Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

Page (PS/TeX): 1 / 1, COMPOSITE

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig

Heft 11

in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der
internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte
in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig

herausgegeben von Helmut Loos und Eberhard Möller
Redaktion Hildegard Mannheims

Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2006

Page (PS/TeX): 3 / 3, COMPOSITE

Gedruckt mit Unterstützung des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien

© 2006 by Gudrun Schröder Verlag, Leipzig

Redaktion und Satz: Hildegard Mannheims

Kooperation: Rhytmos Verlag, PL 61-606 Poznań, Grochmalickiego 35/1

Alle Rechte, Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags.
Printed in Poland

ISBN-10: 3-926196-47-5
ISBN-13: 978-3-926196-47-7

Inhaltsverzeichnis

Vorwort IX

Städtische Kirchenmusik

Danica Petrović
Religious music traditions in Belgrade in its way to become European town 1

Primož Kuret
Die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Kirchen Ljubljanas 10

Edo Škulj
Orgeln in Laibacher Kirchen um die Jahrhundertwende 22

Franz Metz
Die religiösen Musikkulturen der Banater Stadt Lugosch um 1900 37

Jana Lengová
Die multiethnische und multikulturelle Stadt Pressburg und ihre religiösen Traditionen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts 66

Josef Šebesta
Die Teiner Musiksammlung als Zeugin des religiösen Geschmacks im Prag des 19. Jahrhunderts 79

Michaela Freemanová
The Cecilian Music Society in Ústí nad Orlicí (East Bohemia) 87

Petr Koukal
The Organ and its Relation to the Local Music Life in Czech historical lands 97

Klaus-Peter Koch
Kirchenmusik in Magdeburg. Die Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg 107

Hrosvith Dahmen
Kirchen und Musik in Dresden um 1900 – eine Bestandsaufnahme 123

Joanna Subel
Kirchenmusik in Breslau während des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stand der Forschung . . 133
Aleksandra Patalas
Religiöse Musik in Krakau gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Musik in der Wawel-Kathedrale 145
Luba Kyyanowska
Galizische Komponisten-Priester in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – ein sozial-historisches Phänomen 154
Sergey Ship
Das musikalische Leben der religiösen Gemeinden Odessas am Anfang des 20. Jahrhunderts. Besonderheiten der multikulturellen Umgebung 170
Rüdiger Ritter
Musik der Religionsgemeinschaften in Warschau vor dem Ersten Weltkrieg. Eine erste Bestandsaufnahme . . 182
Jûratë Trilupaitienë
Peculiarities of Confessional Music in Vilnius: Problems of Research and Perspectives 195
Vladimir Gourevich
Synagoge und Synagogengesang in St. Petersburg 207

Aufsätze

Magdalena Walter-Mazur
The Madrigal Motet in Protestant Germany 217
Felix Purtov
Was man um 1800 in St. Petersburg über J. S. Bach und seine Söhne wusste 236
Helmut Loos
Religiosität bei Smetana und Dvořák 247
Joanna Subel
Die Geschichte der Rezeption der *Neunten Symphonie* von Ludwig van Beethoven in Breslau von 1827 bis 1944 . 260
Eberhard Möller
Der handschriftliche „Katalog der alten Musikalien in der Elisabethkirche zu Breslau“ (Breslau 1925) von Fritz Koschinsky 281

Page (PS/TeX): 6 / 6, COMPOSITE

Literatur und Rezensionen

Jânis Torgâns
Die neue musikwissenschaftliche Literatur in Lettland . 317
Gertraud Marinelli-König
Oberungarn (Slowakei) in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Blicke auf eine Kulturlandschaft der Vormoderne. Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme der Beiträge über die historische Region und ihre kulturellen Verbindungen zu Wien (Zusammenfassung von der Autorin) 323
Jascha Nemtsov (Rezension)
Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii (Aus der Geschichte jüdischer Musik in Russland), hg. von Galina Kopytova und Alexander Frenkel 342
Stefan Keym (Rezension)
Renata Suchowiejko: Henryk Wieniawski. Kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku (Henryk Wieniawski. Komponist im Kontext der Geigenvirtuosentradition des 19. Jahrhunderts). Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005 . 344
Detlef Gojowy (Rezension)
Renate Hüsken: Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin – Komponistin – Musikwissenschaftlerin 347
Helmut Loos (Rezension)
Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts, Osteuropa, 56. Jahrgang, Heft 8, August 2006 . 349

Autorinnen und Autoren der Beiträge 352

Page (PS/TeX): 7 / 7, COMPOSITE

Vorwort

Am 5. und 6. November 2004 hat unsere Arbeitsgemeinschaft in Leipzig eine Tagung zur „Stadtmusikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“ mit dem Untertitel „Die Musik der Religionsgemeinschaften“ durchgeführt; sie wird in diesem Heft der „Mitteilungen“ dokumentiert. Die Tagung bildete gewissermaßen ein Pilotprojekt für die Absicht, in unserer Arbeit urbanen Musikkulturen größere Aufmerksamkeit zu schenken. Denn in unserer Arbeitsgemeinschaft hat sich langsam eine Grundlinie der Forschung herausgebildet, die kulturhistorische Zusammenhänge in das Zentrum stellt und andere Aspekte, seien es musiktheoretische, semantische, ästhetische, nationale oder philosophische, unter diese subsumiert. Immer wieder ist städtisches Musikleben als ein konkret fassbarer und zugleich relativ unbelasteter Faktor in den Blick gerückt, der gerade den kulturellen Reichtum und die Vielfalt des östlichen Europas zu thematisieren erlaubt. Dies stellt ein Desideratum der Forschung dar, da oft scheinbar übergeordnete Gesichtspunkte es verhindern, den kulturellen Gesamtzusammenhang vergleichend zu betrachten. Innerhalb der Stadtmusikgeschichte wiederum ist zumeist das sogenannte öffentliche Musikleben – Oper, Konzert, Gesangvereine – mehr oder weniger gut bearbeitet, während die religiöse Musik gerade bezogen auf städtische Eigenheiten nur punktuell Beachtung gefunden hat. Dieser in der Musikgeschichte sehr bedeutende Teil der Stadtmusikgeschichte bildete das Thema der Tagung 2004.

Ausgehend von den Gebäuden, in denen Gottesdienste gefeiert werden, also Kirchen, Synagogen und anderen Räumlichkeiten, sollte für die Zeit (Jahrzehnte) vor dem Ersten Weltkrieg das musikalische Panorama einer Stadt beschrieben werden. Dieser Zeitraum erscheint für einen neuen Anfang der Beschäftigung mit dem Thema besonders geeignet zu sein, da trotz Aufklärung und Säkularisation noch viele religiöse Traditionen existiert haben, die im 20. Jahrhundert dann systematisch unterdrückt worden sind. Nach Möglichkeit sollte eine Bestandsaufnahme der religiösen Stadtstruktur und der zugehörigen Gebäude resp. Räumlichkeiten erfolgen, sodann eine Bestandsaufnahme der vorliegenden Arbeiten über dieses Thema: Sekundärquellen und Stand der For-

schung. Dies betrifft sowohl Arbeiten speziell zur entsprechenden städtischen Musikgeschichte als auch über die Musik der jeweiligen Religionsgemeinschaft allgemein. Die ersten beiden Schritte sollten einen Einstieg in das Thema gewährleisten und den Umfang der Arbeit insgesamt etwa abzuschätzen erlauben. Dann wird es komplizierter, es stellt sich die Frage der Quellenüberlieferung. Die Möglichkeiten reichen von Sachquellen wie erhaltenen Musikinstrumenten (z. B. Orgeln) über Bildquellen (z. B. Fotos) und wortsprachliche Quellen (z. B. Chroniken, Festberichte, Protokolle, Kirchenbücher, Rechnungsbücher, Ankündigungszettel, Inventarbücher u. a.) bis hin zu den musikalisch notierten Quellen (z. B. erhaltene Musiksammlungen, Gesangbücher). Hier geht es einerseits um die Erschließung vorhandener Quellenbestände, andererseits um die Auswertung einer Quelle oder eines kleinen Quellenbestandes. In einer ersten Tagung zu diesem Thema können keine umfassenden Ergebnisse erwartet werden. Umso erfreulicher sind die Zugänge, die von den Referenten zu diesem Themenkomplex gefunden worden sind, und die Einblicke in ein weitgehend unbekanntes Gebiet der Musikgeschichte, das weiter erschlossen werden kann.

An die Beiträge zur Städtischen Kirchenmusik schließen sich weitere Aufsätze an, die in anderen Zusammenhängen entstanden sind, aber zum Teil die Thematik sogar ergänzen. Sehr erfreulich ist das Anwachsen der Rubrik „Literatur und Rezensionen“, wenngleich hier weiterhin noch großer Informationsbedarf besteht. Wir ermuntern immer wieder gerne dazu, die hier gebotene Möglichkeit stärker zu nutzen.

Die im letzten Heft der „Mitteilungen“ angekündigte Veröffentlichung der „Musikerbriefe als Spiegel überregionaler Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa“ im Internet ist in Angriff genommen worden und steht unter der Adresse <http://www.uni-leipzig.de/~musik/INhalt_Briefe.htm> zur Verfügung. Auch die älteren Bände unserer „Mitteilungen“ sind hier zu finden: <http://www.uni-leipzig.de/~musik/Mitteilungen.htm>. Noch ist der Internetauftritt eine Baustelle, aber wir arbeiten nach den gegebenen Möglichkeiten daran weiter.

Allen Mitgliedern, Autoren und Helfern sei wiederum herzlich gedankt, insbesondere auch dem Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien durch Herrn

Page (PS/TeX): 10 / 10, COMPOSITE

MR Dr. Michael Roik, der den Druck dieses Mitteilungshefts durch seine Finanzierung ermöglicht hat.

Helmut Loos
Eberhard Möller

Leipzig, Dezember 2006

Page (PS/TeX): 11 / 11, COMPOSITE

Page (PS/TeX): 12 / 1, COMPOSITE

Städtische Kirchenmusik

Danica Petrović

Religious music traditions in Belgrade in its way to become European town

Belgrade is a very old city, with dynamic history going back to the Roman period. In the Middle Ages it was a part of the Byzantium, then of Hungarian and Serbian medieval states, and during the 300 years of early modern European history, a city in the Ottoman empire[1].

Three decades of the 18th century during which Belgrade was in the Habsburg Lands brought the first wave of Europeanization of the city. The traces of the European building tastes can be recognized in the few remaining buildings from that period. With the reestablishment of the Ottoman rule situation returned to the previous state, and a negligible number of Catholic Christians remained in the city. Belgrade entered the 19th century as a Turkish border city in which Europe and Asia, Islamic and Christian worlds met. The First and the Second Serbian Uprisings against the Turks marked the beginning of the great changes. Already during the uprisings, and especially after 1815, the appearance of the town and the way of life within started changing with amazing speed. At this time many Christians, especially Serbs, migrated both from the South and from the North. The Serbs, as well as the representatives of other nations, who came from the Habsburg Lands brought a new way of life (architecture, clothes, schools, entertainment) founded on western tastes. Milan Đ. Milićević wrote in the 1870s: "A few decades ago the capital (main city) of Serbia was partly Turkish, partly Greek, partly cosmopolitan, but hardly, if at all, Serbian. Turkish and

[1]The data about the history of the city and the population was taken from: Moderna srpska država 1804–2004: Hronologija, Grupa autora, Istorijski arhiv Beograda, Beograd 2004; Istorija Beograda – devetnaesti vek, Vol. 2, ed. Vasa Čubrilović, Belgrade 1974; Felix Kanitz, Das Königreich Serbien und das Serbenvolk. Von der Römerzeit bis zur Gegenwart, tome 1: Land und Bevölkerung, Leipzig 1904; Serbian translation, Srbija – zemlja i stanovništvo od rimskog doba do kraja 19. veka, Belgrade 1985. Kanitz published his texts with a series of drawings from his travels in the Leipziger Illustrierte Zeitung in the 1860s.

Page (PS/TeX): 15 / 1, COMPOSITE

broken Serbian were spoken on the streets, Greek in the shops, and even in the Church and at home more often Greek than Serbian. Houses, shops, clothes, a way of life and all customs were oriental. Today it has all changed. Turkish is not to be heard anywhere, Greek very rarely, and Serbian is being purified and corrected daily. Houses, shops, handicrafts, clothes and customs, everything is modified according to what is to be seen in the West, that is to say in the close neighborhood."[2]

On the basis of the population census from 1862[3] we know that the predominant number of inhabitants were Orthodox (Serbs and Tzintzars), while the largest religious minority were the Jews[4]; the fact that changed by the end of the 19$^{\text{th}}$ century in favour of the Catholic population (see Table I). At the end of

[2]Milan Đ. Milićević, Kneževina Srbija, Beograd 1876; Dr. Marija Ilić-Agapova, Ilustrovana istorija Boegrada, Beograd 1933, reprint Beograd 2002, p. 315.

[3]In this period Belgrade had eleven Mosques, four "tekija" (Moslem monastery or chapel), two Orthodox churches and one Synagogue. Cf. Istorija Beograda – devetnaesti vek, Vol. 2, Chapter IX – Etnički odnosi u XIX veku, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd 1974, pp. 513–555.

[4]The Jews have lived in Belgrade since the Medieval times. Their numbers increased after migrations of the Sephardim from Spain in the 15$^{\text{th}}$ century. During the Ottoman times, they were the second most influential group (after the Turks), although they continued to live in closed communities. There were already three Jewish schools in the 17$^{\text{th}}$ century. With the foundation of the Serbian state they became incorporated into the Serbian society, adopted the Serbian language and the Cyrillic alphabet. They retained however Jewish religious tradition and customs. The Belgrade Synagogue and a religious school were reopened in 1819 at Dorćol (a part of Belgrade), and in 1919 the Federation of Religious Councils was founded. Five years late building of Ashkenazi Synagogue started. The existing literature predictably has the least information about music, especially religious music. The Serbian-Jewish Choir has been undoubtedly one of the most important music activities of the Jewish community. Cf. N. Popović, Jevreji u Srbiji 1918–1941, Beograd 1997; Ivan Hofman, Srpsko-jevrejsko pevačko društvo (Hor "Braća Baruh") 125 godina trajanja, Beograd 2004; Ignjat Šlang, Jevreji u Beogradu, Beograd 2006.

Page (PS/TeX): 16 / 2, COMPOSITE

19th c. Germans became the largest national minority followed by the Jews, Hungarians, Czechs and Slovaks[5].

Table I

Year of census	**Orthodox**	**Catholics**	**Protestants**	**Jews**	**Moslems**	**Undecided**	**Total**
1862	Serbs & Tzintzars 89 %	9 %	2 %	10,4 %			25 000
1895	49 220	5 849	791	3 097	159	59	59 175

On this occasion there was not enough time to look more closely into the situation of the members of different religions and confessions in Belgrade. It is especially difficult to find information about the temples and the patterns of services which were held. Therefore we will discuss only the development of the Orthodox Church music in Serbia.

European influences on the Serbian religious music spread in two ways: a) Through the work of the Serbs and members of other nations who lived in the Habsburg monarchy (Austro-Hungary); b) Through the activities of the Serbs from the Principality, later Kingdom, of Serbia who studied at the European Hochschulen and Universities.

I

During the 18th and the 19th century Serbs in the Habsburg monarchy came under the influence of the West European music practice – accepted either directly from the Central Europe, or indirectly through Russian and Ukrainian art. It was revealed through new music genres, acceptance of the European music notation, the beginning of use of the music instruments, choir singing, development of the theatre music, chamber and home music making, the impor-

[5]See, Istorija Beograda – devetnaesti vek, Vol. 2, Beograd 1974. See also, Georg Wild, Die deutsche evangelische Kirche in Jugoslawien 1918–1941, Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks, München 1980.

Page (PS/TeX): 17 / 3, COMPOSITE

tant place of music in the education[6]. At the same time with these developments, the enthusiasm about national music grew among the Serbs in Habsburg monarchy, stirred on one hand by the ideas of German intelligentsia about the importance of "Volkskunde", and on the other hand by their wish, common to all nation in the monarchy, to prove and present themselves in the multinational and multi-confessional Habsburg monarchy.

The most important name among Serbian musicians was the composer, pianist and conductor Kornelije Stanković, who was born in Buda (today's Hungary) but studied music in Vienna. In the 1850s Stanković wrote down for the first time Serbian traditional both secular and church songs, which he then enriched by simple harmonisations. At concerts in Buda, Vienna, Novi Sad, Belgrade, and many smaller towns in today Vojvodina and Serbia, he performed, apart from the pieces by German composers, the arrangements of Serbian and other Slavonic folk songs[7].

The First Belgrade Singing Society, founded at that time (1853), performed German songs, both in the original language and in the Serbian translations. The coming of Kornelije Stanković to the place of the Society's conductor, their repertoire slowly turned towards stylisations of Serbian and other Slavonic songs. The citizens of Belgrade, gathered in this Society, did not readily accept such changes[8]. Unlike them many European composers, both anonymous and well known –

[6] Cf. Danica Petrović, Le chant populaire sacrè et ses investigateurs, in: Srpska muzika kroz vekove [La musique serbe à travers les siècles], Gelary of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Vol. 22, Beograd 1973, pp. 275–292; eadem, Srpski muzičari u Budimu i Pešti u 19. i početkom 20. veka (in Serbian and in Hungarian), in: Istorija srpsko-mađarskih kulturnih veza. A Szerb-Magyar kulturális kapcsolatok történtéböl, Novi Sad-Budapest 2003, pp. 213–235; Katarina Tomašević, Music – an activity of the Jesuits in Belgrade and Petrovaradin in 17th and 18th c. (Summary in English), Matica srpska Journal of Stage Art and Music, No. 18–19, Novi Sad 1996, pp. 69–78.

[7] Danica Petrović, Kornelije Stanković; Marijana Kokanović, The Piano Music of Kornelije Stanković, in: Kornelije Stanković: Complete Works, Piano Music, Vol. 1, Belgrade-Novi Sad 2004, pp. 9–22.

[8] Cf. Danica Petrović, A Hundred and Fifty Years of Work: I The First Six Decades, in: Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Vol. 101, Beograd 2003, pp. 227–233.

Page (PS/TeX): 18 / 4, COMPOSITE

E. Grieg, P. I. Tchaikovsky, F. Bayer, J. Strauss-son, A. Dvořak, N. Rimsky-Korsakov – eagerly used in their works the so far unknown Serbian melodies[9].

After Stanković, many both local (such as Josif Marinković, Jovan Paču) and visiting composers of different nationalities, usually educated in Vienna (Jew-Josif Schlesinger, Austrian-Alois Kalauz, several Czech musicians, a Slovene Davorin Jenko), worked on joining of the Serbian traditional music with the European music styles[10]. Belgrade was yet to start educating people for the new time.

