangelnden Talent der Frauen, sondern an der unumschränkten Macht kirchlicher Herrschaft. Weibliche Kreativität, und sei es auch eine im Dienste Gottes, kam der Ketzerei gleich. Hexenprozesse und der drohende Scheiterhaufen waren auch für Klosterfrauen eine ernsthafte Bedrohung. Die weltliche Musikerin war aber erst recht eine bekämpfenswerte Erscheinung.

Auswahl aus ihren Werken

Singspiel

Ordo virtutum. Salzburg (Otto Müller Verlag) 1969

Vokalmusik

Lieder. Nach den Handschriften für Singstimme...

Salzburg (Otto Müller Verlag) 1969

Zwölf ausgewählte Lieder für Gesang und Begleitung.

Niederhausen (Edition Kemel) 1990

Diskographie

Gesänge der Heiligen Hildegard von Bingen.

Schola der Benediktinerinnenabtei

St. Hildegard Rudesheim-Eibingen,

Ltg. Immaculata Ritscher. Psallite 479

PET

Ordo virtutum. Spiel der Kräfte,

Ensemble Sequentia,

Ltg. Barbara Thornton. Harmonia

Mundi/EMI Electrola

Andante con sentimento

Clara Schumann geb. Wieck, 1819-1896

The first system of the musical score consists of two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first measure is marked *p legato e dolce*. The second and fourth measures are marked *ten.* (tenuto). The music features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

The second system continues the piece. It begins with a *p* (piano) dynamic marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a consistent rhythmic accompaniment.

The third system features a *p* dynamic marking. The right hand has a melodic line with accents. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a *string.* (string) marking and a *cresc.* (crescendo) instruction.

The fourth system shows a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a *pf* (pianissimo) marking.

The fifth system begins with a *p* dynamic marking and a *ten.* (tenuto) marking. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a *pf* (pianissimo) marking.

The sixth system features a *cresc.* (crescendo) marking. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a *sf* (sforzando) marking.



Clara Schumann geb. Wieck (1819–1896)



Enheduanna (ca. 2300 vor unserer Zeit)
Abb. Babylonische Leierspielerin um 1700 v. Chr.



Hildegard von Bingen (1098–1179)

Béatrice de Dia (ca. 1160–1212)



Barbara Strozzi (1619–ca. 1664)



Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre (ca. 1664–1729)



Maria Antonia Walpurgis (1724–1780)

Marianne de Martinez (1744–1812)



Fanny Hensel geb. Mendelsohn-Bartholdy (1805–1847)



Ethel Smith (1858–1944)

THE MARCH OF THE WOMEN

March time

Ethel Smyth
(1911)

Sopran
Alt

Tenor

Baß

Klavier

f *ff* *f*

1. Shout, shout, up with your song
2. Long, long, we in the past

1. Shout, shout, up with your song
2. Long, long, we in the past

1. Shout, shout, up with your song
2. Long, long, we in the past

1. cry with the wind, for the dawn is break - ing. March, march, swing you a - long
2. Cov - ered in dread from the light of heav - en. Strong, strong, stand we at last

1. cry with the wind, for the dawn is break - ing. March, march, swing you a - long
2. Cov - ered in dread from the light of heav - en. Strong, strong, stand we at last

1. cry with the wind, for the dawn is break - ing. March, march, swing you a - long
2. Cov - ered in dread from the light of heav - en. Strong, strong, stand we at last

»Beatriz de Dia war die Gattin von Herrn Guilhem de Poitiers, eine schöne edle Dame. Sie verliebte sich in Herrn Raimbaut d' Aurenga und dichtete a viele gute und schöne Lieder, von denen wenige in Sammlungen altproven zalischer Troubadorlyrik nachzulesen sind.« So schrieb Irmtraut Morgner ir ihrem Roman »Leben und Abenteuer der Troubadora Beatriz nach Zeugnis ihrer Spielfrau Laura« und erinnert damit an eine ungewöhnliche historische Gestalt. Denn die Troubadora Beatriz hat tatsächlich im 12./13. Jahrhundert Südfrankreich, in der Provence, gelebt, Liebeslyrik gedichtet und vertont. Anders als im deutschen höfischen Leben des Mittelalters, wo der Minnege: eine rein männlich besetzte Kunstform war, gab es in Südfrankreich auch d weibliche Entsprechung, die Troubadora. Es waren adlige Frauen, die - anknüpfend an das Erbe der von Frauen gesungenen sarazenischen Liebesly es den Troubadouren gleichtaten. Die christliche Kirche hatte zwar seit der Vertreibung der Sarazenen aus Südfrankreich keine Mühen gescheut, weltli Musik und gar Liebeslieder zu verbieten und ihre Verbreitung zu ahnden, es gelang jedoch nur unzureichend. Und so entwickelte sich seit dem 10. Jahrtr dert in Südfrankreich eine neue Kunstform. Unterstützt wurde diese Entwick durch das zahlenmäßige Anwachsen der adligen Schicht und der Schaffung des hohen Ritterideals. Höfisches Leben bildete die Courtoisie aus, zu der a die musikalische Idealisierung der Burgherrinnen gehörte. Der Minnegesang war eine auf den mündlichen Vortrag abgestellte Kunstfor Die Troubadoure waren zwar Schöpfer dieser Lieder, gesungen und verbreit wurden sie aber von Spielleuten, den von Burg zu Burg ziehenden Joglaren, denen auch die »Joglaresca«, die Spielfrau gehörte. Text und Musik dieser Kompositionen bildeten noch keine Einheit, auch geis ges Eigentum war im Mittelalter unbekannt, so wurden bekannte Melodien häufig zur Untermalung unterschiedlichster Dichtungen genutzt. In dieser höfischen Atmosphäre beschränkten sich adlige Frauen nicht allein auf die Rolle der Angebeteten, sondern dichteten eigene Lieder, schufen eig Melodien. Es waren Lieder an den Geliebten, der keineswegs der eigene Ehemann sein mußte oder auch realistische Lieder über das gar nicht so frei Leben der Frauen.