II

The Kingdom of Serbia systematically found ways to send its talented young people to study abroad. In the realm of music culture the education of young Stevan Mokranjac was the most successful enterprise with excellent results. He spent, with occasional small breaks, full seven years (1879–1887) at conservatories, first in Munich, and later in Rome and Leipzig. It was one of the most successful investments of the Kingdom of Serbia. After his return to Serbia, Mokranjac worked as a composer, conductor and teacher, he founded the first music school and the first string quartet, the Union of singing societies, Union of musicians, and he worked as a melographer of the traditional folk and church music[11].

Mokranjac's work on transcribing the traditional Serbian Church chant was a pioneering one in Serbia. Before him similar work was done only among the Serbs in Austro-Hungary. He

[9] Cf. Đorđe Perić, The Bibliography of Kornelije Stanković: IV The Reception of Stanković's Works, in: Kornelije Stanković i njegovo doba [Kornelije Stanković and His Time], ed. D. Stefanović, Serbian Academy of Sciences and Arts, Institute of Musicology, Scientific assemblies, book XXIV, Beograd 1985, pp. 303–307.

[10] Stana Đurić Klajn, Serbian Music through the Ages, Belgrade 1972, pp. 48–115.

[11] About Mokranjac's Life and Work, see, Stevan Stojanović Mokranjac, Život i delo (in Serbian), eds. Dejan Despić, Vlastimir Peričić, in: Complete Works of Stevan St. Mokranjac, Vol. 10, Beograd 1999.

Page (PS/TeX): 19 / 5, COMPOSITE

not only wrote down, but also selected different variations of the traditional chant. He purged the melodies from "excessive ornaments and the vibration of voice". Unfortunately his intention to write a study about the variations of the Serbian chant remained unfulfilled, and his autographs were lost during the First World War. For this reason today we are unable to determine the nature of his interventions on the traditional melodies he wrote down. Shortly after it had been published (1908) his redaction of the "Octoeschos" became the official textbook for the Seminaries of the Metropolitanate of Serbia, and after the First World War for all Seminaries of the Serbian Orthodox Church. Today it is the most widely applied variation of the Church Chant and plays the role of its standardized version. Later musicians classified this variation as "Belgrade Chant", although it ensued from the widely spread older Serbian Chant, and was in fact its less ornamented version created by Stevan Mokranjac[12]. In his compositions, both secular and religious, Mokranjac combined in a marvellous way the characteristics of the European music language with the folk songs from various regions of Serbia and the music tradition of different nations, whose folklore he studied (Hungarian, Ukrainian, Turkish, Macedonian and Croatian). The vocal polyphony he studied in Rome, harmony, form and "Tonkunst", which he learned first in Munich and then here in Leipzig, found a highly artistic application in his startling sacred compositions, which he wrote for the services in the Belgrade Cathedral Church, and for the choir of the First Belgrade Singing Society whose conductor he was from his return from Leipzig (1887) until his death in exile in Skopje (1914)[13].

His sacred compositions – *The Liturgy of St. John Chrysostom, The Requiem, Two Hymns for Good Friday, Three Stasis for Great Saturday, Akathistos to the Mother of God, Megalynar-*

[12] Danica Petrović, The Octoechos in Serbian Chant and in the melographic works of Stevan St. Mokranjac, in: Complete Works of Stevan Stojanović Mokranjac, Vol. 7, Beograd 1996, pp. XV-XXXIV; eadem, The General, Special nad Festal Chants of Stevan St. Mokranjac, in: Complete Works of Stevan Stojanović Mokranjac, Vol. 8a, Beograd 1998, pp. XI-XLI.

[13] See, Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina [First Belgrade Singing Society], Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Vol. 101, Beograd 2003.

Page (PS/TeX): 20 / 6, COMPOSITE

ion to St. Sava – represent the highest achievements not only of the Serbian church music, but of the Orthodox Church music in general[14]. Social changes which took place in Europe in the 19th century influenced the creation of the artistic tendencies through which Russians and many of the smaller European nations – many of them Slavonic – found their way to the international musical scene for the first time in their modern history.

Mokranjac returned to Germany on a tour with the choir of the Belgrade Singing Society in 1899. For that occasion, the German emissary in Belgrade, baron Wecker-Gotter, translated into German and published the texts of all songs. They held two well visited concerts in Berlin, and even sang in front of the German Emperor and Empress. The newspaper reported that the Emperor greeted them with the words: "Famos, meine Herrn". In Dresden they gave concerts in the Royal Opera ("Semperoper") and in the "Zwinger" palace, and in Leipzig in the Albert Hall ("Albertsaal"). "Musicalisches Wochen-Blatt" wrote that it was well attended and by large the most interesting concert of the season. In Berlin they sang at the Liturgy in the Chapel of the Russian embassy. At the concerts in Germany they performed: Mokranjac's *Rukoveti* – choral suites – II, V, VI, VII, VIII, *Coastal Melodies*, *Two Turkish songs*, *Spiritual Concert* by Dimitri Bortnyansky, two songs by Brahms. German press reviewed very positively all concerts of the Belgrade choir[15].

At the turn of the century the music life in Belgrade revolved to a great extent around and with Stevan Mokranjac. The map of his tours with the Belgrade Singing Society is quite remarkable: from Sofia, Plovdiv, Thessaloniki and Constantinople to Budapest, Moscow, St. Petersburg, Nizhniy Novgorod and Kiev, from Cetinje and Dubrovnik, to Split, Zadar, Rijeka, Zagreb, from Sarajevo and Mostar to Berlin, Dresden and Leipzig. It is impossible to mention all places in Serbia and Serbian regions of Austro-Hungary in which they gave concerts. They also sang regularly at services in the Belgrade cathedral, St. Nathalie's church and in the chapel of the Royal Palace in Belgrade, at concerts and

[14]See, Stevan Stojanović Mokranjac: Complete Works, Vols. 4, 5, 6, ed. V. Ilić, Beograd 1994–1996.

[15]Cf. Kosta P. Manojlović, Spomenica Stevanu St. Mokranjcu, Beograd 1923.

Page (PS/TeX): 21 / 7, COMPOSITE

celebrations: crowning of the Serbian kings, funerals and requiem services for both the members of the Serbian Royal family, state and church officials, well known people from the publicly life but also for the church singers, choir members and choir's benefactors; they sang a memorial services for the English king Edward VII (1910), Miss Irby; they organized festivities in honor of the visit of the Croatian bishop Josip Juraj Strossmayer, sang in the Catholic church in Belgrade at the memorial service for the Rev. Ivo Stojanović from Dubrovnik (1897). They gave a large number of humanitarian concerts, especially when some of the young members were supposed to leave to study abroad.

Religious music was at that time still rarely performed outside churches, and if something was performed it was mostly the separate hymns, not the Liturgy as a whole. Mokranjac organised traditional spiritual concerts in Belgrade during the Lent, in the Passion Week. As far as we have found out the first one was in 1896. Not only was the Orthodox Church music performed, works of Serbian (Mokranjac, Marinković, Topalović) and Russian composers (Bortnyansky, Malashkin, Tchaikovsky, Davidov, Grigorev), but also the works of the European composers (J. S. Bach, J. Haydn, F. Schubert, A. Dvořak, Lorenzo Perosi).

The Belgrade Singing Society cooperated with many musicians, and with other choirs. At the celebration of the Society's 50^{th} anniversary, held under the patronage of the King, 23 choirs participated: 7 of them were from Belgrade, the Serbian-Jewish singing society and one Catholic choir among others, 8 choirs were from different towns in the Kingdom of Serbia and 7 were from Austro-Hungary. On that occasion the foundation of the union of Singing Societies was discussed.

The great works of the European music, Beethoven's 9^{th} Symphony, Haydn's oratorio *Genesis*, were performed in Belgrade for the first time in the first decade of the 20^{th} century. Stanislav Binički, composer and conductor, the former music student in Munich, was the "spiritus movens" of these musical events.

Within the religious music, the influences within one confession were numerous – e. g. Greek-Serbian influences, Russian-Serbian influences. The influence of the Catholic and Protestant churches were not of the local character, but penetrated form the larger cultural centres, through musicians who were educated abroad

Page (PS/TeX): 22 / 8, COMPOSITE

and through the performances of the works of foreign composers. These developments resulted in the growing tendencies to write less strictly structured church compositions, in form not limited by the liturgical use. Stevan Mokranjac already wrote such compositions (e. g. *Two Stichera for Good Friday*, *Three Stasis for Holy Saturday*), and this direction was also to be followed by his younger contemporaries Petar Konjović, Miloje Milojević and Stevan Hristić.

This process lead to a division which is still present in the Orthodox Church music. On one hand we have church chant as a part of the church services – traditional unison or simply harmonised in a way which does not interfere with the traditional melody and the liturgical service[16].

On the other hand there is choir music in which composers developed their own religious notions, relying loosely or not at all on the traditional melodies and the canons of the Church law. In modern Serbia both currents are equally small in number as the social developments after the Second World War have brought to a stand still work in the field of the church music, and this negative tendency has not been completely overcome up to the present time.

[16]Cf. Dimitrije Stefanović, The Phenomenon of Oral Tradition in Transmission of Orthodox Liturgical Chant, International Musicological Society Study Group – Cantus Planus, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest 1992, pp. 303–310; idem, The Theological Dimension of Liturgical Music from an Orthodox Perspective, in: Studia Liturgica 28, 1998, pp. 32–45.

Page (PS/TeX): 23 / 9, COMPOSITE

Primož Kuret

Die Musik am Anfang des 20. Jahrhunderts in den Kirchen Ljubljanas

Am Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Ljubljana, Hauptstadt des Herzogtums Krain, zur Zeit der habsburgischen Monarchie ca. 50 000 Einwohner. Nach der Zerstörung durch das große Erdbeben von 1895 entstand eine neue, größere und moderne Stadt. Ljubljana war schon seit 1461 Sitz eines Bistums und bildete ein Stadtdechanat mit 5 Stadtpfarrern: im Zentrum der Stadt beim Dom (St. Nicolai) die Kirchen St. Jakob und Mariae Verkündigung mit dem Franziskanerkloster sowie die Pfarren St. Peter und St. Johannes in Trnovo.

Neben den katholischen Pfarren existierte seit 1851 in Ljubljana eine protestantische Gemeinde. Hier wirkte von 1852 bis 1869 Pastor Theodor Elze. Sein Vetter, der auch Theodor Elze (eigentlich aber: Carl Friedrich Clemens Theodor) hieß, wirkte ebenfalls in Ljubljana und hinterließ zahlreiche Kompositionen. Sich selbst bezeichnete er als „Organist und Musiklehrer in Laibach“. In der National- und Universitätsbibliothek Ljubljana sind *Responsorien* für Männerchor in einer Handschrift aus dem Jahre 1881 für die evangelische Kirche in Ljubljana erhalten.

Besonders die 3 erstgenannten Pfarrkirchen wurden für die kirchliche Musik wichtig, da hier bekannte Musiker wirkten. Der Komponist und Organist Anton Foerster war Regens Chori an der Domkirche. An St. Jakob wirkte der Komponist und Dirigent Fran Gerbič und am Franziskanerkloster der Komponist P. Hugolin Sattner. Alle 3 Musiker nehmen einen ehrenvollen Platz in der Musikgeschichte Sloweniens ein. Anton Foerster und Hugolin Sattner waren überzeugte Cäcilianer, die auch in diesem Sinn ihre kirchlichen Kompositionen schrieben.

I

Anton Foerster war der zweite Sohn des ebenfalls bekannten Kantors Joseph (1804–1892) aus dem nordböhmischen Dorf Osenice. Es wurde berichtet, dass zu seinen Aufführungen in Oseni-

Page (PS/TeX): 24 / 10, COMPOSITE

ce auch auswärtige Besucher kamen. Als er sich 1877 in Prag in den Ruhestand begab, veranstaltete die Dorfgemeinschaft eine rührende Abschiedsfeier mit einem Zug von 40 weiß gekleideten jungen Mädchen, die ihm einen Lorbeerkranz mit slawischer Trikolore überreichten, mit Festreden – und natürlich mit Musik. Sein Sohn Joseph („Prager“ Joseph) war der berühmte Komponist und Theoretiker, der als Organist am St.-Veits-Dom wirkte. Dessen Sohn Joseph Bohuslav, der bekannteste Vertreter der Familie, schrieb Opern, Symphonien und Chöre. Als Freund Gustav Mahlers hinterließ er wertvolle Erinnerungen an diesen. Anton(in) Foerster, „der Ljubljanaer“, wurde 1837 in Osenice geboren. Entsprechend der Familientradition war der Musikerberuf gleichsam Verpflichtung. Als ehemaliger Schüler Smetanas kam er 1865 zunächst nach Senj und 2 Jahre später nach Ljubljana[1]. Er hatte in Prag seine musikalischen Grundlagen erhalten und wurde von Bedřich Smetana, bei welchem er sich in Komposition und Klavierspiel fortbildete, maßgeblich beeinflusst. In Ljubljana war Foerster zuerst Chorleiter im Leseverein und Kapellmeister beim Dramatischen Verein. Später unterrichtete er am Priesterseminar, an der Oberstufe des Gymnasiums und der Realschule. Außerdem erteilte er Privatunterricht. Im Jahre 1868 wurde er Regens Chori und Organist am Dom von Ljubljana, wo er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1909 tätig war. 1877 wurde er Leiter und Lehrer an der im Jahre 1877 gegründeten Orgelschule. Von 1872 bis zu seiner Pensionierung hatte er die Redaktion der Musikbeilagen der kirchenmusikalischen Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“ inne. Foerster starb im Jahre 1926. Als Komponist ist er noch immer populär, besonders mit seiner Oper *Gorenjski slavček (Krainer Nachtigall)* aus dem Jahre 1872. Als Kirchenmusiker und Regens Chori begründete er die Erneuerung der Kirchenmusik am Dom. Sein Interesse galt vor allem den Komponisten, die sich dafür einsetzten. Seine Bemühungen stießen oft auf Widerstand. Das Repertoire aus den 1880er Jahren zeigt das Überwiegen von caecilianisch geprägten Kompositionen. Die cae-

[1]Vgl. Vladimir Karbusicky, Gorenjski slavček (Krainer Nachtigall): Der Zwist zwischen Heimat und Fremde, in: Kunstgespräche – musikalische Begegnungen zwischen Ost und West. Festschrift für Primož Kuret, hg. von Peter Andraschke und Edelgard Spaude, Freiburg 1998.

Page (PS/TeX): 25 / 11, COMPOSITE

cilianische Bewegung stand im Gegensatz zu dem sich in dieser Zeit entwickelnden nationalen Bewusstsein. So benutzte Foerster in der Mehrzahl seiner kirchlichen Werke lateinische Texte. Das gilt für 10 lateinische Messen. Er schrieb zahlreiche instrumentalbegleitete Messteile wie Offertorien, 60 Gradualien, 5 Tedeums, Motetten und viele andere kürzere lateinische Kompositionen. Nebenbei schuf er aber auch zahlreiche slowenische Kompositionen, u. a. auch Messen[2].

Als Regens Chori verfügte Foerster über ca. 70 lateinische Messen. Es handelt sich sowohl um A-cappella- als auch durch Orgel oder Orchester begleitete Werke von überwiegend deutschen sowie einigen wenigen slowenischen Komponisten. Besonders für die Jahre 1900 und 1901 liegen genaue Aufführungslisten vor.

Lateinische Messen
Bauer (?)
Benz, J. B.
Broer, Ernst
Brosig, Moritz
Cannicciari, Pompeo
Ett, Kaspar
Foerster, Anton
Foerster, Josef
Gallus, Iacobus
Greith, Karl
Gruber, Josef
Hahn, Theodor
Haller, Michael
Hasler
Hladnik, Ignacij
Horak, Emanuel
Hribar, Angelik
Joos (?)
Kaim, Adolf
Kempter, Karl
Koenen, Friedrich
Kravučke (?)
Mettenleiter, J. Georg

[2]Vgl. Foersterjev zbornik [Foersters Sammelband], hg. von Edo Škulj, Ljubljana 1998.

Page (PS/TeX): 26 / 12, COMPOSITE

Mitterer, Ignaz Martin
Nešvera, Josef
Palestrina, Pierluigi
Rampis, Pankracij
Santner, Carl
Schaller (?)
Schöpf (?)
Schweitzer, Johann
Skuhersky Franz Zdenko
Stehle, G. Eduard
Stein, Carl
Škroup, Joh. Nep.
Uhl, Edmund
Witt, Franz
Zangl, Josef Gregor

Requiems
Bauer
Bibl, Rudolf
Foerster, Anton
Greith, Karl
Gruber, Josef
Haller, Michael
Hladnik, Ignacij
Hribar, Angelik
Mettenleiter, Joh. Mich.
Obersteiner (?)
Panny, Josef
Renner, Joseph
Santner, Carl
Schenk, Johann
Stein, Jos.

Tedeums
Foerster, Anton
Gruber, Josef
Kempter, Karl
Molitor, Joh. Bapt.
Witt, Franz

Unter den übrigen Werken befanden sich über 200 Gradualien, Offertorien und Motetten, mehr als 90 Tantum ergo. Ich erwähne hier auch einige Liederbücher, wie „Lauda Sion“ von Emil Nikel,

Page (PS/TeX): 27 / 13, COMPOSITE

47 Gradualien de tempore und 60 De communi, die von Anton Foerster herausgegeben wurden. Slowenische Lieder sang man in den Stillenmessen u. a. aus der Sammlung „Cerkveni glasbenik“[3]. Ein besonderer Höhepunkt war das Fest zum 25. Jubiläum des Papstes Leo XIII. in der Domkirche mit folgendem Programm:

H. Oberhoffer, Festpräludium für die Orgel (A. Foerster)
M. Haller, Tu es Petrus, Männerchor mit der Orgel
Slowenische Festrede
J. Haydn, Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt, gemischter Chor
Deutsche Festrede
A. Foerster, Lobgesang an Leo XIII., gemischter Chor mit Tenorsolo und Orgel
Tantum Ergo (Choral), einstimmig mit Orgel
Jos. Modlmayer, Christkirche für einstimmigen Chor, Männerquartett und Orgel

Bei dieser Gelegenheit vereinigten sich 4 Kirchenchöre aus Ljubljana mit mehr als 100 Sängern.

Am 22. und 23. April 1903 hat der Komponist und Dirigent Paul Eugen Hartmann sein Oratorium *Franciscus* aus dem Jahre 1901 in der Domkirche mit dem gemischten Chor Glasbena matica (Chorleiter Matej Hubad), der Militärkapelle des k. k. Infanterieregiments Nr. 27 und den Solisten H. Kury aus Wien (Sopran), H. Holeczek aus Wien (Alt), Ernst Camarotta aus Zagreb (Tenor) und Alois Stejskal aus Wien (Bass) aufgeführt. Der Erfolg war groß und es gab für alle Aufführenden lobende Kritiken. Das Oratorium hat P. Hugolin Sattner zur Komposition eigener Oratorien (z. B. Assumptio) angeregt. Bei allen vokal-instrumentalen Konzerten wirkte die Militärkapelle. Ohne sie konnte man in Ljubljana in dieser Zeit keine vokal-instrumentalen Werke aufführen. Die Philharmonische Gesellschaft musste deshalb für fast jede Saison einen Vertrag mit der Militärbehörde abschließen.

[3] Cerkveni glasbenik [Der Kirchenmusiker] 1901, S. 38.

Page (PS/TeX): 28 / 14, COMPOSITE

II

Die zweitgrößte Kirche im Zentrum der Stadt war die Franziskanerkirche, wo P. Hugolin Sattner als Pfarrer und Chorleiter und P. Angelik Hribar als Organist wirkten. Sattner wurde in Novo mesto im Jahre 1851 als erstes Kind der Familie des österreichischen Postbeamten Franz Sattner und der Slowenin Alojzija Jutras geboren. Er nahm Unterricht in Klavier und Violine bei den Franziskanern in Novo mesto. Nach dem Besuch des Gymnasiums trat er in den Franziskanerorden ein. Das Theologiestudium beendete er in Ljubljana. Dann wurde er nach Novo mesto zurückgeschickt, wo er als Organist, Lehrer an der Volksschule und Gesanglehrer am Gymnasium tätig wurde. 1890 erfolgte die Versetzung nach Ljubljana, hier wirkte er als Pfarrer und Guardian. Trotzdem entschloss er sich, bei Matej Hubad noch zusätzlich Musik zu studieren. Er bildete sich in einem Kurs bei Peter Griesbacher in Innsbruck weiter und durch das Studium der Instrumentation mithilfe seines ehemaligen Schülers in Novo mesto, Emil Hochreiter in Wien. Das versetzte ihn in die Lage, auch größere Werke wie die Oratorien *Jiftachs Eid* oder *Assumptio*, die Kantaten (meist mit Texten von Simon Gregorčič) *An den Ölbaum* und *An die Soča* zu komponieren. Erst in späten Jahren schrieb er die Oper *Tajda* und die Kantate *In der Aschermittwochnacht.* Er starb am 20. April 1934 in seiner Zelle des Franziskanerklosters zu Ljubljana[4].

P. Angelik Hribar (1843–1907), obwohl weitgehend Autodidakt, war musikalisch gut gebildet. Er wirkte als Lehrer, Organist und Komponist an der Orgelschule.

Die Franziskaner verfügten über eine Fülle an Kompositionen. Für 1902 sind nachzuweisen:

Lateinische Messen

Archangeli (?), Missa in hon. S. Ambrosii; Missa in hon. S. Luciae; Missa Salve Regina; Missa in hon. S. Michaelis Archangeli
Angelik Hribar, Missa Tota pulchra; Missa in hon. S. Josephi
Ebner (?), Missa in hon. St. Joseph

[4]Vgl. Sattnerjev zbornik [Sattners Sammelband], hg. von Edo Škulj, Ljubljana 1995.

Page (PS/TeX): 29 / 15, COMPOSITE

Filke, Max, Missa brevis
Foerster, Anton, Missa in hon. S. Caeciliae; Missa in hon. S. Francisci Seraph
Haller, Michael, Missa septima
Kaim, Adolf, Missa Jesu Redemptor; Missa in hon. S. Caeciliae
Könen, Friedrich, Missa in hon. Trium Regum
Lotti, Anton, Missa
Mitterer, Ignaz, Missa Dominicalis Prima
Palestrina, Pierluigi, Missa Papae Marcelli; Missa brevis
Perosi, Lorenzo, Missa Patriarchalis
Piel, Peter Paul, Missa amabilis
Rampis, Pankracij, Missa Cunibert
Schöpf, Fr., 1. und 2. Messe
Schweitzer, Johann, Schutzengelmesse; Missa in hon. S. Aloisii
Singenberger, Johann Baptist, Missa Stabat Mater; Missa in hon. S. Aloisii; Kind-Jesu Messe
Stehle, J. G. Eduard, Preismesse
Uhl, Felix, Lateinische Messe
Fr. Witt, Missa XI. Toni; Missa in hon. S. Francisci Xav.; Missa in hon. S. Raphaelis
Zangl, Jos. Gregor, Missa in hon. A. Antonii

Requiems
Brunner, Christian Traugott (?), Missa da requiem 3
Hribar, Angelik, Missa de Requiem 1 und 5
In den Messen sang man auch slowenische Kirchenlieder.

Hugolin Sattner hat einen gemischten Chor mit Frauen- und Knabenstimmen – zusammen 36 Sänger und Sängerinnen – gegründet, der 2-mal wöchentlich probte. Dieser Chor hatte in der Kirche viel zu tun. Jeden Sonntag und Feiertag musste er 3-mal singen, im Mai jeden Tag nachmittags zum Maiglöckchen, außerdem bei den kirchlichen Ritualen im Advent, beim Fest von S. Franciscus usw. Allein im Jahr 1902 sang der Chor 48 liturgische Messen, u. a. von Josef Gruber (3), Friedrich Koenen, Ignaz M. Mitterer (2), Johann Singenberger, Eduard Stehle, Franz Witt und Jos. Gregor Zangl.

5-mal im Jahr trat er auch mit Orchester in Erscheinung.

1904 bestand der Franziskanerchor aus 7 Sopranen, 6 Alte, 3 Tenören und 8 Bässen. Neben den schon erwähnten Werken hat der Chor noch folgende lateinische Kompositionen gesungen:

Page (PS/TeX): 30 / 16, COMPOSITE

Ebner, Missa in hon. S. Joseph; Max Filke, Missa brevis; Josef Gruber, Missa Dominicalis; Michael Haller, Missa septima; Palestrina-Mitterer, Missa Papae Marcelli; Franz Witt, Missa XI. Toni, Missa S. Ambrosii und Te Deum mit Orchester. In den Messen wurden auch slowenische Kirchenlieder gesungen, meistens von Hugolin Sattner.

III

Die dritte Pfarrkirche in der Stadt war St. Jakob, in der die Kirchenmusik von 1899 bis Oktober 1910 von Fran Gerbič geleitet wurde. Gerbič war ein außerordentliches Musiktalent, er hatte am Konservatorium in Prag Komposition und Operngesang studiert. Nach erfolgreicher Beendigung des Studiums begann seine große Karriere als Operntenor. Er war zunächst in Prag, Zagreb, Ulm und Lvov engagiert; in Lvov wurde er 1883 Professor am Konservatorium. Hier erhielt er das Angebot, in Ljubljana eine bedeutende Stelle im Musikleben der Stadt einzunehmen. Obwohl die Lebensverhältnisse in Ljubljana schlechter waren als in Lvov, ging er als professionell gebildeter Musiker nach Ljubljana, um seine Kräfte für die slowenische Musik auf verschiedenen Gebieten einzusetzen. Mit eigenen Werken konnte er die slowenische Musikliteratur bereichern. 1892 wurde er der erste Dirigent des neu erbauten Theaters in Ljubljana. Die ersten sakralen Werke hatte Gerbič schon als junger Student in Prag geschrieben, weitere folgten während seiner Tätigkeit als Regens Chori bei S. Jakob. Sein Bemühen um breiteres Wirken zeigen seine orchesterbegleiteten Werke[5]. Er selbst nennt in der Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“[6] für den Zeitraum von 1899 bis 1902 die Aufführung folgender lateinischer Messen:

Messen

Benz, J. B., Missa in honorem sanctae Caeciliae in B-Dur, op. 15
Brosig, Moritz, Missa quarta in f-Moll, op. 31
Foerster, Anton, Missa in honorem sanctae Caeciliae in D-Dur, op. 15
Gerbič, Fran, Missa in honorem Resurrectionis D. N. J. Chr. in G-Dur und e-Moll mit Orchesterbegleitung

[5] Vgl. Gerbičev zbornik (Gerbič' Sammelband), hg. von Edo Škulj, Ljubljana 2000.

[6] Cerkveni glasbenik [Der Kirchenmusiker] 1902, S. 79.

Page (PS/TeX): 31 / 17, COMPOSITE

Gerbič, Fran, Missa in honorem Beatae Mariae Virginis in C-Dur
Haller, Michael, Missa duodecima in F-Dur, op. 27
Hladnik, Ignacij, Missa solemnis in G-Dur mit Orchesterbegleitung
Horak, W. E., Missa sexta in d-Moll mit Orchesterbegleitung
Hribar, Angelik, Missa „Tota pulchra es Maria“ in F-Dur
Kaim, Adolf, Missa sancta Caecilia in F-Dur, op. 1
Kempter, Karl, Instrumentale Messe in D-Dur
Molitor, Joh. Bapt., Missa in honorem St. Angelorum Custodum in H-Dur, op. 13
Perosi, Lorenzo, Missa „Patriarchalis“ in C-Dur, op. 11
Rampis, Pankracij, Missa Cuniberti in d-Moll
Roth, Gothart, Missa in hon. Immaculatae Beatae Mariae Virginis in C-Dur
Singenberger, Joh. Bapt., Missa in hon. Ss. Angelorum Custodum in e-Moll
Stehle, J. G. E., Missa „Salve Regina“ in D-Dur (Presi-Messe)
J. G. E. Stehle, Missa brevis in hon. B. M. V. in C-Dur, op. 50
Schöpf, Fr., Missa brevis in D-Dur, op. 45
Schweitzer, Joh., Missa in hon. B. M. V. in g-Moll, op. 14
Uhl, Fel., Missa in hon. S. Antoni Pad. in a-Moll, op. 51

Gradualien

Anton Foerster, Gradualia, tractus et sequentiae op. 54 u. 60
Anton Foerster, Gradualia op. 60
Sammelband Lauda Sion (M. Brosig, Fr. Ferjančič, Jos. Geiger, K. Leitner, Emil Nikel, Jos. Gr. Zangl)

Offertorien

J. B. Tresch, Enchiridion; Lauda Sion; Musica ecclesiastica (Brixen); Moritz Brosig.
Neben anderen Autoren sind auch die slowenischen Komponisten Leopold Belar, Fr. Ferjančič, Fr. Gerbič, Ign. Hladnik und Ant. Nedvěd vertreten.

An besonderen Feiertagen wirkte bei den lateinischen Messen ein großes Orchester mit. An den üblichen Sonntagmorgen sang man slowenische Messen von Leopold Belar, Fr. Gerbič, Angelik Hribar, Hugolin Sattner, Gregor Rihar, Andrej Vavken usw. Gerbič verfügte über 14 bis 16 Chorsänger/innen, an Feiertagen erhöhte sich deren Zahl auf 40 bis 50.

Page (PS/TeX): 32 / 18, COMPOSITE

IV

Die Kirchenmusik in der Pfarrkirche St. Peter leitete der Lehrer und Organist Augustin Adamič, Vater des bekannten slowenischen Komponisten Emil Adamič. Auch im Repertoire dieser Kirche waren die Komponisten vertreten, die wir schon von der Domkirche und der Franziskanerkirche kennen: J. B. Benz, Moritz Brosig, Anton Foerster, Karl Greith, Theodor Hahn, Wenzel E. Horak, Angelik Hribar, Adolf Kaim, Karl Kempter, Pierluigi Palestrina (Missa brevis), Schaller, Gottfried Preyer, Schmid, Fr. Schöpf, Joh. Schweitzer, Joh. Singenberger, J. G. E. Stehle, Franz Witt, Wittberger, Jos. Gregor Zangl; neu ist die Messe von Anton Nedvěd, dem ehemaligen Musikdirektor der Philharmonischen Gesellschaft in Ljubljana.

V

Zum Schluss möchte ich noch kurz die Kirchenmusik in der Ursulinenkirche erwähnen. Ein begeisterter Zuhörer hat seine Erlebnisse in einer Kirchenzeitschrift beschrieben[7]. Auf dem Programm standen *Festliche Ouvertüre* von Moritz Brosig op. 46, Nr. 7, mit Orgel. Danach haben die Nonnen Witts *Preismesse* in a-Moll gesungen. Introitus und Offertorium erklangen unter Begleitung der Orgel, während das Graduale a cappella gesungen wurde.

VI

Neben katholischen Pfarren gab es in Ljubljana seit 1851 auch wieder eine protestantische Gemeinde. Die erste protestantische Gemeinde in Ljubljana wurde Ende des 16. Jahrhunderts aufgelöst und ihre Gläubigen wurden vertrieben. Erst 1851 wurde mit Theodor Elze wieder ein Pastor der neuen Gemeinde gewählt. Die feierliche Einführung in sein Amt erfolgte am 6. Januar 1852 nach der Einweihung der neu erbauten evangelischen Christuskirche durch den Superintendanten Franz aus Wien. Wie Luschin

[7] Cerkveni glasbenik [Der Kirchenmusiker] 1902, S. 29f.

Page (PS/TeX): 33 / 19, COMPOSITE

Ebengreuth schreibt, „hat Elze volle 14 Jahre in der südösterreichischen Diaspora von Laibach aus eine ebenso ausgebreitete wie anstrengende Tätigkeit entfaltet und sich allgemeine Achtung über den Kreis seiner Glaubensgenossen hinaus gesichert.“[8] Theodor Elze war ein begeisterter Historiker, Numismatiker und Ethnologe. Besonders interessierte ihn die Reformation. In Ljubljana fand er zahlreiche noch nicht näher erschlossene Archive aus dieser Zeit. Er lernte Slowenisch, um die slowenischen Texte aus dem 16. Jahrhundert zu verstehen. Das Resultat seiner Forschungen bildeten viele Artikel, die in „Mittheilungen des historischen Vereins für Krain“ und anderswo erschienen sind, sowie das Buch „Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain“, das 1877 veröffentlicht wurde. Letzteres brachte ihm den Titel eines „Doctor honoris causa“.

Neben ihm hat sein Vetter, auch Theodor Elze, ein sehr erfahrener Musiker, in Ljubljana gewirkt, wie seine zahlreichen Kompositionen zeigen. Er unterzeichnete zumeist als „Organist und Musiklehrer in Laibach“. Der slowenische Historiker Peter von Radics (1836–1912) schrieb über ihn, dass er als Musiklehrer beliebt und als Komponist bekannt war. Von seinen Werken erwähnt er eine große *Sonate für Klavier und Violine* op. 10 als „besonders bemerkenswerth“ und weiter: „Sein Manuscriptvorrath besteht u. a. in Symphonien, Streich- und Männerquartetten, Pianoforte-Sonaten, Gesängen“ usw. Es sind bis jetzt ungefähr 60 Werke zumindest den Titeln nach bekannt. Viele davon erschienen u. a. bei Josef Blasnik (Ljubljana), C. A. Spina (Wien) sowie bei L. Fleischer (Prag). Einige Werke wurden auch in Leipzig publiziert[9].

An Kammermusik sind eine *Sonate für Violine und Klavier* op. 16, die *Sonate für Violoncello und Klavier* op. 37, die *Sonate für Orgel* op. 47, die Klavierwerke *Elfenstück* op. 35 sowie zahlreiche Männerchöre aus verschiedenen Sammlungen bekannt. Als selbständige Werke sind Kompositionen für den evangelischen Gottesdienst sowohl als gemischte als auch als Männerchöre mit Orgelbegleitung (op. 4) aus der frühen Ljubljaner Zeit zu nennen.

[8] Luschin von Ebengreuth, Dr. Theodor Elze. Carniola 1908, Heft 2, S. 87–96.

[9] Peter Radics, Frau Musica in Krain. Laibach 1877, S. 42.

Page (PS/TeX): 34 / 20, COMPOSITE

Zahlreiche Werke haben sich in der Musikabteilung der National- und Universitätsbibliothek (NUK) in Ljubljana erhalten.

Wie aus diesem Repertoire ersichtlich ist, waren in den katholischen Kirchen in Ljubljana lediglich die caecilianischen Kompositionen vom Anfang des 20. Jahrhunderts vertreten. Es verwundert, dass es so wenig slowenische Werke gab (eine Ausnahme bildet die Pfarrkirche S. Jakob, wo Fran Gerbič wirkte) . P. Hugolin Sattner bemühte sich in seinen Aufsätzen um die Verbreitung der caecilianischen Bewegung. Sattner und Foerster setzten sich mit Begeisterung für die Ideen des Caecilianismus ein. Damit wollten sie das Niveau der slowenischen Kirchenmusik heben. Das ist ihnen nur teilweise gelungen. Die meisten slowenischen Komponisten haben sich in dieser Zeit für die Idee der nationalen Erneuerung entschieden und zwar in einer national musikalischen Ausdrucksweise. Die geistliche Musik blieb dagegen immer sehr orthodox ausgerichtet. Wichtiger waren ihr die glaubensideologischen Ziele im Unterschied zu den nationalen Tendenzen. Auf nationaler Ebene wurde ein sehr scharfer Kampf ausgetragen, in welchem die Caecilianisten sich jedoch kaum Hoffnung auf einen Sieg machen konnten. Die caecilianische Bewegung hat in Slowenien eine sehr scharfe Kritik und Verurteilung erfahren. Auf der anderen Seite ist aber festzustellen, dass einige organisatorische Maßnahmen für die slowenische Musik von Nutzen waren: Als bleibende Erfolge sind die Gründung der Orgelschule und das Erscheinen der Zeitschrift „Cerkveni glasbenik“ (Der Kirchenmusiker) hervorzuheben. Der ästhetische Stil dieser Musik wurde schon zu ihrer Zeit als steril und unzeitgemäß kritisiert. Die slowenische geistliche Musik blieb jedoch noch lange den caecilianischen Idealen verhaftet, nur im nationalen Sinn haben sich ihre Ziele den nationalen Bestrebungen genähert[10]. Das Repertoire der kirchlichen Chöre in den übrigen slowenischen Städten und Gemeinden konnte kaum anders sein als in Ljubljana. Viele der genannten Komponisten sind längst vergessen und man sucht auch in den ältesten Lexika ihre Namen zumeist vergeblich.

[10]Vgl. Primož Kuret, Die geistliche Musik und die slowenische Nationalbewegung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Duchovna hudba v 19. storoči [Geistliche Musik im 19. Jahrhundert], hg. von Jana Lengova, Banská Bystrica 1995.