Eine dieser Komponistinnen war die **Condesa Beatriz de Dia** (auch die Schreibweise Beatrix ist gebräuchlich). Sie gilt heute als die älteste proven zalische Minnesängerin des Mittelalters. Schriftlich überliefert ist nur ihre Ballade »A chantar m'er de so qu'eu no voln Diese Ballade handelt von ihrer unerfüllten Liebe zu Raimbaut d'Aurenga. Ob Beatriz de Dia dieses Lied dem Angebeteten direkt zu Gehör bringen konnte oder ob sie sich wie andere dichtende Frauen der Spielleute bedient hat, ist unbekannt. Daß es aber nur wenige schriftliche Zeugnisse der Troubadora hat sicherlich nicht nur seinen Grund im rein mündlichen Vortrag der Lieder, sondern auch darin, daß sich eine Frau - trotz starker weltlicher Orientierung der höfischen Gesellschaft - eine Verbreitung ihrer Kompositionen kaum leisten konnte. Auch das französische Mittelalter war kein Zeitalter der freien Frau.

Ob ich nicht will, ich muß es dennoch singen,
Ihn klag' ich an, dem all mein Sinnen eigen;
Das Herz, um das ich muß in Liebe ringen,
Will sich in Gnade nicht noch Güte neigen.
Was blüht mein Leib, was frommt des Geistes Flug,
Wenn Geist und Schönheit mich verraten zeigen,
Der Häßlichen zur Kränkung noch genug?

Das ist mein Trost, daß meine Treu' geblieben,
Wie einz'ges Lieb' sie jemals nur entstiegen,
Fast freu' ich mich, in Lieb' dich zu besiegen.
Der Liebste doch, der Beste bleibst mir du.
Du willst nur mir erzwungne Kälte lügen
Und neigst dich allen andern gütig zu.

Mir diesen Stolz! ich kann es nimmer fassen,
Und billig geht mein Herz darum in Klagen,
Wie du um fremde Liebe mich verlassen,
Was immer sie auch bieten mocht' und sagen.
Gedenk' der Zeit, da deine Lieb' und Huld
Noch mein begehrte, Gott magst du befragen,
Da es nun anders, ob das meine Schuld!

Dein adlig Herz, so reich an milder Güte
Und hohem Wert, hält bannend mich gefangen.
Wenn nah', wenn fern in Lieb' ein Herz erglühte,
Ich zweifle nicht, um deines müßt' es bangen.
Doch kennst du wohl - der Frauen bist du kund -
Der allertreusten Sehnen und Verlangen:
Es ruft dir süß der alten Liebe Bund.

Stolz ist mein Stamm und adlig ist mein Sinnen,
Schön ist mein Leib, und mehr als Leibesschöne
Ist meine Treu'; mein Bote trägt mein Minnen
Im Lied zu dir, daß es dein Herz versöhne,
Zu fragen dich, warum, Geliebter mein,
Ich dich verlor, ob Übermut mich höhne,
Ob ich auf immer soll verlassen sein.

Und nun, mein Lied, ins Herz ihm sorglich töne:
Der Hochmut trägt, und manchem bracht' er Pein!

(übertragen ins Deutsche: Hermann Spanuth (1900))

Auswahl ihrer Lieder

Vokalmusik

Ab ioi et ab ioven m'apais
Estai ai en greu cossirier
Fin ioi me don'alegransa
A chantar m'er de so q'ieu no volria
In: Europäische Liebeslieder aus acht
Jahrhunderten.
München (Heimeran)

A chantar...: Studio der frühen Musik.
München, Telefunken
" :Tripp / Navai: Die Frau als
Komponistin. Wien Kultur

Zwei wichtige Faktoren begünstigten seit der Renaissance in Norditalien die aktive Teilnahme von Frauen am Musikleben. Zum einen entsprach eine gewisse musikalische Ausbildung durchaus dem weiblichen Erziehungsideal vornehmer und gebildeter Kreise, auch wenn einer musizierenden Frau allgemein das Etikett Kurtisane anhaftete. Zum anderen begann im Frühbarock in Italien eine musikalische Hinwendung zur einfachen Liedform, einem klangfarbigen einstimmigen Sololied, bei dem die Instrumentalbegleitung eine untergeordnete Rolle spielte. Die führende Richtung zur Erneuerung von Theorie und Praxis in der Musik, die »camerata fiorentina«, gegründet von Giulio Caccini, schuf hier wesentliche Grundlagen. Die schlichte Instrumentierung der Lieder und die angestrebte Einheit von Musik und Vortrag, unterstützte sicherlich in erheblichem Maße die Beteiligung von Frauen am Musikschaffen des italienischen Barocks. Wären hingegen aufwendige Orchesterwerke populär gewesen, die mit »häuslichen Mitteln« nicht zu arrangieren gewesen wären, hätten es Frauen in dieser Zeit sicherlich bedeutend schwerer gehabt, zu komponieren. Zeitgenössische Berichte aber geben darüber Auskunft, daß die Teilnahme von Frauen am höfischen Musikleben nichts ungewöhnliches war und sie selbst nicht nur Vortragende, sondern auch Komponistinnen der Werke waren. In dieser musikalischen Richtung entwickelte etwa eine Francesca Caccini (1581-1640) ihre musikalischen Fähigkeiten, wie auch die Venezianerin Barbara Strozzi.

Barbara Strozzi, die Adoptivtochter des bekannten Dichters und Librettisten Giulio Strozzi, erhielt früh eine fundierte Gesangsausbildung und Kompositionsunterricht. Die »*virtuosissima cantatrice*« (meisterhafte Sängerin), wie Zeitgenossen sie nannten, stand in der Tradition des italienischen Frühbarock und schuf selber wichtige Beiträge zur Gesangsliteratur. Günstige Umstände ermöglichten es ihr, nicht nur im gebildeten häuslichen Kreis zu musizieren, sondern ihre Kompositionen zu veröffentlichen und sich damit bereits als Berufskomponistin zu etablieren.

1637 gründete ihr Adoptivvater Giulio Strozzi die ACCADEMIA DEGLI UNISONI. In diesem Zirkel versammelte sich die musikalische und literarische Gesellschaft Venedigs. Barbara Strozzi war Teil dieses akademischen Kreises, sie leitete selbst Diskussionen, arrangierte Vorträge von Poeten und Philosophen und nutzte selbst dieses Forum zur Darbietung ihrer Liedkompositionen. Die Strozzi komponierte fast ausschließlich weltliche Vokalmusik: Madrigale, Arien, Kantaten, Duette. Zwischen 1644 und 1664 veröffentlichte sie ihre Kompositionen in acht umfangreichen Bänden. Die Veröffentlichungen waren kein rein künstlerisches Unterfangen, sondern der eindeutige Versuch, von ihren Kompositionen auch zu leben. Ihr 1652 verstorbener Adoptivvater hatte ihr nur ein geringes Erbe hinterlassen, so daß sie sich darauf angewiesen war, ihre Existenz durch ihre Musik zu sichern. Widmungen an Mäzene in den veröffentlichten Bänden sprechen dafür, daß sie um Unterstützung nachsuchte und sie erhielt. Vielleicht gelang ihr eine gewisse Etablierung als Komponistin gerade weil sie sich auf die populäre und unterhaltende Vokalmusik beschränkte und andere Formen, wie etwa die Oper vernachlässigte. Für ihre musikalischen Darbietungen benötigte sie weder große Bühnen noch Orchester - Ort also, zu denen Frauen keinen Zugang hatten.