Page (PS/TeX): 35 / 21, COMPOSITE

Edo Škulj
Orgeln in Laibacher Kirchen um die Jahrhundertwende

Im europäischen Osten leben drei große Völkerfamilien: die Romanen im Westen, die Germanen im Norden und die Slawen im Osten. Ihren einzigen Berührungspunkt stellt das Dreiländereck zwischen Österreich, Italien und Slowenien dar oder – um einen konkreteren Punkt zu nennen – der Luschariberg, der von diesem Standpunkt aus den Mittelpunkt Europas bildet. (In der Wallfahrtskirche findet der Gottesdienst regelmäßig in allen drei Sprachen statt.) Dieser ständige Kontakt mit zwei so unterschiedlichen Kulturen war für die Slowenen einerseits bereichernd und fruchtbar, andererseits brachte er jedoch die ständige Gefahr einer germanischen oder romanischen Vorherrschaft, gegen die es anzukämpfen galt. Zugleich rangen auf slowenischem Boden zwei so unterschiedliche Welten um die Vorherrschaft, deren jeweiliger Einfluss durch die andere, wenn auch nicht vollständig, abgeschwächt wurde. Während die westliche Nationalgrenze mehr oder weniger unverändert blieb, ging dagegen die Nordgrenze unter dem Druck der aggressiveren germanischen Welt zunehmend nach Süden zurück und hat sich heute – zumindest politisch – auf den Karawanken etabliert. Ein erschwerendes Element war, dass verschiedene slowenische Regionen zu verschiedenen Staaten gehörten, der Großteil zur ehemaligen Donaumonarchie, die Küstenstädte zuerst zur venezianischen Republik, nach 1919 zum Königreich Jugoslawien. Folglich haben auch im slowenischen Orgelbau deutsche, italienische und slawische (insbesondere tschechische) Einflüsse Spuren hinterlassen. Obwohl es zu größeren Synthesen nicht gekommen ist, kann trotzdem von einigen Merkmalen des slowenischen Orgelbaus die Rede sein. Diese machen sich besonders stark in der slowenischen Hauptstadt Laibach bemerkbar, wo sich die Entwicklung des Orgelbaus besonders vielfältig gestaltete. Da von Kirchenorgeln die Rede ist, sollen sie nach einzelnen Kirchen behandelt werden; private Orgeln in verschiedenen Kapellen und Schulen wurden nicht berücksichtigt.

Im Jahre 1900 bildete die Stadt Laibach kirchenrechtlich ein selbständiges Dekanat und zugleich auch ein Archidiakonat. Im

Page (PS/TeX): 36 / 22, COMPOSITE

Dekanat gab es fünf Pfarreien. Am ältesten ist die bereits im Jahre 1085 belegte Pfarre St. Petrus, die nicht nur die Stadt selbst, sondern auch die weitere Umgebung umfasste. Anlässlich der Gründung der Diözese Laibach wurde 1461 durch Kaiser Friedrich III. die Kirche des Hl. Nikolaus sowohl Dom- als auch Stadtpfarrkirche. Die übrigen drei Pfarreien der Stadt – Mariä Verkündigung, St. Jakob und Trnovo – wurden 1785 zur Zeit Kaiser Josephs II. gegründet.

Die Orgel von St. Peter

Die heutige Peterskirche wurde in den Jahren 1730/33 im Barockstil nach dem Vorbild der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig erbaut. Die erste Orgel kam aus einem aufgelassenen Kloster und hatte 20 Register. Zwar sind deren Orgelbauer und Disposition unbekannt, wir kennen jedoch die Zahl der Register.

Eine neue Orgel wurde 1848 von Ferdinand Malahovski gebaut und 1849 aufgestellt. Die Arbeiten erfolgten unter der Leitung des Domorganisten Gregor Rihar. Wie bei der ersten Orgel ist auch für diese nur die Registerzahl bekannt – es waren 24. Interessanterweise hat niemand die Orgeldisposition aufgeschrieben, obwohl die Orgel bis zum Jahre 1932 gespielt wurde. Sie war das größte Werk des um das Jahr 1840 aus Böhmen zugewanderten Ferdinand Malahovski, der neben dem einheimischen Goršič der wichtigste Orgelbauer von Laibach in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewesen ist. Es verfügte über eine vorzügliche Intonation, allerdings ließ die Mechanik etwas zu wünschen übrig. Ein anschaulicher Beleg dafür ist noch heute die 2-manualige Orgel in Velike Lašče. Künstlerisch waren Malahovskis Orgeln vorzüglich, handwerklich dagegen sehr mangelhaft. So wie viele andere Orgeln wurde auch dieses Werk der Peterskirche während des Ersten Weltkrieges ihrer Prospektpfeifen beraubt. Als in den Zwanzigerjahren eine Aktion für eine neue Orgel startete, wurde ein Flugblatt mit der Abbildung der alten Orgel ohne Prospekt herausgegeben. Sie trug folgende Legende: „Auf diesem Bild ist die schlechteste Orgel von Laibach zu sehen, die heute auf dem Chor der Peterskirche steht. Schön ist sie bestimmt nicht, sie verschandelt das Kircheninnere, während des Orgelspiels kommt

Page (PS/TeX): 37 / 23, COMPOSITE

es oft zu Mängeln; die Stimmen der wenigen im Krieg belassenen Pfeifen sind verstimmt und sind eher geeignet, den Gesang zu stören, als mit ihm zu einem harmonischen Ganzen zu verschmelzen.“[1]

Das Bild zeigt einen schwungvollen 3-teiligen Orgelkasten mit 2 großen Seitenfeldern und mit nicht weniger als 8 kleineren Feldern. Aus der Aufnahme könnte man vermuten, dass Malahovski keinen neuen Kasten gebaut, sondern seine Orgel in den alten Kasten eingebaut hat. Des Weiteren könnte man sogar schlussfolgern, dass Malahovski die alte Orgel nur gründlich renoviert hat. – Da die Disposition der Orgel der Peterskirche nicht überliefert ist, soll hier die aus derselben Zeit stammende Disposition der Orgel aus der Kirche von Vrhnika, die über nur 2 Register weniger verfügt, angegeben werden:

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Principal 8′	14 Nachthorn 8′	18 Violonbass 16′
02 Oktav 4′	15 Viola di amor 8′	19 Contrabass 16′
03 Salicional 8′	16 Principal 4′	20 Subbass 16′
04 Superoktav 2′	17 Vox humana 8′	21 Oktavbass 8′
05 Quinta 2 $^2/_3$′	22 Violoncello 8′	
06 Viola di gamba 8′		
07 Mixtur 3-fach		
08 Viola 4′		
09 Gemshorn 4′		
10 Flöte 4′		
11 Bordun 16′		
12 Bordun 8′		
13 Flavta travers 8′		

1932 baute Franc Jenko eine neue 2-manualige Orgel mit 32 Registern und pneumatischer Traktur und Kegelwindladen, die noch heute beim Gottesdienst erklingt. Auch der Orgelkasten war neu und wurde seinerzeit sehr günstig beurteilt.

Herz-Jesu-Kirche. Im Bereich der St. Peters-Pfarrei wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts von den Lazaristen die Herz-Jesu-Kirche im neugotischen Stil erbaut. Die erste Orgel war ein Geschenk der Barmherzigen Schwestern in Wien aus dem Jahr 1883.

[1] Pfarrarchiv St. Peter, Fasz. Orgle.

Page (PS/TeX): 38 / 24, COMPOSITE

Es handelte sich um eine ziemlich alte 1-manualige Orgel mit nur 6 Registern.

Im Jahre 1895 bestellten die Lazaristen eine neue Orgel bei der Firma Geb. Rieger in Jägerndorf in Schlesien (heute Krnov in Tschechien). Die Orgel hatte Kegelladen und eine mechanische Traktur. Sie verfügte über folgende Disposition:

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Principal 8′	08 Violinski principal 8′	13 Subbas 16′
02 Burdon 8′	09 Nežna flavta 8′	14 Violon 16′
03 Gamba 8′	10 Eolina 8′	15 Cello 8′
04 Cevna flavta 8′	11 Vox coelestis 8′	
05 Oktava 4′	12 Fugara 4′	
06 Ljubka flavta 4′		
07 Mixtura IV 2 $^2/_3$′		

Der Orgelkasten aus Eichenholz wurde vom Klosterbruder Mihael Kostanjšek gebaut.

1937 erfolgte eine Vergrößerung der Orgel durch Franc Jenko, dabei konnten alle Riegerschen Register verwendet werden, 13 neue kamen hinzu. Die Orgel blieb in demselben Orgelkasten, beibehalten wurden auch die Kegelladen, allerdings erfolgte ein Umbau der mechanischen Traktur zu einer pneumatischen.

Die Orgel der Domkirche St. Nikolaus

Die Orgeln der Seitenchöre. Mit dem Bau der heutigen Domkirche wurde 1701 begonnen. Bereits 1707 konnte die Kirche geweiht werden. Vom italienischen Baumeister Andrea Pozzo, der sich die Jesuitenkirche Al Gesu in Rom zum Vorbild genommen hatte, war ursprünglich kein Hauptchor über dem Haupteingang, sondern waren 2 Seitenchöre im Hauptschiff unmittelbar vor dem Querschiff bzw. den Seitenkapellen vorgesehen. Auf den rechten Chor hat Bialdo Covlere (oder Osvaldo Carlone, wie die schlecht lesbare Schrift auch zu entziffern wäre) 1707 eine Orgel mit 7 Registern (so viele Öffnungen gibt es noch heute am Orgelkasten) nach venezianischem Vorbild gebaut. (Nicht nur der Hauptbaumeister, sondern auch der Hauptmaler Giulio Quaglio und der Bildhauer Francesco Robba waren Italiener). Auf dem linken

Page (PS/TeX): 39 / 25, COMPOSITE

Chor fand 1710 die Orgel aus der alten Domkirche Platz. 1710 fertigte Johann Pergam 2 Orgelkästen, 2 Balkone und die Kanzel in einheitlichem Stil an, was weltweit im Orgelbau einmalig ist. 1739 baute Johann F. Janeček eine neue Orgel auf dem linken Chor. Von der Diözesanorgelbauwerkstätte Maribor wurde 1993 die Janeček-Orgel auf dem linken und im Jahre 1996 die auf dem rechten Chor nach Maßen und mit Material von Petar Nakić restauriert. Die Orgeln haben folgende Disposition:

Manual (1739)	Manual (1707)
01 Principal 8′	01 Principale 8′
02 Copula maior 8′	02 Ottava 4′
03 Copula minor 4′	03 Decimaquinta 2′
04 Octava 4′	04 Decimanona 1 $^1/_3$′
05 Quinta maior 2 $^2/_3$′	05 Vigesima seconda 1′
06 Superoctava 2′	06 Voce umana d 8′
07 Quinta minor 1 $^1/_3$′	07 Flauto in XII 2 $^2/_3$′
08 Mixtura II 1′ + $^2/_3$′	08 Flauto in XVII 1 $^3/_5$′
09 Flauten B 8′	09 (Contrabasso 16′)

Die Orgel auf dem Hauptchor. Neben den ursprünglichen Seitenchören bekam die Domkirche 1710 auch 2 Seitenbalkone, auf die die Orgeln gestellt wurden. Da aber die Domkapelle immer mehr Musiker zählte, scheinen die beiden Seitenchöre und Balkone zu eng geworden sein. Außerdem war der Hauptaltar von dort weder in Sicht- noch in Hörweite, lediglich vom Chor konnte man noch etwas sehen, vom Balkon dagegen überhaupt nichts. Deshalb wurde über dem Haupteingang ein im ursprünglichen Plan nicht vorgesehener Hauptchor errichtet. Der Orgelchor wurde auf Marmorsäulen nach den Maßen der Seitenchöre gebaut, wie die Forderung des Kapitels lautete. Auf diesem Chor baute der tschechischstämmige Orgelbauer Johann F. Janeček eine Orgel mit 22 Registern in 3 Orgelkästen (2 symmetrisch größere Seitenkästen, ein kleinerer Mittelkasten).

Schon im Jahre 1762, also nur 28 Jahre später, hat der berühmte slowenische Orgelbauer Franz K. Križman, der den Orgelbau bei Petar Nakić in Venedig erlernt haben soll, eine neue Monumentalorgel mit 32 Registern nach venezianischem Vorbild gebaut. Dem Domkapitel legte er 2 Schriftstücke in lateinischer Sprache vor, das erste ist ein Verriss der Janeček-Orgel, das zwei-

Page (PS/TeX): 40 / 26, COMPOSITE

te sein eigenes Angebot. Die Orgel stellt das interessante Beispiel eines venezianischen Instruments dar.

Während die Janeček-Orgel 28 Jahre gespielt wurde, waren der Križman-Orgel nur 18 Jahre beschieden. 1780 machte der aus Salzburg stammende Laibacher Orgelbauer Johann G. Eißl ein Angebot für eine 24-Register-Orgel, die von seinem Nachfolger, dem Tschechen Josef Kučera, fertiggestellt wurde.

Die Kučera-Orgel existierte 50 Jahre. 1830 bekam der aus Deutschland stammende Protestant Johann Kunat den Auftrag zur Reparatur der Kučera-Orgel, doch ging er mit seiner Reparatur so weit, dass eine neue 32-Register-Orgel entstand. Diese – 30 Jahre später unter der Leitung des Domorganisten Gregor Rihar von Ferdinand Malahovski reparierte – Orgel hatte folgende Disposition:

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Bordun 16′	15 Principal 8′	25 Untersatz 32′
02 Principal 8′	16 Corno anglese 8′	26 Principalbass 16′
03 Dulkan D 8′	17 Salicional 8′	27 Violon 16′
04 Gamba 8′	18 Viola Gamba 8′	28 Gambenbass 16′
05 Salicional 8′	19 Vox humana 8′	29 Quintbass 10 $^2/_3$′
06 Bordun 8′	20 Octava forte 4′	30 Principalbass 8′
07 Waldflöte 4′	21 Octava piano 4′	31 Octavbass 8′
08 Octava forte 4′	22 Viola d'amore 4′	32 Octavbass 8′
09 Spitzflöte 4′	23 Flauto traverso 4′	33 Superoctavbass 4′
10 Orchesterflöte 4′	24 Superoctave 2′	34 Posaune 16′
11 Nasart 2 $^2/_3$′		
12 Superoctave 2′		
13 Mixtura III		
14 Mixtura III		

Die Malahovski-Orgel erklang, bis der Laibacher Orgelbauer Ivan Milavec 1912 sein größtes Werk erbaute: eine pneumatische Orgel mit 52 Registern, die heute, nach fast einem Jahrhundert, noch immer ihren Dienst verrichtet und das ohne größere Renovierungen. Was das einst erstklassige Material nicht hergeben kann, wird durch die vorzügliche Akustik des Doms kompensiert.

Deutschordenskirche. Die heutige Kirche Mariahilf wurde in den Jahren 1714/15 nach den Plänen des Venezianers Domenico Rossi errichtet. Im Jahre 1840 baute Ferdinand Malahovski

Page (PS/TeX): 41 / 27, COMPOSITE

seine erste Orgel und stellte sie auf den Chor der Deutschordenskirche. Diese 10-Register-Orgel musste im Jahre 1902 einer von der Firma Gebrüder Mayer aus Feldkirchen in Vorarlberg gebauten Orgel weichen. Sie hat 12 Register auf 2 Manualen sowie ein Pedal mit pneumatischer Traktur und Kegelladen:

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Principal 8′	07 Salicional 8′	11 Subbass 16′
02 Gamba 8′	08 Dolce 8′	12 Flötenbass 16′
03 Flauto amabile 8′	09 Bourdon 8′	
04 Octave 4′	10 Traversflöte 4′	
05 Salicet 4′		
06 Mixtur 2 $^2/_3$′		

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die gesamte Kommende Križanke mitsamt der Deutschordenskirche nationalisiert. Das Gotteshaus bekam die altkatholische Kirche. Die Orgel wurde praktisch nicht mehr verwendet. Heute ist sie völlig unspielbar, was schon durch den völlig verfallenen Spieltisch zum Ausdruck kommt.

Die Orgel in der Kirche Mariä Verkündigung – Franziskanerkirche

Die Kirche Mariä Verkündigung bei den drei Brücken wurde zwischen 1646 und 1660 vom Augustinerorden errichtet. Bei der Auflösung des Ordens durch Kaiser Joseph II. erhielten 1784 die Franziskanern aus dem Kloster auf dem Vodnikplatz die Kirche. Im Folgejahr kam sie in den Rang einer Pfarrkirche. Bei ihrem Umzug in die neue Kirche nahmen die Franziskaner auch die Kirchenausstattung mit. Ihre alte Kirche war in einem so schlechtem Zustand, dass sie bereits im nächsten Jahr abgerissen werden musste. So kam in die neue Kirche auch eine 22-Register-Orgel, welche 1748 im Auftrag des Provinzials Sigmund Skerpin vom Ordensbruder Josef Jesenko erbaut worden war.

1870 wurde diese Orgel durch ein großes Werk von Franc Goršič ersetzt. Diese Orgel, sein größtes Werk, verfügte über 32 Register:

Page (PS/TeX): 42 / 28, COMPOSITE

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Principal 16′	14 Principal 8′	24 Principalni bas 16′
02 Principal 8′	15 Bordun 16′	25 Violon 16′
03 Bordun 8′	16 Cevna flavta 8′	26 Subbass 16′
04 Flavta 8′	17 Salicional 8′	27 Bombarda 16′
05 Viola di Gamba 8′	18 Eolina 8′	28 Kvintni bass 10 $^2/_3$′
06 Gamsov rog 8′	19 Hoboa 8′	29 Oktavni bass 8′
07 Trobenta 8′	20 Oktava 4′	30 Violončel 8′
08 Oktava 4′	21 Traversflavta 4′	31 Serpant 8′
09 Harmonična flavta 4′	22 Flavtica 2′	32 Flavtni bass 4′
10 Kvinta 2 $^2/_3$′	23 Šumeča kvinta II 2 $^2/_3$′	
11 Superoktava 2′		
12 Kornet III 5 $^1/_3$′		
13 Mixtura V 2′		

Die Orgel wurde am 3. Oktober 1870 kollaudiert, als der Domorganist Anton Foerster vor geladenen Gästen mehrere bedeutende Kompositionen vorspielte. Der große Orgelschrank ist ein Werk von Matija Tomc aus Šentvid (12,3 m × 7,80 m × 2,85 m). 1902 erlebte die Goršič-Orgel eine tiefgreifende Veränderung: Anstelle von Schleifladen und der mechanischen Traktur erhielt sie pneumatische Windladen und Traktur; gleichzeitig erfolgte eine Erweiterung um 12 Register auf nunmehr 44. Deshalb kam auch ein drittes Manual hinzu. Diese Arbeit wurde von Josef Mauracher aus St. Florian in Oberösterreich erledigt, der am Spieltisch ein Plättchen mit seinem Namen anbrachte. Dagegen protestierte Franc Kimovec. Er meinte, der Mauracher aus St. Florian hätte nie eine Orgel mit einer Intonierung, wie sie die Franziskaner-Orgel aufweist, bauen können. Er forderte, ein korrigiertes Plättchen mit der Inschrift „Goršič-Mauracher“ anzubringen ist, was einige Jahre später dann auch geschah. [2]

Kirche der Heiligen Dreifaltigkeit – Ursulinenkirche. Die Kirche des Ursulinenordens wurde in den Jahren 1718 bis 1747 errichtet. Sie gehört zu den kirchlichen Bauten mit Seitenkapellen. Der Hauschronik ist zu entnehmen, dass die Kirche 1763 eine neue Orgel erhielt. Sie wurde bei einer Mitternachtsmesse zum ersten Mal gespielt wurde. Der Orgelbauer war angeblich der Geistli-

[2] Vgl. F. Kimovec, Dopis iz Ljubljane [Nachricht aus Laibach], in: Cerkveni glasbenik [Der Kirchenmusiker] 31 (1908), S. 6.

Page (PS/TeX): 43 / 29, COMPOSITE

che Franz Xaver Križman. Als Bezahlung soll er 1 400 Gulden, außerdem Kost, Logis und Medikamente für alle Arbeiter und eigenes Holz erhalten haben, insgesamt etwa 2 000 Gulden. So erhielt Križman nach der Domkirche offensichtlich den Auftrag für die Ursulinenorgel. Mit beiden Orgeln machte er sich einen Namen.

Die Križman-Orgel mit 24 Registern war 1-manualig und stand auf dem Chor der Ursulinenkirche bis sie 1891 von Franc Goršič nach Tunjice überführt wurde, wo sie sich noch befindet und als letzte erhaltene Križman-Orgel der Restaurierung harrt.

Die heutige Orgel ist das 56. Werk von Goršič. Der Orgelkasten wurde von Janez Vurnik aus Radovljica aus Weichholz in imitierter Eichenfarbe gebaut. Oben auf dem reich vergoldeten Orgelkasten ist ein Bildnis der heiligen Cäcilie an der Orgel angebracht. Der Spieltisch steht vor dem Kasten und ist dem Hauptaltar zugewandt. Die Orgel hat „offiziell“ zwar 33 Register, allerdings sind 2 Register in Bass und Diskant geteilt – Bordun im ersten und Viola major im zweiten Manual. Außerdem klingt letzteres auch im Pedal. So hat die Orgel tatsächlich 30 klingende Register.

I. Manual	II. Manual	III. Manual
01 Bordun B 16′	13 Viola B 16′	23 Viola d'amore 8′
02 Bordun D 16′	14 Viola D 16′	24 Zartflöte 8′
03 Principal 8′	15 Geigenprincipal 8′	25 Unda maris 8′
04 Gemshorn 8′	16 Salicional 8′	26 Aeoline 4′
05 Gamba 8′	17 Lieblichgedackt 8′	
06 Rohrflöte 8′	18 Dolce 8′	
07 Hohlflöte 8′	19 Fugara 4′	
08 Octav 4′	20 Flauto dolce 4′	
09 Flut harmonique 8′	21 Doublette 2 $^2/_3$′	
10 Flut a pavillon 2′	22 Oboe 8′	
11 Cornett III–IV		
12 Mixtur IV 2 $^2/_3$′		

Pedal		31 Octavbass 8′
27 Untersatz 32′	29 Subbass 16′	32 Violoncello 8′
28 Principalbass 16′	30 Viola 16′	33 Posaune 16′

Page (PS/TeX): 44 / 30, COMPOSITE

Die Kirche auf dem Rožnik-Berg. Im Jahre 1836 wurde die frühere Filialkirche der Petruspfarre zur Filialkirche der Pfarre Mariä Verkündigung. Bei dieser Gelegenheit machten die Franziskaner eine genaue Bestandsaufnahme. Unter anderem wurde auch eine kleine Orgel von je einem Meter Höhe und Breite erwähnt.

In den sechziger Jahren wich diese Orgel einem von Ferdinand Malahovski angefertigten Instrument mit 10 Registern und wahrscheinlich folgender Disposition:

Manual	Pedal
01 Principal 8′	09 Subbass 16′
02 Burdon 8′	10 Oktavbass 8′
03 Gamba 8′	
04 Oktava 4′	
05 Flöte 4′	
06 Kvinta 2 $^2/_3$′	
07 Superoktava 2′	
08 Mixtura II 1 $^1/_3$′	

Im Jahre 1906 baute Ivan Milavec eine Orgel von 10 Registern. Sie verfügte über eine Doppelwindlade, sodass alle 10 Register in beiden Windladen klangen.

Evangelische Kirche. Im Pfarrsprengel der Franziskaner befindet sich die einzige evangelische Kirche von Laibach (erbaut 1850). Im Jahre 1854 wurde eine kleine, aus der Gymnasialkapelle des Lizeumgebäudes am Vodnikplatz stammende Orgel gekauft, die möglicherweise anlässlich des Umzugs ins Augustinerkloster im Jahre 1784 von den Franziskanern dort hinterlassen wurde. Im Jahre 1880 baute Franc Goršič auf dem Chor der evangelischen Kirche als sein 33. Opus eine 14-Register-Orgel mit 2 Manualen, die noch spielbar ist und heute die einzige Goršič-Orgel mit Schleifladen in Laibach darstellt.

Page (PS/TeX): 45 / 31, COMPOSITE

I. Manual	II. Manual	Pedal
01 Bordun 16′	08 Geigenprincipal 8′	12 Bordunbass 16′
02 Principal 8′	09 Lieblich Gedackt 8′	13 Octavbass 8′
03 Flauto 8′	10 Salicional 8′	14 Violoncello 8′
04 Viola da Gamba 8′	11 Flauto dolce 4′	
05 Octav 4′		
06 Flut harmonique 4′		
07 Mixtur III-IV		

Die Orgel von St. Jakob

Die Pfarrkirche St. Jakob wurde in den Jahren 1613 bis 1615 erbaut. Das Gebäude umfasst eine barocke Hallenkirche mit Kapellen und ein adaptiertes gotisches Presbyterium, dessen Bauanfang bis in das Jahr 1513 zurückgeht. Diese Kirche kann als Museum der venezianischen Bildhauerei in Krain bezeichnet werden. Im Jahre 1597 wurde St. Jakob Jesuitenkirche. Da sich die Jesuiten intensiv mit Musik beschäftigten, gibt es eine reiche, in der *Historia annua* beschriebene Orgelgeschichte. Im Jahre 1600 hat ein Prior namens Polidor der Kirche eine für 400 Gulden gekaufte Orgel geschenkt. 10 Jahre später übergab der Abt von Stična (Sittich) dem Orden und dem Kollegium ein für 200 Gulden gekauftes, als Regal ausgewiesenes Instrument. Im Jahre 1616 schenkte Baron Markward von Egg, Kommendator des Ritterordens, eine Orgel im Wert von 200 Gulden. Es folgen weitere neue Instrumente am laufenden Band. 10 Jahre später, 1626, bekam die Kirche wieder eine neue Orgel, die rund 1 000 Gulden gekostet hat. Diese Orgel muss ziemlich groß gewesen sein: „Novo, eleganti ac spectaneo organo“[3].

Die Jesuiten blieben bei St. Jakob bis zur Auflösung des Ordens im Jahre 1773. Vorausgegangen war die Erwähnung einer Orgel in der Pfarrchronik, die allerdings rückblickend geschrieben wurde, denn die Gründung der Pfarre erfolgte erst 1785. In dieser Chronik heißt es für das Jahr 1754, dass eine Orgel für 1 000 Gulden gebaut worden sei. Doch war auch diesem Instrument kein langes Leben beschieden. Ein Jahr nach der Auflösung

[3] F. M. Dolinar, Das Jesuitenkolleg in Laibach und die Residenz Pleterje (1597–1704), Ljubljana 1976, S. 62.

Page (PS/TeX): 46 / 32, COMPOSITE

des Jesuitenordens brannte die Kirche ab. Eine neue Orgel mit 18 Registern wurde im Jahre 1780 von Johannes G. Eißl aufgestellt.

Im Jahre 1853 baute Ferdinand Malahovski eine neue 24-Register-Orgel mit drei Kästen. Allerdings musste Franc Goršič schon 1882 eine so umfangreiche Reparatur vornehmen, dass er sie als sein Werk ansah. Nachfolgend die Disposition der Malahovski-Goršič-Orgel:

I Manual	II Manual	Pedal
01 Bordun 16′	12 Geigenprincipal 8′	19 Principalbass 16′
02 Principal 8′	13 Salicional 8′	20 Violonbass 16′
03 Bordunflavta 8′	14 Vox humana 8′	21 Violoncello 8′
04 Gemshorn 8′	15 Praestant 4′	22 Oktavbass 8′
05 Viola di Gamba 8′	16 Viola d'amour 4′	
06 Oktava 4′	17 Violina 2′	
07 Gemshorn 4′	18 Hoboa 8′	
08 Orchesterflöte 4′		
09 Superoktava 2′		
10 Kornet I-III		
11 Mixtura III-IV		

Die Goršič-Orgel verblieb in der Kirche, bis Franc Jenko 1960 eine 3-manualige pneumatische Orgel mit 42 Registern baute.

Filialkirche St. Florian. 2 Jahre nach der Fertigstellung der großen Orgel für die Pfarrkirche baute Ferdinand Malahovski im Jahre 1855 eine neue Orgel für die Filialkirche St. Florian. Es kam öfter vor, dass eine Pfarre nach einer erfolgreich eingebauten großen Orgel noch eine kleine für eine Filialkirche in Auftrag gab. Diese Orgel ist noch heute spielbar und hat folgende Disposition:

Manual	Pedal
01 Principal 8′	09 Kontrabass 16′
02 Burdon 8′	10 Octavbass 8′
03 Viola da Gamba 8′	
04 Octav 4′	
05 Walt-flöte 4′	
06 Viola 4′	
07 Superoctav 2′	
08 Mixtur III	

Page (PS/TeX): 47 / 33, COMPOSITE

Die Orgel der Kirche von Trnovo

Die heutige Kirche Johannes des Täufers in Trnovo wurde 1855 im neuromanischem Stil mit 2 Türmen fertiggestellt. Das erste neue Instrument in der Kirche, eine Kunat-Orgel, kam aus der alten Kirche. Allerdings war diese Kunat-Orgel für die neue, größere Kirche zu klein. Franc Goršič, der Sohn des Organisten, hatte gerade seine Gesellenzeit bei Carl Hesse in Wien beendet. Sein erstes Orgelwerk erklang erstmalig zum Kirchtag im Jahre 1864. Ein Jahr später fügte der Orgelbauer noch 2 Register hinzu und zwar die Posaune im Pedal und die Rohrflöte im zweiten Manual:

I Manual	II Manual	Pedal
01 Bordun 16′	12 Goselni principal 8′	17 Principalbas 16′
02 Principal 8′	13 Cevna flavta 8′	18 Subbass 16′
03 Burdon 8′	14 Gamba 8′	19 Oktavbass 8′
04 Flavta 8′	15 Praestant 4′	20 Cello 8′
05 Viola 8′	16 Flauta 4′	21 Superoktava 4′
06 Oktava 4′	22 Pozavna 16′	
07 Salicional 4′		
08 Flavta 2 $^2/_3$′		
09 Superoktava 2′		
10 Kornet II		
11 Mixtura III		

Als der Wiener Orgelbaumeister Carl Hesse durch Laibach reiste, besichtigte er auch dieses erste Werk seines Schülers Goršič. Er lobte es sehr, mit diesem Werk habe Goršič sogar ihn, seinen Lehrmeister, überflügelt. Die Orgel habe nur einen Fehler – sie sei zu billig.

Dieses Instrument wurde wichtig, weil es die erste Orgel mit ausschließlich romantischer Disposition im slowenischen Orgelbau war. Goršič hielt an dieser Richtung lebenslänglich fest. Jedoch hatte die Orgel noch immer sowohl Schleifladen als auch eine mechanische Traktur. Die Goršič-Orgel stand auf dem Chor der Pfarrkirche von Trnovo, bis Franc Jenko 1957 dort eine 3-manualige 36-Register-Orgel aufstellte. Es war die erste slowenische Orgel mit elektrischer Traktur.

Page (PS/TeX): 48 / 34, COMPOSITE

Verzeichnis der Orgeln von Laibach nach der Größe im Jahre 1900

Mariä Verkündigung/Ursulinen	Franc Goršič	1891	3/33
Domkirche (Hauptorgel)	Kunat-Malahovski	1830/60	2/34
Mariä Verkündigung	Franc Goršič	1870	2/32
Peterskirche	Ferdinand Malahovski	1848	2/24
Trnovo	Franc Goršič	1864	2/22
St. Peter/Herz Jesu	Gebruder Rieger	1895	2/15
Mariä Verkündigung (evangelisch)	Franc Goršič	1880	2/14
Jakobskirche	Malahovski/Goršič	1853/82	2/12
St. Nikolaus/Deutschordenskirche	Ferdinand Malahovski	1840	1/10
Mariä Verkündigung/Rožnik	Ferdinand Malahovski	1860?	1/10
St. Jakob/St. Florian	Ferdinand Malahovski	1855	1/10
Domkirche (Seitenorgel links)	Johann F. Janeček	1739	1/9
Domkirche (Seitenorgel rechts)	Osvaldo Carlone	1707	1/9

Verzeichnis nach den Orgelbauern

Domkirche (Seitenorgel rechts)	Osvaldo Carlone	1707	1/9
Domkirche (Seitenorgel links)	Johann F. Janeček	1739	1/9
St. Nikolaus/Deutschordenskirche	Ferdinand Malahovski	1840	1/10
Peterskirche	Ferdinand Malahovski	1848	2/24
St. Jakob/St. Florian	Ferdinand Malahovski	1855	1/10
Domkirche (Hauptorgel)	Kunat-Malahovski	1830/60	2/34
Mariä Verkündigung/Rožnik	Ferdinand Malahovski	1860?	1/10
Trnovo	Franc Goršič	1864	2/22
Mariä Verkündigung	Franc Goršič	1870	2/32
Mariä Verkündigung (evangelisch)	Franc Goršič	1880	2/14
Jakobskirche	Malahovski/Goršič	1853/82	2/12
Mariä Verkündigung/Ursulinen	Franc Goršič	1891	3/33
St. Peter/Herz Jesu	Gebruder Rieger	1895	2/15

Verzeichnis nach Alter

Domkirche (Seitenorgel rechts)	Osvaldo Carlone	1707	1/9
Domkirche (Seitenorgel links)	Johann F. Janeček	1739	1/9
St. Nikolaus/Deutschordenskirche	Ferdinand Malahovski	1840	1/10
Peterskirche	Ferdinand Malahovski	1848	2/24
St. Jakob/St. Florian	Ferdinand Malahovski	1855	1/10
Domkirche (Hauptorgel)	Kunat-Malahovski	1830/60	2/34
Mariä Verkündigung/Rožnik	Ferdinand Malahovski	1860?	1/10
Trnovo	Franc Goršič	1864	2/22
Mariä Verkündigung	Franc Goršič	1870	2/32

Page (PS/TeX): 49 / 35, COMPOSITE

Mariä Verkündigung (evangelisch)	Franc Goršič	1880	2/14
Jakobskirche	Malahovski/Goršič	1853/82	2/12
Mariä Verkündigung/Ursulinen	Franc Goršič	1891	3/33
St. Peter/Herz Jesu	Gebruder Rieger	1895	2/15

Im Jahre 1900 gab es in den Kirchen der Landeshauptstadt Laibach 13 Orgeln. Das größte Werk war die 3-manualige Goršič-Orgel mit 33 Registern in der Ursulinenkirche, die kleinsten Instrumente waren die Paarorgeln mit 9 Registern auf den Seitenchören in der Domkirche. Das älteste Instrument, die Carlone-Orgel auf dem rechten Seitenchor in der Domkirche, stammte aus dem Jahre 1707, das jüngste, die Rieger-Orgel bei St. Peter/Herz Jesu, von 1895. Nach der Zahl der Instrumente teilen sich die ersten Plätze der Tscheche Ferdinand Malahovski und der in Laibach geborene Franc Goršič; jeder hatte 5 Instrumente gebaut. Orgeln von Malahovski gab es in der Peterskirche, in der Deutschordenskirche, bei St. Florian und in der Domkirche, wo er die Kunat-Orgel umgebaut hatte. Hinzuzählen könnte man wohl noch die Orgel der Jakobskirche, die allerdings von Goršič umgebaut worden war. Orgeln von Goršič erklangen bei den Ursulinen und Franziskanern, in Trnovo, in der evangelischen Kirche und in der Jakobskirche, wo er die Malahovski-Orgel umgebaut hatte. Die übrigen 3 Instrumente waren die beiden Seitenorgeln in der Domkirche und die Rieger-Orgel bei St. Peter/Herz Jesu – insgesamt eine stattliche Anzahl von Orgeln in der Hauptstadt des Herzogtums Krain.

Literaturnachweis

Edo Škulj, Orgle v ljubljanski stolnici [Orgeln im Dom zu Laibach], Ljubljana 1989.

Ders., Nove in obnovljene orgle [Neue und renovierte Orgeln], Ljubljana 1990.

Ders., Orgle v Ljubljani [Orgeln in Laibach], Celje 1994.

Ders. (Hg.), Ob desetletnici Škofijske orglarske delavnice [Zehn Jahre Diözesanorgelwerkstatt], Maribor 1999.

Ders., Jenkova orglarska delavnica [Jenkos Orgelwerkstatt], Ljubljana 2001.

Ders., Goršičeva orglarska delavnica [Goršičs Orgelwerkstatt], Ljubljana 2004.

Page (PS/TeX): 50 / 36, COMPOSITE

Franz Metz
Die religiösen Musikkulturen der Banater Stadt Lugosch um 1900

Lugosch ... Dieses Florenz des Banats bedeutete ein helles Symbol militanter Kultur im Westen des Landes ... Lugosch war, ist und bleibt eine Stätte des Liedes.

Doru Popovici (1960)

Das Banat war in vergangenen Zeiten und blieb bis in unsere Tage ein gesegneter Ort des Liedes. Wir wissen nicht, ob die geographische Lage oder das Klima einen solchen positiven Einfluss auf die menschliche Stimme hat, ob die Bevölkerung hier dafür eine bessere musikalische Konstitution besitzt oder ob die Banater, im Vergleich mit ihren Brüdern der anderen Regionen, sich glücklicherweise über ein reicheres Erbe ihrer Vorfahren erfreuen können. Alles eins wie, eines sicher, dass im Banat immer viel Verständnis für den Gesang aufgebracht wurde, man sang gerne und man sang schön.