Barbara Strozzi's Sterbedatum ist unbekannt. Allgemein angenommen wird das Jahr 1664.

Auswahl aus ihren Werken

Vokalmusik

Cantate, ariette e duetti op.2 für Solostimme und basso continuo.
In: Italian Airs and Songs, Vol 1.
Boston (Oliver Ditson Company) 1923
Cantatas by Barbara Strozzi.
In: The Italian Cantata in Seventeenth century. New York (Garland) 1986

Consiglio amoroso für Sopran, Alt, Baß und Basso continuo.
New York (Broude Bros.) 1978
Il Primo de Madrigali. 4 Madrigale für Stimmen und Basso continuo.
(Elke Mascha Blankenburg)
Kassel (Furore)

Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre (ca. 1664 - 1729)

Fast zweihundert Jahre vor Clara Wieck galt schon einmal ein sehr junges Mädchen als musikalisches Wunderkind. Die Französin Elisabeth-Claude Jacquet entstammte einer Familie von Berufsmusikern und wurde systematisch von ihrem Vater Claude Jacquet im Cembalospiele, im Orgelspiel und in Komposition unterrichtet.

Über ihr genaues Geburtsdatum herrscht Unklarheit, allgemein angenommen wird das Jahr 1664. Etwa um das Jahr 1673 gelangte sie an den Hof Ludwigs XIV., der von da an durch eine wichtige Mätresse für ihre weitere Ausbildung sorgen ließ. Auch das Musikleben Frankreichs unterlag der umfassenden Kontrolle Ludwigs XIV. Allein der absolutistische Herrscher bildete das Zentrum, prägte die Musikkultur. Weibliche Musikschaffende waren nicht die Regel in der höfischen Gesellschaft, so bildete auch Elisabeth-Claude Jacquet eher eine Ausnahme im von Männern gestalteten höfischen Musikleben.

Eine französische Zeitung, der *Mercure* berichtete 1677 über sie: »Sie singt vom Blatt die schwierigsten Sachen, begleitet sich oder begleitet die, die sie singen wollen, auf dem Klavier, das sie in nicht nachzuahmender Weise zu spielen weiß. Sie komponiert Stücke, die sie in jeder gewünschten Tonart spielt.« Dieses letzte, heute wohl eher zweifelhafte Kompliment, galt aber in der Zeit als große Wertschätzung der Virtuosität. Elisabeth-Claude Jacquet blieb jedoch in ihrer musikalischen Entwicklung nicht auf dem Stand der reinen Virtuosität, sondern erwies sich als ernsthafte Komponistin.

1684 heiratete sie den Organisten Martin de La Guerre. Aus dem höfischen Leben wurde ein bürgerliches, und wohl für beide auch ein gemeinsames produktives Künstlerleben. Ihr einziges Kind starb bereits im Alter von zehn Jahren, ihr Mann starb im Jahre 1704.

Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre schrieb ihre erste Oper 1695, es war das gesungene Ballett »*Les Jeux à l'honneur de la Victoire*«, gewidmet wie alle Kompositionen dieser Zeit dem König. Diese Komposition gilt ebenso als verschollen, wie auch eine 1687 veröffentlichte Sammlung von Cembalostücken. »*Céphale et Procis*«, eine weitere ihrer Opern wurde 1695 in der Academie royale de musique aufgeführt. Diese »tragedie lyrique« ist erhalten. In Folge veröffentlichte Elisabeth-Claude Jacquet de La Guerre zahlreiche geistliche und weltliche Kantaten, Sonaten für Violine und Suiten für das Cembalo (Clavecin). Ihre Triosonaten und ihre Solokantaten zählen zu den ersten, nach italienischem Vorbild verfaßten Werken dieser Art in Frankreich.

Den Willen, sich als Berufskomponistin durchzusetzen, entwickelte sie vollständig nach dem Tod ihres Mannes. Dies muß ihr auch gelungen sein. Ihre gedruckten Notenbände fanden so großen Anklang, daß sie nicht nur gut davon leben konnte, sondern ein richtiges Vermögen erwarb. Obwohl sie in ihren letzten Lebensjahren eher zurückgezogen in Paris lebte, fanden in ihrem Haus Konzerte statt, spielte sie in diesem halböffentlichen Rahmen ihre Kompositionen. Einer ihrer Zeitgenossen urteilte über sie: »Man kann sagen, daß noch keine Person ihres Geschlechts ein so großes Talent sowohl für die Komposition, als auch für die bewundernswerte Art der Darbietung auf dem Cembalo und der Orgel besessen hat.« (freie Übersetzung E.W.)

Sie starb am 27. Juni 1729 in Paris. Zum Andenken an sie ließ Ludwigs XIV. eine Münze mit ihrem Profil prägen. Einer völlig unbedeutenden Künstlerin wäre diese posthume Ehrung sicherlich nicht zuteil geworden.

Auswahl aus ihren Werken

Oper/Ballett

Jeux à l'honneur de la victoire, Ballet
Céphale et Procis. Oper für Soli, Chor
und Orchester

Tastensinstrumente

Pièces de clavecin (Suiten d-moll und G-Dur), Monaco (Oiseau-Lyre) 1965
Pièces de clavecin, 6 Suiten und
Menuett F-Dur
(Suite d-moll, g-moll, a-moll, F-Dur-G-Dur, d-moll), Paris (Heugel) 1987

Marianne de Martinez (1744 - 1812)

Die österreichische Pianistin, Sängerin und Komponistin Maria Anne (Marianne de Martinez) mag als besonderes Beispiel dafür dienen, daß eine frühzeitig und gezielt geförderte Frau im musikalischen Wien des 18. Jahrhunderts neben ihren männlichen Zeitgenossen durchaus bestehen und eigenständige Beiträge zur Entwicklung der Musik leisten konnte.