Tiberiu Brediceanu (1932)

Einführung: Lugosch und die Musik

Orasul muzicii – Stadt der Musik – wird diese mitteleuropäisch geprägte Stadt an der Temesch genannt; sie hat noch dazu die Lyra in ihrem Wappen. Schon im 19. Jahrhundert behauptete man: „Cântecul la el acasa / Hier ist das Lied zu Hause“. Von hier aus verbreitete sich auf dem gesamten Gebiet des historischen Banats – also auch des heutigen serbischen Teils, der Wojwodina – das rumänische Sprichwort: „Mândră ţară e Banatu / Că la noi cântă tot natu“, auf deutsch: „Ein stolzes Land ist das Banat / Hier singt die ganze Nation“. Dabei bezog man sich immer auf die rumänische Nation, die bis 1919 als eine Minderheit im Königreich Ungarn galt und die um ihre kulturellen und nationalen Rechte zu kämpfen hatte. Trotz dieser patriotischen Gefühle der Lugoscher Rumänen lebte man mit den Deutschen, Ungarn, Serben und Juden in bester Nachbarschaft nebeneinander. Vielleicht gerade auch deswegen, weil die musikalischen Interessen quer durch alle sozialen, ethnischen und konfessionellen Schichten der Gesellschaft gingen und so diese in einer besonderen Art und Weise zusammengeschweißt haben.

Page (PS/TeX): 51 / 37, COMPOSITE

Um die Gründe dieser Einstellung der Banater rumänischen Bevölkerung gegenüber nationalen Bestrebungen und den eigenen kulturellen Werte zu verstehen, muss man in der Geschichte dieses Raumes etwas zurückblättern. Als nämlich am 30. Juli 1552 der westliche Teil des Banats von den Türken eingenommen wurde, blieb der östliche mehr hügelige Teil mit den Festungen Lugosch, Karansebesch und Mehadia weiterhin ein freies Gebiet. Gemäß einer Vereinbarung zwischen Ferdinand von Habsburg und Isabella kam dieser Teil an das Fürstentum Siebenbürgen. Erst 1658 trat Fürst Barcsai den Türken das Severiner Banat mit den Festungen Lugosch und Karansebesch ab. Demnach dauerte die osmanische Besetzung auf diesem Gebiet nicht so lange wie im westlichen Banat.

Im 16. bis 17. Jahrhundert gab es um Lugosch herum zahlreiche autonome rumänische Distrikte, in denen wohlsituierte rumänische Aristokraten residierten. Deren Kinder hatten selbst die Möglichkeit, an ausländischen Hochschulen zu studieren, was dazu führte, dass die Region um Lugosch um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einer Art „Respublica litteraria“ wurde. Ein Teil der rumänischen Adeligen trat damals zum Calvinismus über, was dazu führte, dass ähnliche humanistische Ziele wie in Siebenbürgen oder in anderen Teilen Europas verfolgt wurden[1]. Aber auch in katholischen und orthodoxen Gemeinden begann man sich auf christlich-kulturelle und humanistische Werte zu konzentrieren. Es entstanden die ersten rumänischen Bücher mit lateinischer Schrift, Texte aus der Bibel konnten in der rumänischen Sprache verbreitet werden, man ließ Gesangbücher drucken. Zu den bedeutendsten Banater Persönlichkeiten jener Zeit gehörten Gheorghe Buitul, Stefan und Francisc Fogarasi, Mihail Halici Vater und Sohn sowie der Jesuitenmönch Gabriel Ivul. Das Inventar der Bibliothek des Mihail Halici aus dem Jahre 1674 bestand aus über 400 Bänden, darunter befanden sich auch 2 kirchliche Gesangbücher: *Cantiones Paschales* und *Cantiones Nativitatis et Pentecostales*. Dass die Kultur des kirchlichen Gesangs in rumänischer Sprache aus Lugosch auch in Siebenbürgen bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschätzt wurde, erfahren wir aus einem Regulament der reformierten Schule aus

[1] Doru Radosav, Cultura si umanism in Banat, secolul XVII [Kultur und Humanismus im Banat im 17. Jahrhundert], Editura de Vest, Temeswar 2003.

Page (PS/TeX): 52 / 38, COMPOSITE

Fogarasch, bestätigt durch Susanna Lorantffy im Jahre 1657, in dem man von den Lehrern verlangt, dass die Kinder in der Kirche so in rumänischer Sprache singen sollen, wie es in Karansebesch und Lugosch Sitte ist.

Im Jahre 1783 lebten in Lugosch 1 247 Familien in 1 060 Häusern, insgesamt waren es 5 683 Personen. 10 Jahre später, 1793, wurden die beiden durch den Fluss Temesch getrennten Stadtteile vereinigt. 75 Jahre nach der Besiedlung des linken Temeschufers durch deutsche Kolonisten entstand somit durch die Vereinigung von Rumänisch- und Deutsch-Lugosch am 18. November 1793 die Stadt Lugosch, die bereits 1778, als das Banat von Österreich an Ungarn übergeben wurde, zur Hauptstadt des Komitats Karasch ernannt wurde. Die Stadt entwickelte sich von Jahr zu Jahr zu einem aufstrebenden Wirtschafts- und Kulturzentrum der ganzen Region. Im Jahre 1851 hatte Lugosch bereits 8 716 Einwohner, davon waren 4 370 orthodoxen Glaubens, 2 246 römisch-katholisch, 893 griechisch-katholisch, 510 jüdisch, 269 lutherisch, 76 reformiert (calvinisch)[2].

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gab es in der Stadt Lugosch 7 Chöre, darunter 4 Kirchenchöre. Gleichzeitig wirkten hier 2 bedeutende musikalische Persönlichkeiten: Konrad Paul Wusching als Regens Chori an der katholischen Pfarrkirche und Ioan Vidu an der rumänisch-orthodoxen Kirche. Wusching, ein ungarndeutscher Lehrer, schrieb zahlreiche ungarische patriotische Männerchöre, deutsche Lieder und Kirchenmusik, Werke die teilweise in Druck erschienen sind. In der damaligen ungarischen Monarchie gab es fast keinen Gesangverein, der nicht wenigstens eines seiner Werke im Repertoire hatte. Vidu schrieb außer rumänisch-orthodoxer Chormusik nur Volksliedbearbeitung und volkstümliche Kompositionen, die von den meisten rumänischen Chören gesungen wurden.

Die beiden Chormusiktraditionen wurden diesseits und jenseits der Temesch mit viel Hingabe und großem Interesse auch von den Bürgern der Stadt gepflegt. Mitglied eines dieser beiden Chöre zu sein, war eine Ehrenpflicht für jeden mündigen Bürger der Stadt.

[2]Ioan Stratan/Vasile Muntean, Monumente istorice bisericesti din Lugoj [Kirchliche Baudenkmäler in Lugosch], Editura Mitropoliei Banatului, Timisoara 1981.

Page (PS/TeX): 53 / 39, COMPOSITE

Als Vidu als junger Lehrer nach Lugosch kam, war Wusching bereits seit 40 Jahren hier als Lehrer, Komponist und Chorleiter tätig. Viele der rumänischen Chormitglieder Vidus waren Schüler Wuschings. Auf vielen Konzertprogrammen kommen die Namen beider Komponisten vor, man kannte sich also. Und trotzdem gibt es kein einziges Dokument über eine Begegnung miteinander oder über eine kollegiale Beziehung.

Der Einfluss der mitteleuropäischen Musikkultur durch die Banater Deutschen auf die Entwicklung der rumänischen Chormusik dieses Kulturraums ist unverkennbar und wird auch von rumänischen Musikwissenschaftlern anerkannt. Vidu äußerte sich mehrmals begeistert über die Chormusik der Deutschen im Banat, doch wollte er etwas Eigenes schaffen und nicht Chöre deutscher Komponist in rumänischer Übersetzung singen. Dies wird ihm, trotz vieler persönlicher Niederlagen, bis zum Schluss auch gelingen.

Aber nicht nur die deutsche und rumänische Chormusiktradition des gesamten Banater Kulturraums wurde von Lugosch aus beeinflusst. Auch an der Lugoscher jüdischen Synagoge entstand der erste Chor, nach dessen Beispiel auch in anderen Städten „Hazamir"-Chöre ins Leben gerufen wurden. In all diesen Lugoscher Religionsgemeinschaften kann man wenigstens eine gemeinsame Komponente feststellen: Die Kirchenchöre wirkten gleichzeitig auch als Gesangvereine, wobei der eigenen nationalspezifischen Musikkultur oft eine prioritäre Rolle zukommt.

Die blühende Chormusiktradition in Lugosch war für diese Gegend aber nichts Besonderes. Einige Kilometer vor den Toren der Stadt befindet sich das rumänische Dorf Chizatau, in dem bereits zum Beginn des 19. Jahrhunderts Pfarrer Trifu Sepetian einen Bauernchor (Chor der Leibeigenen) gegründet hatte, der auch in der Kirche sang. Nach diesem Beispiel wurden in vielen benachbarten und weiter gelegenen Banater rumänischen Dörfern ähnliche Bauernchöre gegründet. Der Bauernchor aus Chizatau trat oft gemeinsam mit dem Lugoscher rumänisch-orthodoxen Kirchenchor wie auch mit deutschen Chören auf, man nahm gemeinsam an Chorfesten und Chorwettbewerben teil. Im Jahre 1882 feierte man das 25-jährige Jubiläum dieses Chores, dafür wurden viele befreundete rumänische und deutsche Chöre eingeladen. Auch der bekannte in der Bukowina gebürtige Komponist Ciprian Porumbescu, der

Page (PS/TeX): 54 / 40, COMPOSITE

damals als Lehrer in Kronstadt tätig war, wurde als Jurymitglied eingeladen. Nachdem er die rumänischen Chöre aus Lugosch, Chizatau und aus den anderen Ortschaften gehört hatte, schrieb er voll Begeisterung in einem Brief in deutscher Sprache an seine Schwester: „. . . kann dir nur sagen, es war etwas Besonderes! Hier lebt ein ganz anderes Volk als bei uns, ein Volk, das die Dinge ernst und heilig nimmt, was seine Mission und Situation anbelangt, und daraus entstehen nur beständliche und wahrhaftige Sachen, entfernt von all den bekannten rumänischen Fanfaronaden. Die Gesangvereine haben mich mit ihrem können überrascht. Die premierten Chöre waren so ausgezeichnet, so dass unser Gesangverein in Kronstadt nichts daneben ist.“[3]

Konrad Paul Wusching und die katholische Kirchenmusik

Die Lugoscher Minoritenkirche (auch Pfarrkirche) war im 18. und 19. Jahrhundert ein Zentrum der Banater Kirchenmusik; die Kirchengemeinde wurde 1718 gegründet. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts wurden hier Kompositionen Mozarts, Joseph und Michael Haydns aufgeführt. Auch die Mönche selbst beschäftigten sich mit Kirchenmusik, Klavierunterricht und Orgelbau. Zu den ersten Lugoscher Kantorlehrern gehörte Franz Seehorst; 1791 nannte er sich „Lehrer oder Schulmeister, Organist, Glöckner, Kirch-Pfarr- und Sakristeidiener“.

Viele der uns erhaltenen Handschriften des Lugoscher Kirchenchores enthalten Eintragungen mit dem Datum der Aufführungen. So können wir in der Partitur des Requiems von Abbé Maximilian Stadler folgende Eintragungen finden (sie stammen alle von Wusching): „1849 den 15. Jänner wurde es zum 1ten mal für Dir. Molnar; 1849 für meinen Schwiegervater den 16. April; 1850 den 15. Jänner für Dir. Molnar, verstorben; Den 18. Feber 1852 für den alten Liszka; Am 4. Juny 1872 für Erzherzogin Sofie; Am 14. Juli 1875 für Kaiser u. König Ferdinand.“

Lugosch zählte schon immer zu den musikalischen Zentren des Banats, hier wurden noch zu Lebzeiten Mozarts, Haydns und Schuberts deren Messen und andere kirchenmusikalische Werke

[3]Paul Leu, Ciprian Porumbescu, Editura Muzicala, Bukarest 1978.

Page (PS/TeX): 55 / 41, COMPOSITE

aufgeführt. Die Lugoscher Minoritenkirche war zur selben Zeit der Kulturträger dieser Stadt. Auch die bisher älteste Banater Klavierschule stammt aus Lugosch, geschrieben und datiert 1760 von einem Mönch des Minoritenklosters. Wie bedeutend das musikalische Ansehen dieser Stadt gewesen sein mag, ist ersichtlich aus dem Entschluss des jungen, erst 21-jährigen Lehrers Konrad Paul Wusching (* 10. Januar 1827 Großmanyok/Komitat Tolna, † 26. August 1900 Lugosch), als „Lehrer und Regenschori“ nach Lugosch zu kommen.

Wusching entstammt einer Handwerkerfamilie aus Großmanyok wo er als 17. Kind am 10. Januar 1827 zur Welt gekommen ist. Das musikalische Talent wurde recht früh in dem Jungen entdeckt und mit großen materiellen Opfern von den Eltern gefördert. Sein Lebensweg war somit von seinen Eltern vorherbestimmt: Er soll Lehrer werden. Franz Felsmann, der Oberlehrer des Ortes, übernahm die Ausbildung des Kindes; dabei musste der Junge auch einige Instrumente erlernen, dazu gehörte auch das Orgelspiel. Seine Studien setzte Wusching in Fünfkirchen fort und absolvierte 1843 das Lehrerseminar. Danach war er ein Jahr in Kömlöd tätig und 4 Jahre in Buda (Ofen). Am 26. August 1848 wurde er zum „Lehrer und Regens-Chori“ der katholischen Kirchengemeinde zu Lugosch ernannt. Hier wirkte er ununterbrochen bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1893.

Für die Zeitspanne 1850 bis 1900 kann man behaupten, dass Wusching eine der bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten des Banats war. Nach der Revolution von 1848/1849 gründete er zusammen mit Liszka einen der ersten Banater Gesangvereine, den Lugoscher Gesang- und Musikverein. Parallel zu seiner Tätigkeit als Kirchenmusiker setzte er sich bis zu seinem Tode unermüdlich für diesen Chor ein. In dieser Zeit ist das Kirchenmusikleben mit jenem des Gesang- und Musikvereins eng verbunden und es waren auch meist dieselben Sänger, die in diesen beiden Chören mitwirkten. Den Lugoscher Gesangverein leitete Wusching zwischen 1857 und 1895. Im Jahre 1869 hielt er sich für Studien in Würzburg auf, wo er auch unterrichtete.

In einem Brief vom 16. Juli 1874 an den Temeswarer Philharmonischen Verein führt er an, dass seine ungarischen Werke bei „Taborszky et Parsch“ und „Rozsavölgyi“ in Budapest und die deutschen bei „Bösendorfer“ in Wien erschienen sind.

Page (PS/TeX): 56 / 42, COMPOSITE

Einiges über sein Wirken in Lugosch erfahren wir aus dem ungarischen „Erinnerungs-Blättchen“ vom 9. September 1883. Dann nämlich fand in Lugosch das Fest des Jahres statt: das 40-jährige Lehrerjubiläum von Konrad Paul Wusching. Der Herausgeber dieser Jubiläumsschrift, Wenczey Jánosch, schrieb als Titel: „Jubiläum-Erinnerungs-Blättchen für Gelegenheiten erscheint alle 40 Jahre um Mitternacht, Lugosch den 9. September 1883“. Zu dieser Gelegenheit wurde Wusching auch mit der Goldenen Erinnerungsmedaille des Gesangvereins ausgezeichnet. Bis dahin hatte er über 35 kirchenmusikalische und doppelt so viele weltliche Werke komponiert, zahlreiche davon sind auch im Druck erschienen.

Wusching muss ein sehr beliebter Lehrer und Bürger der Stadt Lugosch gewesen sein, was dem Festablauf zu entnehmen ist. Es kamen der Karansebescher Musik- und Gesangverein, der Temeswarer Philharmonische Verein, der Ungarische Lehrer-Verein, die Vereinigung der Musiklehrer und der Steierdorfer Gesangverein. Für den Lugoscher Musik- und Gesangverein war dies eine große Ehre, aber auch eine große Aufgabe, die Empfänge vorzubereiten. Alle Chöre beteiligten sich am Ständchen für den Jubilar, Franz Scherff hielt die deutsche Ansprache, Miksa Putnik die ungarische. Im Gasthof „Ungarischer König“ fand am Abend desselben Tages ein Chorvortrag des Lugoscher Chores statt und Sonntag wurde Wusching in der Kirche gefeiert: In der 9-Uhr-Messe sang der Mädchenchor der Klosterschule und um 10 Uhr war das feierliche Hochamt, in dem die *Krönungsmesse* Mozarts erklang. Auch das Graduale *In te Domine speravi* von Wusching wurde gesungen, eine frühe Komposition, die in Budapest gedruckt wurde. Das Männerquartett gab sein Bestes: Franz Scherff, Josef Holzmann, Ernst Pauck und Moritz Fischl.

4 Jahre später, am 24. November 1887, erschien in der Budapester Musikzeitung „Zenelap“ aus Anlass seines 60. Geburtstags ein Porträt und eine kurzgefasste Biographie: Der Name des Lugoscher Komponisten und Kantors Konrad Paul Wusching war in der ganzen ungarischen Monarchie weit verbreitet. Kaiser Franz Josef überreichte ihm als Anerkennung für seine kulturellen Verdienste das Goldene Kreuz. Viele Musik- und Gesangvereine ernannten Wusching zu ihrem Ehrenmitglied und seine Kompositionen wurden von den meisten Chören Ungarns gesungen.

Page (PS/TeX): 57 / 43, COMPOSITE

Noch 2 Jahre vor seinem Tode, am 7. August 1898, organisierte der Temeswarer Chor Gewerbe-Harmonie einen Wusching-Abend in den „Localitäten des Hotels Pfau“ der Fabrikstadt. Dabei wurden nur Wusching-Kompositionen aufgeführt.

Das kompositorische Schaffen Konrad Paul Wuschings ist sehr reichhaltig: Über 170 Werke sind zwischen 1851 und 1900 entstanden, davon sind uns noch knapp 30 Werke erhalten geblieben. Darunter das *Tantum ergo* als Opus 1, datiert „März 1851“, die Antiphon *Ecce sacerdos magnus*, datiert 24. Oktober 1855, ein Werk das für den Empfang des Kardinals und Erzbischofs von Bologna komponiert wurde, und die *Pauline-Messe*, als Opus 133 mit dem Vermerk „Villa Weingartenheim ‚Gonduzö‘, 7. August 1890, wurde am 4. Oktober 1890 zum ersten Mal aufgeführt“. Viele seiner Werke wurden auch veröffentlicht, darunter Lieder mit Klavierbegleitung und ein Streichquartett.

Ein besonderes Verdienst gebührt Wusching für die regelmäßige Aufführung wertvoller klassischer Kirchenmusik. Er selbst vermerkte auf dem Einband der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Joseph Haydn, dass die Aufführung sehr gut besucht war und einen großen Erfolg hatte. Wusching vermerkte auf dem Umschlagdeckel des Aufführungsmaterials aus dem Jahre 1849 Einzelheiten über die damalige Aufführung:

Das Oratorium von Haydn welches 1849 am Karfreitag Nachmittag 4 Uhr unter Leitung des unterzeichneten zum ersten male aufgeführt wurde, war die Kirche zum erdrücken voll, welche Theilnehmenden durch das Zusammenwirken des braven Orchesters ganz befriedigend [...] nach Genuß ging, welche zur Aufführung des Oratoriums milde Gaben gespondert sind folgende: Pfarrer Lachner, Direktor, Liszka, Beer, Bayer, Weinhardt, Gartner, Mois, Pergei, Hochinger, Pittl, Palini, Feßler, Höfler, Osetzky, Anton Höffler, Csakány, Szende. Die ganzen Stimmen 25 fl. 30 x Conv. Münze.

Lugosch den 2. July 1849
Paul Konrad Wusching
Regenschori

Dieses Werk wurde auch noch 130 Jahre später unter der Leitung des Kantors der Minoritenkirche, Martin Metz, öfter aufgeführt.

Johann Felsmann (* 3. Februar 1839 Großmanyok/Komitat Tolna, † 15. Januar 1891 Lugosch) kam auf Empfehlung seines Onkels Wusching als Lehrer nach Lugosch und wirkte hier viele

Page (PS/TeX): 58 / 44, COMPOSITE

Jahre als Organist und Klavierlehrer. Er war lange Zeit Mitglied des Kirchenchores und des Lugoscher Gesang- und Musikvereins. Felsmann half Regens Chori Wusching auch beim Kopieren von Notenmaterial, viele Abschriften aus der damaligen Zeit stammen aus seiner Hand. 1865 gab Felsmann in Lugosch das „Taschenbuch für Gesangvereine“ heraus.

Zum Nachfolger von Konrad Paul Wusching als Kantor der katholischen Kirche in Lugosch wurde Stefan Walker (Valker) (* 1867 Raab, † März 1910 Lugosch) ernannt. Er studierte in Wien bei Hellmesberger Violine und auch an der Budapester Landesakademie. 1886 bis 1891 war er Violinprofessor an der Raaber Musikschule, kam 1891 nach Lugosch und übernahm hier die Leitung des Musik- und Gesangvereins. Nach dem Tod von Wusching übernahm er die Kantorenstelle und damit auch die Leitung des Kirchenchores. Er soll 1910 schwer durch Messerstiche verletzt worden sein und fand dabei den Tod. Eine andere Quelle sagt, dass er 1910 nach Ödenburg als Kantor, Direktor der dortigen Musikschule und als Kapellmeister des Musikvereins ging. Walker gab auch Violinkonzerte in Wien und Dresden. Seine Kompositionen blieben bisher verschollen.

Werke von K. P. Wusching

- *Requiem*, Gesang und Orgel / Abschrift, 1847, Ms; „K. Vusching“, Lugosch
- *Tantum ergo*, gem. Chor und Orchester, op. 1, 1851, Ms; Lugosch, März 1851; Aufführungsmaterial
- Offertorium *In te Domine speravi*, op. 12 für 4 Männerstimmen, 1870, Ms, Druck
- *Tantum ergo* in C, für gem. Chor und Orchester, op. 15, 1855, Ms; „Dreifaltigkeitssonntag 1855“
- Antiphona (*Ecce sacerdos magnus*) bei Visitationen oder Firmungsfeierlichkeiten zu gebrauchen für 4 Männerstimmen, op 18, 1855, Ms; „Zum erstenmal gesungen beim Empfang Sr. Eminenz dem Hochwürdigsten Cardinal und Erzbischof v. Bologna Hr. Hr. Viale Prela am 24. October 1855. Für gemischten Chor umgeschrieben zum Empfang des Bischofs J. Németh zur Firmung am 7. Juni 1879. Am 4. October 1888 zum Empfang des Bischofs J. Nèmeth zur Firmung.“
- *Tantum ergo*, gem. Chor und Orchester, op. 33, 1870∼, Lugosch, Ms; Aufführungsmaterial

Page (PS/TeX): 59 / 45, COMPOSITE

– Graduale Pastorale *O große That, erwünschte Nacht*, 4 Männerstimmen mit oblig. Orgelbegleitung, op. 37, 1864, Ms; 14. Dezember 1864
– *Tantum ergo pastorale*, op. 41, für Chor und Orchester, 1866, Lugosch, Ms; Aufführungsmaterial; zum 1. Mal aufgeführt 25. Dezember 1866
– *Maygar Mise*. Szövegét irta Garay Alajos zenéjét négy szólamu férfikarra szerzé és Nagyaságos és fötisztelendö Kümmer Henrik János apát-és Nagyváradi kananok úrnak sab. mély tusztelettel ajánlja Wusching Konrad Pál. op. 41, 1880, Siegel: Philharmonischer Verein in Temesvár; Druck in Wien; auch Autograph Partitur
– Offertorium (*Am Christihimmelfahrtstage*) für Sopran, Alt, Tenor et Bass, Violino I, II, Viola, Clarinett I, II, Corno I, II, Violon et Cella, op. 44, 1868, Lugosch, Ms
– Hymne zu Ehren des h. Vaters, für 4 Männerstimmen („Orgelbegleitung im Kirchenbuche“, Melodie: Wo sich Petri Dom erhebet), 1869, Ms
– *Elevabis manibus*, Offertorium für Christi Himmelfahrt, aus op. 44 bearbeitet, für gem. Chor, op. 110, 1885, Ms, Lugosch
– *Tantum ergo*, gem. Chor und Orchester, op. 47, 1868, Ms, Lugosch, Pfingsten 1868; Aufführungsmaterial
– *Tantum ergo* in C, für gem. Chor und Orchester, 1870∼, Ms; „C. P. Vusching, Chorregent zu Lugos an der r. k. Pfarrkirche“
– *Tantum ergo*, für gem. Chor, nach einer Choralmelodie bearbeitet, op. 70, 1876, Lugosch, am Feste Peter und Paul 1876; Ms; Aufführungsmaterial
– *Vexilla*, für gem. Chor, am Charfreitag zu gebrauchen, 1880, Ms; 17. März 1880
– Graduale *Sanctorum meritis*, op. 86, für gem. Chor und Orgel, 1880, Ms
– Oster-Offertorium, für Sopran Solo, gem. Chor und Orgel, op. 93, 1882, nur Titelseite, Ms
– Offertorium, gem. Chor: *Magyarok királynéja*, op. 100, gewidmet Ságh József von der Zeitschrift „Zenelap“ Druck
– *Salve Regina*, gem. Chor, 1880∼, Stimmen, Ms
– *Uj sionhegy*, Männerchor, 1880∼, Stimmen, Druck
– *Missa* in C, für gem. Chor und Orgel, 1880*sim*, Ms
– *Que est ista*, gem. Chor, 1882, Ms; auf der 1. Seite der Partitur die Vertonung des Wahlspruchs eines rumänischen Gesangvereins: „N. Kostély Gesangvereins Wahlspruch Sept. 1882“
– *Tantum ergo*, für gem. Chor und Orgel, op. 112, 1885, Ms; 18. Dezember 1885
– *Te Deum* in C, für gem. Chor und Orchester, 1885∼, Ms
– *Messe* in G, op. 117, für Chor und Orchester, 1886
Kopie; „Weingartenheim Gondüzö, Juli 1886“; Original im
– *Tantum ergo*, Männerchor, 1890∼, aus Karansebesch; einzelne Stimmen Ms

Page (PS/TeX): 60 / 46, COMPOSITE

– *Tantum ergo*, gem. Chor und Orchester, op. 124, 1888, Ms; „Villa Weingartenheim Gondüzö in der ersten Hälfte des Juli 1888 (der Trauer) Wusching K, P.“
– Graduale: *Fohász*, gem. Chor, Text: Mindszenti Gedeon, op. 137, 1891, Ms; komp. „Gondüzö, aug. utolján (?) 1891“
– *Messe*, op. 150, 1890∼, Partitur, Stimmen Ms
– *Te Deum laudamus*, für Männerchor, 1896, Autograph und Vervielf. von Wilhelm Schwach, Lugoscher Haus der Musik
– *Ave Maria*, op. 364 (?), 1898, Ms; Siegel: „Pfarramt Temeswar-Elisabethstadt“; „Lugos 26. Mai 1898“
– *Paulinen-Messe*, op. 133, für gem. Chor und Orchester, 1890, Ms; „Villa Weingartenheim Gondüzö am 7. August 1890. Am 4. October 1890 zum erstenmal aufgeführt“

Im Jahre 1927 hat Kantor Andor Arató den katholischen Kirchenchor „Jubilate“ ins Leben gerufen. Arató war davor in Hatzfeld als Kirchenmusiker tätig. Die Zusammenarbeit mit den anderen Chören der Stadt Lugosch lief auch nach 1919 problemlos. So gab man zum 10-jährigen Jubiläum des formell neu gegründeten katholischen Kirchenchores „Jubilate“ gemeinsam mit dem rumänischen Vidu-Chor und dem Lugoscher Philharmonischen Verein am 3. April 1937 im Saal Dacia ein gemeinsames Konzert.

Societatea Filarmonica Lugoj

Programul Concertului cu concursul corului Vidu si corul bisericii romanocatolice „Jubilate“ cu ocazia iubileului de 10 ani, sambata 3 aprilie 1937, Sala Dacia

1. Franz v. Suppé: Dama de Pica. Ouvertura executata de Filarmonica sub cond. muz. a domnului Capitan Fr. Gherber
2. J. Haydn: din Oratoriul „Creatiunea“ „Die Schöpfung“:
   a) Corul nr. 2 cu solo de tenor executat de corul „Jubilate“ si dl. prof. Georg Dippon, sub cond. muz. al domnului A. Arató
   b) Corul nr. 4 cu solo de sopran executat de corul „Jubilate“ si doamna Angela Vogel-Kardos
3. W. A. Mozart: Cvartet in re minor, executat de cvartetul Filarmonicii, domnii Hegyesi, Vadar Nelli, Steiner si Capetanovici
4. Charles Gounod: Fantezie din opera „Faust“ exedcutat de societatea Filarmonica, sub cond. muz. a domnului capitan Fr. Gherber
5. A. Borodin: Cor final din opera „Printul Igor“, executat de corul Vidu cu solii de dl. profesor G. Dippon, D. Wallandt, sub cond. muzicala a domnului Filaret Barbu

(Programm gedruckt bei Auspitz in Lugoj)

Page (PS/TeX): 61 / 47, COMPOSITE

Ioan Vidu und die rumänisch-orthodoxe Chormusik

Der Chor der rumänisch-orthodoxen (griechisch-orthodoxen) Kirche in Lugosch wurde im Jahre 1810 vom Lehrer Nicolae Marcu gegründet und bestand damals aus 28 Mitgliedern[4]. Das älteste Dokument stammt vom 1. Juli 1815, das Protokoll einer Sitzung, in welchem es um den Platz des Chores während der Liturgie geht. Da nur 9 Chormitglieder von der Strana singen wollten, die restlichen wollten dies keineswegs, hat man beschlossen, dass weiterhin an der Strana nur die „Priester, Herren und Sänger“ bleiben werden, der Chor wird weiterhin von der „Pevnita“ (Cafas) aus singen. Somit ist ersichtlich, dass der Gesang während der Liturgie sowohl von vorne als auch von der Chorempore ausgeführt wurde. Die verschiedenen Antworten während des Gottesdienstes wurden nicht vom Volk, sondern vom Chor aus gegeben. Das Erlernen der Gesänge geschah nach Gehör.

Lehrer Nicolae Marcu verlangte 1822 für seine musikalischen Dienste an der orthodoxen Kirche in Lugosch ein Gehalt, das man ihm aber mit der Begründung verweigert hatte: „Da an unserer Lugoscher Kirche bisher der Gesang auf Bezahlung nie eingeführt wurde und die Zeiten dafür ungünstig sind, kann diese dem Antragsteller nicht gewährt werden“[5]. Lehrer Marcu wird trotzdem weiter den Kirchenchor leiten und seine Schüler im Gesang unterrichten. Diese Tätigkeit führte er 26 Jahre lang aus.

Dass im Jahre 1810 Lehrer Marcu einen orthodoxen Kirchenchor ins Leben gerufen hat, heißt aber nicht, dass davor der Chorgesang in dieser Kirche nicht existierte. Ioan Stratan schreibt in seinem Buch, dass Nicolae Marcu sich den mehrstimmigen Gesang von den Chören der deutschen Kolonisten angeeignet hat, die bereits im 18. Jahrhundert „aus dem Lande Beethovens und Mozarts kommend“ diese Traditionen pflegten[6]. Durch das Nebeneinander dieser beiden Kulturen scheint dies auch selbstverständlich gewesen zu sein. Bereits 1808 gingen einige Sänger der orthodoxen Gemeinde nach Werschetz, um dort „den neuen Ge-

[4] Ioan Stratan, Corul Ion Vidu din Lugoj [Der Ion-Vidu-Chor aus Lugosch], Timisoara 1970, S. 26.

[5] Auszug aus dem Protokoll vom 22. 9. 1822.

[6] Stratan, Corul Ion Vidu (wie Anm. 4), S. 28.

Page (PS/TeX): 62 / 48, COMPOSITE

sang“ zu erlernen. Die Kirchengemeinde unterstützte dies mit 7 fl. für den Transport und 10 fl. für den Gesangslehrer.

Die ältesten Dokumente über das Singen des orthodoxen Chores nach Noten stammen aus dem Jahre 1840, als Lehrer George Ghenea diesen geleitet hat. Anscheinend hatte sich der gute Ruf dieses einzigartigen mehrstimmigen Chorgesangs in Lugosch so verbreitet, dass ein Lehrer aus Ocna-Sugatag (Maramures) von seinem Kollegen aus Lugosch Einzelheiten darüber wissen wollte: Welche Chorwerke werden gesungen, von wo beschafft er sich die Noten, wie ist der Chor organisiert usw. Dies führte auch einige Jahrzehnte später zu jenen Schlussfolgerungen, die Tiberiu Brediceanu in seiner Arbeit über die Chortraditionen Rumäniens festgestellt hat: „Diese althergebrachten Chortraditionen sind nicht nur ihres Alters wegen für die rumänische Musikgeschichte von größter Bedeutung, sondern durch die Anfänge dieses Kirchenchores konnten später weltliche oder profane Chortraditionen entstehen, die zur Gründung des Rumänischen Gesang- und Musikvereins in Lugosch beigetragen haben.“[7]

Das Jahr 1840 bedeutete für den orthodoxen Kirchenchor einen Wendepunkt in der Chorgeschichte des rumänischen Volkes: Es entstand der Wunsch nach einem künstlerischen Fortschritt und – beeinflusst durch die Musikkultur benachbarter („fremder“) Bürger – wollte man den „philharmonischen Gesang“ nach Noten, wie er in den benachbarten Städten Temeswar, Arad oder Werschetz üblich war, erlernen. Man beschloss deshalb, Chorleiter George Ghenea und Lehrer Iota Pavel gemeinsam mit den Sängern Nita Pop (Tenor), Ioan Baciu (Tenor II) und Ioan Dragoiescu zum Musiklehrer und Domkapellmeister Moritz Pfeiffer nach Temeswar zu schicken und von diesem das mehrstimmige Singen nach Noten zu erlernen. Im September 1840 konnte man durch Spenden von Gläubigen die nötigen 200 fl. zusammentragen, um deren Aufenthalt in Temeswar zu sichern.

Der 24. November 1840 ging in die Geschichte des orthodoxen Kirchenchores als ein weiterer Wendepunkt ein: Das Presbyterium beschloss „diesem Fehlen an Schönheit“ in ihrer Kirche ein

[7] Tiberiu Brediceanu, Muzica din Banat si compozitorul Ion Vidu [Die Banater Musik und der Komponist Ion Vidu], Botosani 1939, S. 8f., erschienen auch in: Scrieri, Editura Muzicala, Bukarest 1976, S. 174–188.

Page (PS/TeX): 63 / 49, COMPOSITE

Ende zu bereiten und die Einführung „dieses schönen philharmonischen Gesangs“ auch finanziell zu unterstützen. Die Lehrer George Ghenea und Ioan Pavel sollten danach selbst gegen den Willen der Eltern die Kinder im Singen nach Noten unterrichten, was auch an den anderen Schulen eingeführt werden musste. Nach dem mehrmonatigen Aufenthalt in Temeswar sang der neue Chor an Ostern 1841 zum ersten Mal in der Liturgie. Über diesen großen Erfolg sprach man in Lugosch noch lange Zeit danach und die Nachricht verbreitete sich. Selbst aus Pantschowa meldete sich der Musiklehrer Sigismund Ioanovici, der in seinem Angebot binnen eines Jahres 24 Sänger für die Summe von 300 fl. unterrichten wollte[8].

Zum Repertoire der rumänisch-orthodoxen Kirchenchöre im 19. Jahrhundert gehörten auch die Vertonungen und Bearbeitungen von Benedict Randhartinger (1802–1893) nach griechischen Kirchengesängen[9]. Diese wurden im Banat mit kirchenslawischem oder rumänischem Text gesungen. Die Partituren und Abschriften wurden von einem Chorleiter zum anderen herumgereicht; so gelangten diese Werke von Temeswar bis Pantschowa und von Arad bis Mehadia. Solche mehrstimmigen Vertonungen verschiedener Antwort- und Lobgesänge wurden meist an Sonn- und Feiertagen vom Chor übernommen; während der Woche sang man diese Teile der Liturgie von der Strana aus. Dass Anton Bürger und Josef Czegka, also „Fremde“, wie Ioan Vidu sie nannte, einen orthodoxen Kirchenchor geleitet haben, war in Banater Kirchen üblich. Auch der serbisch-orthodoxe Kathedralchor wurde einige Zeit von Kapellmeister Heinrich Weidt (1824–1900) geleitet, in der Stadt Karansebesch war es der Böhme Anton Sequens, der auch ein bedeutender Musikpädagoge war. Selbst der katholische Temeswarer Domkapellmeister Wilhelm Franz Speer schrieb Chorwerke für den orthodoxen Gottesdienst.

Somit war die rumänisch-orthodoxe Banater Kirchenmusik im Unterschied zu jener der Walachei, Siebenbürgens und der Mol-

[8] Protokoll, Archiv der rumänisch-orthodoxen Kirche, Lugosch, 1. 9. 1841, Band II, S. 200.

[9] Tiberiu Brediceanu, Muzica in Transilvania [Die Musik in Transilvanien], in: Muzica romaneasca de azi [Die rumänische Musik von heute], Bukarest 1939, S. 729–741.