Es war die Zeit Maria Theresias, die Wien zu einem politischen und kulturellen Machtzentrum werden ließ.

Marianne de Martinez wurde am 4. Mai 1744 als zweites von sechs Kindern in Wien geboren. Ihr Vater war Zeremonienmeister des päpstlichen Nuntius in Wien, geadelt durch Maria Theresia. Die Förderung der musikalisch interessierten Marianne Martinez übernahm jedoch ein enger Freund der Familie, der Wiener Hofdichter Pietro Antonio Traspassi, genannt Pietro Metastasio. Metastasio selbst zählte zu den bedeutendsten Librettisten der Zeit. Dieser Dichter hatte es sich in den Kopf gesetzt, aus Marianne Martinez eine Pianistin und Komponistin zu machen. Sie sollte wohl ein vollkommenes Produkt seiner Erziehung werden, über das er aber streng und eifersüchtig wachte.

Marianne Martinez war keineswegs die einzige Pianistin und Komponistin zu dieser Zeit in Wien. Wie es scheint, bot die höfische Gesellschaft auch musikalischen Frauen einen kleinen Platz. Eine musizierende Frau war nicht länger eine fragwürdige Existenz, sondern konnte durchaus eine ehrenvolle Stellung in der Gesellschaft einnehmen. Was Marianne Martinez' aus dieser Gruppe hervorhob, war ihre umfassende Bildung. Sie sprach und schrieb z.B. in mehrere Sprachen. Von einer allein auf die Musik ausgerichteten Erziehung, wie es bei anderen Virtuosinnen der Fall war, konnte keine Rede sein.

Zu ihren musikalischen Lehrern zählten (man vergleiche mit Maria Antonia Walpurgis, der Kurfürstin von Sachsen) Johann Adolf Hasse und Nicolo Porpora. Vor allem aber war es der junge und noch völlig unbekannt Joseph Haydn, dessen Karriere als Solosopranist des Stephansdoms durch Einsetzen des Stimmbruchs jäh beendet war. Drei Jahre lang unterrichtete Haydn gegen freie Kost Marianne in Cembalospiele und Komposition. Bei Porpora lernte sie Gesang. Diese fundierten musikalischen Kenntnisse machten sie bald in Wien als »komponierendes Frauenzimmer« zur Attraktion, selbst am kaiserlichen Hof. 1761, mit siebzehn Jahren, trat sie zum ersten Male in der Öffentlichkeit auf. In der Kirche St. Michael wurde ihre erste Messe aufgeführt.

Metastasios musikalisch-dramatisches Konzept war das der »opera seria«, da auf legte er seinen Schützling fest. Dennoch schrieb sie keine eigentliche Opern, sondern ihr Werk umfaßt Arien und Kantaten in großer Zahl, Messen, Oratorien, Klavierkonzerte, Klaviersonaten und Symphonien. Aber alle ihre Werke folgten der italienischen Schule. Italienisch war auch die Sprache ihrer Vokalmusik.

Nach dem Tode des gestrengen Gönners Metastasio 1782 fiel das Vermögen an Marianne Martinez und ihre Geschwister. Von nun an fanden im Hause Martinez regelmäßig, meist wöchentlich, große Soireen statt, zu denen die Wiener Gesellschaft regelrecht pilgerte. Zu den Gästen zählt auch Mozart. Die Martinez' überhaupt gehörten zu seinen wenigen Vertrauten.

Diese Soireen im eigenen Haus und die erste Veröffentlichung ihrer Kompositionen begründeten endgültig Marianne Martinez' Ruf als Tonkünstlerin. Ihre musikalische Karriere hatte im übrigen nie durch Ehe oder Mutterschaft Einbrüche erlitten, das Ende ihrer kompositorischen Arbeit war selbstgewählt.

Anfang der 90er Jahre des 18. Jahrhunderts gründete sie eine eigene Singschule für Mädchen, aus der einige bekannte Sängerinnen hervorgehen sollten. Je mehr sie sich den Belangen der Singschule widmete, desto weniger komponierte sie. In den Jahren vor ihrem Tod schrieb sie überhaupt nicht mehr.

Ihr kompositorisches Werk aber wurde weit über Wien hinaus bekannt. Bereits sehr früh wurde sie Ehrenmitglied der Accademia Filharmonica zu Bologna, deren Ehrendiplom »die Zierlichkeit, das Genie, den Adel des Ausdrucks und die erstaunliche Präzision ihrer Komposition« lobte. Später erhielt Marianne Martinez auch die Ehrendoktorwürde der Universität Padua.

Sie starb am 13. Dezember 1812, nur wenige Tage nach ihrer Lieblingsschwester, in Wien.

Auswahl aus ihren Werken

Tasteninstrumente

Sonata di Cimbalo G-Dur
Kassel (Furore)
Sonate No.3 1.Satz
Mainz (Schott) 1985
Rondo für Klavier. In: Frauen kompo-
nieren. Mainz (Schott) 1985

Kammermusik

Sonate g-moll für 2 Violinen, Oboe/
Flöte und basso continuo, Nova Music
Ltd: 1985

Vokalmusik

Biblische Kantaten: Esther / Le
passage de la Mer Rouge u.a.
In: The Eighteenth-century French
Cantata Partitur, New York (Garland)
1990

Maria Antonia Walpurgis (1724 - 1780)

Die Liste der musikalisch gebildeten und komponierenden Herrscherinnen ist lang. Während es Frauen des »Volkes« vielleicht gerade gestattet war, in der Kirche zu singen, bildete sich mit der Renaissance an den Höfen Europas eine elitäre Schicht musizierender Regentinnen heraus.

Die bekanntesten: Ann Boleyn, die zweite Frau Heinrichs VIII. von England Mutter von Elisabeth I., komponierte Lieder für die Laute. Maria Stuart, die Königin der Schotten, machte sich ebenfalls als Dichterin und Komponistin einen Namen.

Zwei Jahrhunderte später, im 18. Jahrhundert, finden sich auch einige deutsche Prinzessinnen unter den komponierenden Frauen. Sie alle liefern den Beweis, dass es nicht mangelndes Talent, sondern einzig und allein mangelnde Ausbildungsmöglichkeiten der Grund für das geringere kompositorische Schaffen dieser Frauen sind. Wer die Sprache der Musik nicht erlernen kann, spricht sie nicht.

Eine der komponierenden Prinzessinnen des 18. Jahrhunderts war die älteste Tochter des Kurfürsten Karl Albert von Bayern und späteren Kaisers Karl VII Maria Antonia Walpurgis. Sie wurde am 18. Juli 1724 in München geboren. Bereits am kurfürstlichen Hof in München erhielt sie Musikunterricht von Guiseppe Ferrandi, es folgte eine ebenso gründliche Gesangsausbildung. Nach ihrer Heirat 1747 mit Friedrich Christian von Sachsen, dem späteren Kurfürsten von Sachsen, setzte sie ihre musiktheoretische Ausbildung in Dresden fort, nahm Unterricht bei Johann Adolf Hasse und Nicolo Porpora. Sie unterhielt auch Kontakte zu Pietro Metastasio, dem Förderer von Marianne Martinez.

Maria Antonia Walpurgis komponierte zwei Opern, zu denen sie auch das Libretto selbst verfaßte. »*Il trionfo della fedelta*« wurde 1754 und »*Talestri*« 1763 in Dresden aufgeführt. Daneben entstanden Orchestermusik, Vokalmusik und Chormusik. Bekannt wurde sie auch als Texterin für andere Komponisten. Zu J.A. Hasses Oratorium »*La conversione di St. Agostino*« schrieb Maria Antonia Walpurgis den Text.

Viele ihrer Kompositionen zeichnete sie mit dem Pseudonym E(rmelinda) T(alea) P(astorella) A(rcada), dies aber nicht aus Gründen der Anonymisierung ihrer Werke, sondern als Zeichen ihrer Mitgliedschaft in der Römischen Arkadischen Gesellschaft. Es war die Zeit des Rokoko, und auch Maria Antonia Walpurgis pflegte die Pastorale, die musikalische Schäferidylle, in ihrem kompositorischen Werk.

Dichtung und Musik waren wohl ihre bedeutsamsten künstlerischen Ausdrucksformen, daneben betätigte sie sich auch als Malerin.

Mit Friedrich II. von Preußen unterhielt sie über Jahre hinweg einen regen Briefwechsel. Der musizierende König von Preußen, dessen Schwester Anna Amalia selbst Komponistin war, zählte zu den Bewunderern der vielseitig talentierten Kurfürstin. Maria Antonia Walpurgis starb am 23. April 1780 in Dresden.

Auswahl aus ihren Werken

(Von Maria Antonia Walpurgis liegen keine neuen Veröffentlichungen vor. Nachfolgend genannte Kompositionen befinden sich im Bestand des **Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik (Komponistinnen-Archiv) Kassel**. (Adresse siehe Literaturverzeichnis)

Oper

Talestri, regina dell' Amazoni. Partitur

Vokalmusik

Arie "Prendi l'ultimo addio" für Sopran, Violine I.II., Viola und Basso continuo
Arie "Se mai turbo il tuo riposo" für Singstimme und Klavier

Orchester

Konzerte für Klavier und Orchester A-Dur.
Kassel (Furore) 1988
Messe D-Dur.
Kassel (Furore) 1993

Als Komponistin ist Fanny Hensel heute keine Unbekannte mehr. Einige ihrer Werke wurden in jüngster Zeit wiederentdeckt, veröffentlicht und eingespielt. Berühmtheit in der Welt der Musik aber erlangte ihr Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 - 1847), über dessen Namen ihrer bald in Vergessenheit geht. Trotzdem wäre es zu kurz gegriffen, Fanny als das reine Opfer und als ewig im Schatten ihres Bruders stehendes Wesen zu begreifen. Sie besaß eine eigenständige schöpferische und künstlerische Existenz in einem halböffentlichen großbürgerlichen Raum.

Am 14.11.1805 wurde Fanny als erstes Kind von Lea Salomon Bartholdy und ihrem Mann Abraham Mendelssohn in Hamburg geboren. Einige Jahre später mußte die Familie zwangsweise nach Berlin übersiedeln.

Der Name Mendelssohn hatte bereits durch Abrahams Vater, dem Religionsphilosophen Moses Mendelssohn, in der deutschen Aufklärung Berühmtheit erlangt. Moses Mendelssohn stand für das aufgeklärte assimilierte Judentum. Politische Unfreiheit und Judenpogrome kennzeichneten aber die Situation deutscher JüdInnen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. So traten viele Mitglieder der Familie Mendelssohn zum christlichen Glauben über - ohne allerdings die jüdischen Wurzeln zu vergessen. In dieser Haltung wuchsen auch Fanny und ihre drei Geschwister auf.

»Der Erziehungsstil Abrahams war streng, es herrschte noch etwas jüdischer Despotismus darin«, schrieb Fannys Sohn Sebastian Hensel in seiner Geschichte der Familie Mendelssohn. Abraham Mendelssohn war aber sicherlich kaum despotischer oder patriarchalischer als andere Oberhäupter großbürgerlicher Familien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Diese Erziehung erlaubte eben auch den weiblichen Familienmitgliedern ein hohes Maß an Bildung. Fanny erhielt wie ihr Bruder Felix eine fundierte musikalische Ausbildung, hatte doch ihre Mutter Lea nach Fannys Geburt schon behauptet, die Tochter habe »Bachsche Fugenfinger«. Die Geschwister wurden zunächst von ihrer Mutter, dann von Ludwig Berger und Karl Friedrich Zelter in Musiktheorie und Komposition unterrichtet. Der entscheidende Unterschied: Für Felix Mendelssohn Bartholdy konnte Musik zum Beruf werden, für Fanny aber sollte sie nach dem Willen des Vaters Zierde bleiben. Ihr »Beruf« sollte der der Hausfrau und Mutter sein. Anders als etwa Clara Schumann war Fanny Hensel nicht gezwungen aus ihrer Begabung Geld machen zu müssen, um überhaupt den Lebensunterhalt zu sichern. So hat sie sich zeitlebens an das väterliche Verdikt gehalten und ihre Kompositionen fast ausschließlich im privaten Kreis vorgetragen, wobei diese »Privatheit« in einem großbürgerlichen Haus stets die musikalisch und literarische Gesellschaft einbezog. Im Berliner Haus der Mendelssohns in der Leipziger Straße fanden regelmäßige große Konzerte und Aufführungen statt, so etwa die Sonntags-Musiken. Nach der Heirat mit dem Maler Wilhelm Hensel 1829 wohnten beide weiterhin in diesem Haus, und Fanny selbst wurde zum Mittelpunkt dieses kulturellen Zentrums. Sie hatte so »privatissime« gute Präsentationsmöglichkeiten auch für ihre eigenen Werke, ohne den öffentlichen Konzertraum betreten zu müssen. Die Liste der Gäste dieser Konzerte liest sich wie ein Who's Who des 19. Jahrhunderts.

Nur einmal trat Fanny Hensel im Jahre 1838 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts öffentlich als Pianistin auf. Jedoch nicht mit einer eigenen Komposition, sondern mit dem Konzert g-moll op.25 ihres Bruders Felix. Äußerst schwierig gestaltete sich die Veröffentlichung ihrer Kompositionen. Drei ihrer Lieder erschienen 1827, allerdings unter Felix' Namen. (Op.8) 1837 entschloß sie sich zur Veröffentlichung eines Liedes, ihr Bruder erwies sich allerdings als vehementer Gegner der Drucklegung. Erst 1847, kurz vor ihrem Tod, unterstützte er halbherzig weitere Veröffentlichungen. Daß Fanny Hensel sehr viel mehr geschrieben hatte, als zu ihren Lebzeiten (oder nach ihrem Tode durch Wilhelm Hensel) veröffentlicht wurde, erfuhr die Nachwelt allerdings erst durch veränderte Besitzverhältnisse des schriftlichen Nachlasses der Familie Mendelssohn. So wurden zahlreiche Kompositionen Fanny Hensels für die Öffentlichkeit entdeckt. Sie zeigen, daß sie sich keineswegs auf die Vertonung von Liedern oder die Schaffung von Vokalmusik beschränkt hatte, wie vielfach unterstellt wurde, sondern auch Kammermusik, Orchestermusik, Präludien für die Orgel, ein Oratorium und ein Festspiel geschrieben hatte. Auch muß Fanny Hensel wohl als die eigentliche Schöpferin der »Lieder ohne Worte« angesehen

werden und nicht ihr Bruder Felix. Insgesamt soll sich Fanny Hensels Werk auf über vierhundert Kompositionen belaufen. Die *Musik in Geschichte und Gegenwart* urteilt über Fanny Hensel: »Ohne Zweifel ist Fanny Hensel die bedeutendste Komponistin des 19. Jahrhunderts.«

Viel spekuliert wurde bereits über die symbiotische Beziehung zwischen Fanny und ihrem Bruder Felix. Sie war unzweifelhaft seine musikalische Ratgeberin, wie auch sie umgekehrt ihre Kompositionen mit ihm abstimmte und musikalische Fragen mit ihm klärte. Daran änderte sich wohl nur wenig durch seine beruflichen Stellungen als Musikdirektor in Düsseldorf oder später als Leiter der Gewandhauskonzerte in Leipzig und Mitgründer des Leipziger Konservatoriums. Dokumentiert ist ein reger brieflicher Austausch der Geschwister.

Fanny Hensel starb am 14. Mai 1847 an einem Hirnschlag. Ihr Bruder Felix überlebte sie nur wenige Monate.

Auswahl aus ihren Werken

Tasteninstrumente

Sonate g-moll
Kassel (Furore) 1991
Sonate c-moll und Sonatensatz E-Dur
Kassel (Furore) 1991
Mélodie. (op.5 No. 4)
In: Frauen komponieren...
Mainz (Schott) 1985
"Das Jahr", zwölf Charakterstücke
Kassel (Furore) 1989

Kammermusik

Streichquartett Es-Dur
Kassel (Furore) 1988
Klavierquartett As-Dur
Kassel (Furore) 1990
Trio d-moll, op.11 für Violine, Violoncello und Klavier
München (Wollenweber) 1984

Orchestermusik

Ouvertüre C-Dur für Orchester
Kassel (Furore) 1992

Chormusik

Hiob. Kantate für Soli, Chor und Orchester.
Kassel (Furore) 1992
Oratorium nach Bildern der Bibel für Soli, Chor und Orchester.
Kassel (Furore) 1992
Zahlreiche Chormusiken sind veröffentlicht in: Weltliche a-capella-Chöre von 1846
Bände 1 - 5. Kassel (Furore) 1988

Vokalmusik

"Hero und Leander" für Sopran und Orchester
Kassel (Furore)
Sechs Lieder op.1 für Singstimme und Klavier.
Berlin (Bote & Bock) 1985
Sechs Lieder op.7 für Singstimme und Klavier
Berlin (Bote & Bock) 1985

Clara Schumann geb. Wieck (1819 - 1896)

»Es geht doch nichts über das Vergnügen, etwas selbst komponiert zu haben und dann zu hören...Freilich bleibt es immer Frauenzimmerarbeit, bei der es immer an der Kraft und hie und da an der Erfindung fehlt.«

Wer so urteilte, war Clara Schumann selbst; die Frau, die trotz Veröffentlichung von dreiundzwanzig Kompositionen und einem offensichtlichen Vergnügen an eigener schöpferischer Tätigkeit, eine Gegnerin komponierender Frauen war. Ihre Polemik gegen weibliche Kreativität in der Musik betraf nicht nur virtuose Konkurrentinnen in den Konzertsälen Europas, sondern auch ihre eigenen Töchter, denen sie es gerade einmal gestattete, das Klavierspiel zu erlernen. Von dieser »Regel« ließ Clara Schumann nur wenige Ausnahmen zu. Daß Clara Schumann heute allerdings als Komponistin und Pianistin wirklich bekannt ist, und neben einer Briefmarke auch den Einhundert-Markschein ziele liegt mehr an dem Mythos Clara Schumann, der schon zu ihren Lebzeiten verbreitet wurde und zu dem sie nicht unwesentlich beitrug, als an der tatsächlichen Verbreitung ihrer Werke.

Als Clara Wieck am 13. September 1819 in Leipzig als Tochter der Pianistin Marianne Wieck und dem Pianoforte-Fabrikanten und Klavierlehrer Friedrich Wieck geboren wurde, hatte der Vater bereits den festen Plan, aus Clara ein klavierspielendes Wunderkind zu machen. Clara sollte das Paradebeispiel seiner klavierpädagogischen Methode werden. Ihre Welt war von Anfang an Musik. Lesen, Schreiben, Rechnen, ja Bildung überhaupt, gehörten zu den nebensächlichen Gegenständen, die Friedrich Wieck für seine Tochter bestimmt hatte. Neben dem Unterricht beim Vater erhielt Clara Wieck auch Kompositionsunterricht bei Weinlig und Dorn in Leipzig. Dieser Unterricht war jedoch weniger dazu angelegt, aus ihr eine ernsthafte Komponistin zu machen, sondern es ging Friedrich Wieck wohl in erster Linie darum, den (finanziellen) Erfolg des Wunderkindes noch um die Darbietung eigener kleiner Werke zu vergrößern. Des Vaters Rechnung ging »spielend« auf. Das auch finanziell einträgliche virtuose Wunderkind war in die Welt gesetzt.

Mit neun Jahren hatte Clara ihren ersten kleinen öffentlichen Auftritt im Gewandhaus. Dies sollte der Beginn einer regen Konzerttätigkeit werden, die Clara und ihren Vater durch halb Europa führte. 1830 fand ihr erster eigener Klavierabend statt. Bravourstücke populärer Komponisten und eigene, schon sehr individuell gestaltete Rondos, Romanzen und Capricen sollten ihr frühes Repertoire bestimmen. Erst später kam anspruchsvollere Klaviermusik hinzu, interpretierte sie auch Werke von Bach, Beethoven und vor allem von Chopin. Mit fünfzehn Jahren bereits schrieb Clara Wieck ihr *Klavierkonzert a-moll op.7* und spielte es erstmals öffentlich ein Jahr später im Leipziger Gewandhaus. Als das Klavierkonzert 1837 veröffentlicht wurde, befand es ein Kritiker »als Werk einer Dame«. Ein Urteil, das Clara Wieck erboste, auch wenn sie selbst die kompositorischen Fähigkeiten von Frauen noch oft in Zweifel ziehen sollte. 1840 heiratete sie gegen den Widerstand ihres Vaters den Komponisten Robert Schumann, der selbst einmal Schüler bei Friedrich Wieck gewesen war. Aus Clara Wieck, dem hochdekorierten Wunderkind, wurde Clara Schumann, eine fast nur noch reproduktiv tätige Künstlerin, Ehefrau und Mutter von acht Kindern. Schumann selbst, nicht unbedingt ein Gegner kompositorischer Tätigkeit von Frauen, setzte seine künstlerische Entwicklung unangefochten an die erste Stelle. Die Ehe mit Schumann, von Clara selbst mit Erfolg romantisch verklärt als das Idealbild einer künstlerisch-produktiven Gemeinschaft, wurde das vorhergesagte Desaster. Häufig gelang es Clara nicht einmal, die täglichen Klavierübungen zu absolvieren, da Schumann sich jede akustische Störung verbat.

»Aber Kinder haben und einen immer phantasierenden Mann und komponieren geht nicht zusammen«, umriß Robert Schumann durchaus realistisch Claras Situation. Dennoch und trotz der vielen Schwangerschaften, produzierte Clara in diesen frühen Ehejahren eigene Kompositionen, vertonte zahlreiche Lieder - so etwa zusammen mit Robert Schumann Lieder von Friedrich Rückert. Daneben entstanden Präludien und Fugen - und auch Kammermusiken, wie etwa das *Klaviertrio g-moll op.17*.

Konzertreisen kamen mehr auf Grund großer finanzieller Schwierigkeiten der Familie zustande, denn aus Roberts Einsicht in Claras künstlerisch unglücklich Situation.. Schumann ertrug es nur schwer, wenn seine Frau im Mittelpunkt

öffentlichen Interesses stand und er sich mit einem niederen Rang begnügen mußte. Eine ausgedehnte Konzertreise 1844 durch Rußland quittierte er mit zunehmender Depression, wie überhaupt Depressionen sein weiteres Leben bestimmen sollten. Zehn Jahre später wurde Schumann in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, wo er auch 1856 starb.

Clara Schumanns Stern als Konzertpianistin sank jedoch noch lange nicht, nur eigene Kompositionen schrieb sie nicht mehr. Sie unternahm in den kommenden Jahrzehnten große Tourneen durch zahlreiche europäische Länder. Sie pflegte intensive Beziehungen zu Komponisten, so etwa zu Johannes Brahms, dessen Werke sie in ihr Konzertrepertoire aufnahm. Kompositionen von Schumann spielte sie nur selten. 1878 erhielt sie die Erste Dozentur für Klavier am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt am Main.

Clara Schumann starb am 20. Mai 1896 in Frankfurt am Main. Ganz im Sinne der Verklärung der Ehe mit Schumann wurde sie einige Tage später in seinem Grab in Bonn beigesetzt.

Auswahl aus ihren Werken

Tastenteinstrumente

Sonate g-moll für
Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1991
Quatre polonaises op.1
Berlin (Ries & Erler) 1987
Quatre pièces fugitives op.15
Heidelberg (Süddeutscher Musikverlag) 1976
Romanze h-moll op.23
Heidelberg (Süddeutscher Musikverlag) 1976
Drei Präludien und Fugen op. 16 für
Orgel
Kassel (Furore) 1988 / 1991
Variationen über ein Thema von
Robert Schumann op.20
In: Ausgewählte Klavierwerke nach
Autographen,
Abschriften und Erstausgaben
München (Henle) 1987
(darin auch weitere Klavierstücke von
Clara Schumann)
Drei Romanzen op 21 für Klavier
In: Johannes Brahms und seine
Freunde. Werke für Klavier
Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1983
Andante con sentimento
In: Frauen komponieren...
Mainz (Schott) 1985

Kammermusik

Trio op.17 für Violine, Violoncello und
Klavier
München (Wollenweber) 1972
Drei Romanzen op.22 für Violine und
Klavier
Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1983

Vokalmusik

einige Lieder in: Frauen komponieren.
25 Lieder für Singstimme und Klavier.
Mainz (Schott 1992)

Orchestermusik

Klavierkonzert a-moll op.7
Berlin (Ries & Erler) 1987 (Nachdruck
einer Handschrift)

Ethel Smyth (1858 - 1944)

»Die für Frauen wahrscheinlich am schwersten zugängliche Welt ist die der Künste, da es in ihr keine Regeln gibt, nur Chancen, die erhalten oder verloren halten werden...

Was mich selbst angeht, so hatte ich früher den Eindruck, daß es schon eine genialen Mannes bedarf, um die Musik einer Frau überhaupt »wahrzunehmen. Zwischen ihm und ihr steht wie eine Mauer das Vorurteil: Es hat nie eine große Komponistin gegeben, und es wird auch nie eine geben.«

So beschrieb die streitbare englische Komponistin selbst ihre Erfahrungen mit der Welt der Tonkünstler.

Niemand hatte ihr an ihrer Wiege gesungen, daß sie eines Tages nicht nur eine hochbegabte und geehrte, sondern auch die erste in der Frauenbewegung engagierte Komponistin sein würde. Ihr großbürgerliches konservatives englisches Elternhaus bot Ethel Smyth zwar die Möglichkeit zum Musikunterricht, ein Studium der Musik und der Komposition war aber nicht zu denken. Inspiriert durch ihre aus Deutschland stammende Gouvernante, die sie im Klavierunterricht mit der Musik Beethovens, Schuberts und Schumanns vertraut gemacht hatte, wuchs jedoch in Ethel der Wunsch nach einem grundlegenden Musikstudium. Bis sie allerdings mit neunzehn Jahren tatsächlich ihre Studien in Leipzig beginnen konnte, hatte sie manchen Kampf mit ihrem Vater ausgefochten: Hungerstreiks, Redestreiks und die beharrliche Weigerung am gesellschaftlichen Leben der besseren englischen Kreise teilzunehmen, aber hatten den Ex-Generalmajor John H. Smyth schließlich vom festen Willen seiner Tochter überzeugt. 1877 ging Ethel Smyth nach Leipzig, nahm Unterricht im Konservatorium und Privatunterricht bei Heinrich von Herzogenberg. Schon im ersten Jahr in Leipzig komponierte sie Klaviersonaten, Streichquartette, ein Klaviertrio und ein Quintett.

In einem Brief an ihre Mutter schrieb sie: »...Männer, die ihr Leben lang mit Musikern zusammen waren, die Hand in Hand mit Schumann und Mendelssohn gearbeitet haben, so wie sie es jetzt mit Brahms und Rubinstein tun, sagen, daß sie selten solch ein Talent gesehen hätten; bei einer Frau überhaupt noch nie! Ich weiß trotzdem, daß noch viele Jahre harter Arbeit vor mir liegen, Jahre in denen wenig oder nichts von meinen Kompositionen gedruckt werden wird ... Jahre, in denen ich ein Niemand sein werde; am Ende wartet vielleicht ein Lorbeerkranz auf mich in Gestalt eines Namens...!«

Damit sollte Ethel Smyth seltsam recht behalten. Es machte ihr niemand leicht, den »Lorbeerkranz« zu erringen, auch wenn ihr in späteren Jahren nicht nur drei Ehrendoktorwürden von englischen Universitäten angedient wurden, sondern sie 1922 auch den Adelstitel »*Dame of the British Empire*« verliehen bekam. Ihre Kompositionen wurden, genauso wie es vor ihr und nach ihr anderen Komponistinnen geschah, auf ihre »weiblichen Töne« abgeklopft. War der feminine Charme sanfter Töne nicht zu finden, wurde ihr Fehlen moniert. Ethel Smyth wurde der Vorwurf der Anmaßung gemacht, gerade weil sie sich nicht mit der Komposition von Kammermusik bescheiden wollte, sondern auch die dramatische Komposition, die Oper, wählte. Neben zahlreichen Kammermusiken, Liedern, Overtüren und Symphonien schrieb Ethel Smyth zwischen 1892 und 1925 sechs Opern. Mangels Aufführungsstätten in England, wurden ihre ersten Opern in Deutschland uraufgeführt. Der große Erfolg blieb aus, wiewohl mehr aus politischen Gründen. Ethel Smyth war Engländerin und wurde damit zur Repräsentantin englischer Kriegspolitik gemacht.

Erst 1893 bot sich ihr die Möglichkeit, eine ihrer Kompositionen in London aufzuführen. Die Aufführung ihrer *Messe in D* in der Royal Albert Hall gelang jedoch nur durch großen persönlichen Einsatz und durch finanzielle Hilfe einflußreicher und kapitalkräftiger Gönnerinnen. Frauenfreundschaften überhaupt hatten für Ethel Smyth einen großen Stellenwert. In ihrem »book of passions« notierte sie schon als Jugendliche die Namen aller Frauen, die auf sie eine (sexuelle) Anziehungskraft ausübten. Auch wenn sie noch als Siebzigjährige etwa Virginia Woolff eifrig den Hof machte, bleibt offen, ob sie sich selbst als lesbische Frau gesehen hat. Ihr Interesse an Frauen hinderte Ethel Smyth jedoch nicht, jahrelang ein Verhältnis mit dem englischen Philosophen Henry Brewster zu unterhalten - selbst zu der Zeit, als Brewster mit einer Freundin Ethels verheiratet war.

Eher zögerlich schloß sich die Künstlerin der englischen Frauenbewegung an. Die um Emmeline Pankhurst in der Women's Social and Political Union (WSPU) organisierten Frauen hatten sich schon einige Zeit um Ethel Smyth' Mitgliedschaft bemüht. Ethel Smyth, eine Befürworterin des Frauenwahlrechts, hatte sich zunächst reserviert gezeigt, weil sie ihre Aufgabe in der Musik und nicht in der politischen Aktion sah. 1911 aber komponierte sie die Hymne der englischen Suffragetten »The March of the Women« und beteiligte sich rege an den Aktionen. Mit Emmeline Pankhurst, der sie einmal Privatunterricht im Steinewerfen erteilt hatte, saß sie 1912 für einige Wochen im Gefängnis. Hatte sie schon vorher ein klares Bild von der Unterdrückung der Frauen, so thematisierte sie dies mit ihrem Engagement in der Frauenbewegung stärker in ihren Kompositionen. Ebenso gründete sie einen Frauenchor und ein Frauenorchester. Aus der selbstbewußten Komponistin war eine streitbare und feministische Komponistin geworden.

1944 starb Ethel Smyth, mittlerweile fast völlig ertaubt, in Woking/England. Trotz ihrer großen Erfolge zu Lebzeiten, an denen auch ihre männlichen Kritiker nicht deuteln konnten, ist Ethel Smyth heute in keinem gängigen Musiklexikon zu finden.

Auswahl aus ihren Werken

Kammermusik

Streichquartett e-moll
Wien (Universal-Edition) 1914

Orchestermusik

Ouvertüre zu "Anthony and Cleopatra"

Chormusik

Messe in D für Soli, Chor und Orchester.
In: Women Composers
New York (Da Capo Press) 1980
Hey Nonny No für Chor und Orchester.
Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1911
The March of the Women
Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 1986

Opern

Fantasio
Der Wald
The Wreckers
Wien (Universal-Edition) 1916
The boatswain's mate
Fete galante (Opern-Ballett)
Wien (Universal-Edition) 1933
Entente cordiale