Page (PS/TeX): 64 / 50, COMPOSITE

dau mehreren Einflüssen ausgesetzt. Erstens war es die serbisch-orthodoxe Kirchenmusik, die ihrerseits durch die russische beeinflusst wurde. Der größte Teil der rumänisch-orthodoxen Kirche des Banats stand lange Zeit unter der Leitung der serbisch-orthodoxen Kirchenprovinz zu Karlowatz, was dazu führte, dass auch die Ausbildung der Sänger und das Repertoire ähnlich waren wie jene der serbisch-orthodoxen Kirche. Dazu gehört auch der relativ früh eingeführte mehrstimmige Gesang. Erst nach der Revolution von 1848 begannen die Autonomiebestrebungen der orthodoxen Rumänen im Banat, bis 1865 laut Dekret von Kaiser und König Franz Josef I. die Bistümer Karansebesch und Arad entstehen konnten. Die rumänisch-orthodoxe Gemeinde in Lugosch gehörte damals zum Karansebescher Bistum[10]. Der Einfluss der byzantinischen, psaltischen und orientalischen Musik aus der Walachei, Konstantinopel und vom Berge Athos blieb weiterhin erhalten, doch erlebte diese Veränderungen, meist durch Weglassung von spezifischen orientalischen Ornamenten. Obzwar I. Popescu-Pasarea die psaltische oder orientalische Musik als Fundament der orthodoxen Kirchenmusik Rumäniens nennt, muss der Begriff „orientalisch“ in einem weiteren Kontext betrachtet werden[11]. Ein dritter Einfluss auf die rumänisch-orthodoxe Kirchenmusik des Banats kam durch den Transfer mitteleuropäischer Musikkultur in das Banat, übermittelt durch die Gesangskultur der deutschen Kolonisten im 18. Jahrhundert. Speziell die Übernahme mitteleuropäischer Musiknotation, die Einführung des Singens nach Noten und die Gründung von kirchlichen Gesangvereinen, wie es auch in Lugosch der Fall war, führte zum Entstehen einer anderen rumänisch-orthodoxen Kirchenmusik als diejenige, die in den rumänischen Fürstentümern gepflegt wurde[12].

[10]Das Temeswarer rumänisch-orthodoxe Erzbistum (Banater Metropolie) wurde erst nach der Entstehung Großrumäniens, nach 1919, gegründet.

[11]I. Popescu-Pasarea, Muzica bisericeasca [Die Kirchenmusik], in: Muzica romaneasca de azi [Die rumänische Musik von heute], Bukarest 1939, S. 597–602.

[12]Gheorghe Ciobanu, Muzica de cult banateana. Origine, vechime, specific [Die Banater Kirchenmusik. Herkunft, Alter und Spezifikum], in: Studii de etnomuzicologie si bizantinologie [Ethnomusikologische und byzantinische Studien], Editura muzicala a Uniunii Compozitorilor din Romania [Verband des Rumänischen Komponistenverbandes], Bukarest 1992.

Page (PS/TeX): 65 / 51, COMPOSITE

Die revolutionären Ereignisse der Jahre 1848/1849 fanden in Lugosch einen weiteren Höhepunkt durch den Rumänen Eftimie Murgu, der in der Nähe der Stadt eine große Volksversammlung einberufen hatte. Trotzdem konnte sich die orthodoxe Kirchenmusik fast ungehemmt weiterentwickeln. Nach der Pensionierung des Lehrers und Chorleiters Ghenea folgte eine Zeit der Stagnation, bis in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts Musiklehrer Anton Bürger zum neuen Chorleiter ernannt wurde. Obgleich sowohl die rumänisch-orthodoxen wie auch die griechisch-orthodoxen Rumänen sich gemeinsam für ihre sozialen und kulturellen Freiheiten eingesetzt hatten, kam es im Jahre 1860 zu einem Konflikt: Bei der Einführung des neuen griechisch-katholischen Bischofs Alexandru Dobra sang auch der orthodoxe Chor unter der Leitung Anton Bürgers. Dieser bekam dadurch Ärger und legte die künstlerische Leitung des Chores nieder. Am 10. November 1869 übernahm Josef Czegka die Leitung und damit begann ein neuer Aufschwung.

In der Zwischenzeit spielte immer mehr auch die weltliche Chormusik ein wichtige Rolle im Repertoire des Kirchenchores. Man sang sowohl deutsche Chormusik als auch orthodoxe Kirchenmusik und patriotische Gesänge. In den Reihen der Lugoscher Bürgerschaft wuchs das Ansehen dieses Chores so sehr, dass er im Jahre 1872 bereits 120 Mitglieder zählte. Dazu gehörten nicht nur Bauern und rumänische Intellektuelle, sondern deutsche, ungarische und serbische Bürger. Auch jüdische Musikliebhaber traten diesem Gesangverein bei, wie Filip Neumann, die Gebrüder Deutsch, Ida Wolff u. a. Gleichzeitig wuchs auch die politische und nationale Bedeutung dieses rumänischen Chores, dessen Entwicklung von den ungarischen Behörden mit Argwohn beobachtet wurde. Zu den bedeutendsten Unterstützern zählten der Richter Constantin Udrea und der Jurist Coriolan Brediceanu.

Im Jahre 1888 wurde dem jungen Lehrer Ioan Vidu (1863–1931) die Leitung des Chores übertragen. In Arad war er Schüler der Präparandie, wo er in Musik von Johann Händl, dem Direktor des Arader Konservatoriums, unterrichtet wurde. Für seine Tätigkeit in Lugosch bekam er ein Gehalt von 150 fl. Über seine ersten Jahre als Lugoscher Chorleiter schreibt er später: „Was die Musikkultur anbelangt, war dieses Terrain verdeutscht, da meine

Page (PS/TeX): 66 / 52, COMPOSITE

Vorgänger alle Fremde waren, sagten sie, dass unsere Volksmusik und Kirchenmusik ‚Keine Musik' sei! Deshalb wunderte ich mich nicht, als ich feststellte, dass das Repertoire des Gesangvereins nur aus übersetzten Stücken bestand. Anderseits war das Repertoire sehr reichhaltig, bestehend auch aus einigen Operetten, deren Aufführungen durch den Gesangverein sowohl von der deutschen als auch von der rumänischen Presse sehr gelobt wurden."[13] Seine ersten Proben führten zu Auseinandersetzungen mit den Sängern. Er wollte neue rumänische Volkslieder einstudieren, doch die Sänger protestierten: „Sind wir dorthin gekommen, dass wir die Trinklieder vom Weinberg erlernen sollen?"[14] Um nicht ohne Sänger zu bleiben, musste er diese neuen Stücke zurückziehen und weiterhin die „melodiösen deutschen Gesänge" singen.

Diese autobiographischen Aussagen Vidus wurden oft von rumänischen Musikwissenschaftlern, besonders nach 1945, tendenziös politisch interpretiert: hier die „verdeutschte" Musikkultur der „fremden" Bürger, dort jene der unterdrückten Rumänen im „unterdrückten Banat"; vor 1888 die „fremden" Chorleiter Bürger und Czegka, danach der von nationalistischen Ideen begeisterte patriotische Komponist Ioan Vidu; hier die nach Wien orientierte Gesellschaft der Ausbeuter, dort die unterdrückten Rumänen[15]. Diese Einstellung entsprach bis 1989 den Wünschen des Ceausescu-Regimes und wurde in den letzten Jahren in wenigen Fällen revidiert und wissenschaftlich korrigiert. Eigentlich war die Problematik 1888 für Ioan Vidu eine andere: Er kam als Anfänger in eine Stadt, in der bereits Jahrzehnte zuvor Musikgeschichte geschrieben wurde. Die Missverständnisse lagen wohl in der Wahl des Repertoires: Bisher sang man Chormusik aus der Universalliteratur; Vidu kam mit rumänischen Volksliedern, bearbeitet nach den „Gassenliedern", die man im Weinberg gerne singt. Doch mit der Zeit fand man einen Mittelweg: Der eifrige junge Chorleiter musste sich an das vorgefundene hohe musikalische Niveau in Lugosch anpassen; der Chor gewöhnte sich mit

[13]Ioan Vidu, Musicescu mort [Musicescu tot], in: Drapelul [Die Fahne], Lugosch, 11./24. Dezember 1903, S. 1.

[14]Original in rumänisch: „Poate ca acolo am ajuns noi ca sa invatam mocaniile de pe dealul viilor?", in: Drapelul 11./24. Dezember 1903.

[15]Viorel Cosma, Ion Vidu, Bukarest 1965.

Page (PS/TeX): 67 / 53, COMPOSITE

der Zeit an die neue rumänische Chorliteratur ihres Dirigenten. Außerdem haben sich auch die Zeiten geändert: Durch den Druck der ungarischen Regierung auf die nationalen Minderheiten – dazu zählten nicht nur die Rumänen und Serben, sondern auch die Deutschen – stieg die Anerkennung der Bürger für die Tätigkeit Vidus als Komponist und Chorleiter. Ihm wurde seitens der orthodoxen Kirchengemeinde auch die Möglichkeit gegeben, sich in Komposition bei Gavriil Musicescu in Jassy wie auch in Budapest und Wien fortzubilden.

Ein weiterer Wendepunkt für den orthodoxen Kirchenchor in Lugosch war das Konzert des Kathedralchores aus Jassy unter der Leitung von Gavriil Musicescu. Dieser Chor bestand aus 42 Kinder- und Männerstimmen und machte 1890 eine Konzertreise durch Siebenbürgen und das Banat. Auf dem Programm standen sowohl geistliche Werke von Orlando di Lasso, Händel, Stradella, Auber und Flonder als auch 6 rumänische Volkslieder, bearbeitet von Musicescu. Vidu erinnerte sich später: „. . . danach sang man meine Volkslieder vom Weinberg viel lieber und auch das Publikum hörte sie gerne."

Ioan Vidu gründete 1892 einen Kurs für Chorleiter, nachdem er in Jassy und in Wien seine Studien vertiefen konnte. Seinen Aussagen nach fehlte es an einer rumänischen Schule, um sich mit dem eigenen nationalen Lied beschäftigen zu können: „Wahrlich, das ă und das î können wir nicht in Wien, nicht in Leipzig, nicht in Berlin und auch nicht in Italien singen lernen, nur in Bukarest und in Jassy." Seinem Chor hat er ein altes Sprichwort auf die Fahne geschrieben, das man seit Generationen kannte: „Ein stolzes Land ist das Banat, bei uns singt die ganze Nation"[16].

Durch das harte Durchgreifen der ungarischen Politik gegenüber der Kultur der Rumänen, Slaven und Deutschen wuchs gleichzeitig der Widerstand in deren Reihen. Dabei wurden selbst rumänische Kirchenchöre nicht verschont. Ioan Vidu wurde Propaganda gegen die ungarische Politik vorgeworfen und er kam 1916 in ein Gefängnis bei Sopron. In den folgenden 2 Jahren wird er sich im Gefängnis mit dem Komponieren geistlicher rumänischer Chormusik befassen. So entstand die *Liturgie des Hl. Ioan Chrisostom* für gemischten Chor, die erst 1930 bei Auspitz

[16]Original in rumänisch: „Mândră ţară e Banatu / Că la noi cântă tot natu."

Page (PS/TeX): 68 / 54, COMPOSITE

in Lugosch verlegt werden konnte. Trotzdem war diese Musik im ganzen Banat noch vor ihrer Drucklegung weit verbreitet. Im Vorwort schreibt er: „In tiefster Ehrfurcht lege ich diese Liturgie auf den Altar der Kirche des rumänischen Volkes, – zur Ehre Gottes! Zur Ehre Gottes, der die Flamme des Glaubens im Herzen dieses Volkes stets behütet hat. Zur Ehre Gottes, der die Söhne dieses Volkes zusammenführte „so wie die Henne ihre Kücken unter ihre Fittiche. . . " Zur Ehre Gottes, der das Herz dieses Volkes erhöhte, dessen Heldentum das Land der Ahnen zurückerobert hat, das von Gesetzlosen geschändet wurde (. . .)". Daraus ist die Haltung Vidus gegenüber der ungarischen und habsburgischen Staatsmacht bis 1919 deutlich spürbar.

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bekamen viele rumänische Chöre die harte Hand der ungarischen Regierung zu spüren. So wurde z. B. selbst die Fahne des berühmten rumänischen Bauernchores aus Chizatau aus der Kirche mit Gewalt entwendet, die gesamte Chorbibliothek wurde beschlagnahmt und sogar die Mitwirkung des Chores in der Kirche wurde untersagt. Die Enttäuschung Vidus angesichts solcher staatlich verordneter Strafmaßnahmen ist deshalb verständlich. Zum Schluss seines Vorwortes zur *Liturgie* schreibt er: „Wir hatten nie das Bedürfnis etwas von anderen Völkern zu leihen, die viel später in unser Land kamen, um so mehr, da diese eine viel niedrigere Kultur als die unserige hatten, also nicht wir von ihnen, sondern sie von uns diese übernahmen."[17]

Im Jahre 1918 wird er entlassen und kommt nach Lugosch zurück. In Kürze endet auch der erste Weltkrieg und durch den Vertrag von Trianon wird das Banat geteilt, was die meisten einheimischen rumänischen und deutschen Politiker sich keinesfalls wünschten.

Mit der Entstehung Großrumäniens konnte Vidu nun ungehindert seinen Traum verwirklichen: die Gründung eines Verbandes Rumänischer Chöre und Blaskapellen des Banats. Dieses Ereignis fand im September 1922 statt, nur einen Monat nach der Gründung des Banater Deutschen Sängerbundes. Ioan Vidu hatte 1903 in Temeswar und 1907 in Breslau die Gelegenheit, bei großen nationalen Sängertreffen dabei zu sein, von wo er viele or-

[17]Dabei bezieht sich Vidu auf die Kultur der Ungarn.

Page (PS/TeX): 69 / 55, COMPOSITE

ganisatorische und künstlerische Ideen nach Lugosch mitgebracht hat. Bereits 1906 teilte er Dumitru Kiriac in Bukarest seine Idee mit, der darauf antwortete: „Die Idee ist lobenswert und wenn sie verwirklicht wird, leisten wir der rumänischen Musik einen großen Dienst; den Anfang müsst ihr Banater dort im Banat machen, im Land der Chormusik! Wir werden dann Eurem Beispiel folgen“[18].

Vidu hielt bereits seit vielen Jahren verschiedene Kurse für angehende Chorleiter aus der Lugoscher Gegend und aus dem ganzen Banat. Mit seinem eigenen Chor gab er zahlreiche Konzerte und trat gemeinsam mit deutschen, serbischen oder ungarischen Chören bei Sängerfesten auf. Diese Einladungen wurden gegenseitig angenommen und man folgte ihnen auch. Mit der Gründung des Banater rumänischen Chorverbandes wurde eine nationale Chorbewegung ausgelöst. Doch der Mittelpunkt des rumänischen Chorgesangs blieb auch weiterhin Lugosch mit dem Chor Ioan Vidus.

Die Musik an der griechisch-katholischen Kathedrale

Durch die Bulle „Apostolicum Ministerium“ von Papst Pius IX. vom 26. November 1853 wurde die griechisch-katholische Diözese Lugosch gegründet, die sich auf das Gebiet der Kreise Temesch, Karasch-Severin, Hunedoara, Arad und Alba erstreckt. Der erste Bischof war Alexandru Dobra (1853–1870). In der Zeitspanne 1948 bis 1989 war die griechisch-katholische Kirche in Rumänien wie auch in anderen sozialistischen Staaten des damaligen Ostblocks verboten, das Eigentum teils verstaatlicht, teils der rumänisch-orthodoxen Kirche überlassen worden; Priester, Bischöfe und zahlreiche Gläubige wurden ins Gefängnis gebracht oder starben den Märtyrertod. Erst nach 42 Jahren konnte durch den Sturz des Ceausescu-Regimes am 21. Januar 1990 die erste Messe in der Kathedrale von Lugosch gehalten werden.

Die bischöfliche Kathedralkirche zu Lugosch wurde in den Jahren 1853/1854 nach den Plänen des Architekten L. Oettinger erbaut. Die ursprüngliche Malerei stammte von Moritz Breyer aus

[18] Iosif Velceanu, Autobiographie, Temeswar o. J., S. 106.

Page (PS/TeX): 70 / 56, COMPOSITE

Pest; in den Jahren 1929 bis 1934 wurde das Innere der Kirche vom Künstler Virgil Simionescu neu ausgemalt, einem Absolventen der Akademie der schönen Künste in München. Das gesamte Kunstwerk ist in neu-byzantinischem Stil ausgeführt[19]. Die mächtige Kuppel der Kathedrale ziert kreisförmig der Reigen (rum. Hora) des Chores der himmlischen Heerscharen, ein in der byzantinischen Malerei einmaliges und äußerst gelungenes Kunstwerk.

Im Jahre 1871 wurde der Chor der griechisch-katholischen Kathedrale von Josef Czegka neu organisiert. Sicher ist, dass die Kirchenmusik an dieser Kathedrale bereits viele Jahrzehnte zuvor auch durch die Chormusik gepflegt wurde. Die Literatur war fast dieselbe wie jene des orthodoxen Kirchenchores, doch hat man auch zahlreiche A-cappella-Chorwerke aus dem Repertoire der katholischen Kirchenmusik gesungen. Nachdem Czegka für einige Jahre als Dirigent des Rumänischen Gesang- und Musikvereins tätig war, kam er 1896 wieder in dieser Funktion an die Kathedralkirche. In der Zwischenzeit wurde der Chor von Lenhard, Walker und Vasile Jivanka geleitet; Letzterer gründete auch einen Männerchor. Es folgte als Chorleiter Iosif Miclau, unter dessen Leitung man die *Liturgie* von Musicescu und Chöre von Ciprian Porumbescu und Liviu Tempea gesungen hat. Die nächsten Chorleiter waren: Ioan Ienea (1913), Aurel Popovici-Racovita, Ioan Bacau (ab 1919) und zum Schluss ab 1946 Octavian Bacau.

Wie es auch an der rumänisch-orthodoxen Kirche zu Lugosch Tradition war, gründete man an der griechisch-katholischen Kirche ebenfalls einen weltlichen Chor unter dem Namen „Lyra-Chor“, dessen erster Leiter ab 1873 Josef Czegka war. Vermutlich war dies gleichzeitig auch der Chor der Kathedrale. Da dieser Chor vereinsmäßig organisiert war, wurden dafür auch eigene Statuten entworfen und veröffentlicht: Statutele Uniunii de Cant greco-catolic Lira.

Der bedeutendste Chorleiter war Ioan Bacau (1887–1946), der auch als griechisch-katholischer Priester, Musikprofessor und

[19] Pictura catedralei romane unite din Lugoj [Die Malereien der unierten Kathedrale zu Lugosch], Editura Dacia Europa Nova, Lugoj, Griechisch-Katholische Diözese Lugosch, 2001, mit einem Text von Bischof Dr. Alexandru Nicolescu, 1935.

Page (PS/TeX): 71 / 57, COMPOSITE

Komponist gewirkt hat. Das griechisch-katholische Lyzeum besuchte er in Beius; das Theologiestudium absolvierte er in Blaj/Blasendorf. Hier war er Schüler des berühmten Musikerpädagogen Iacob Muresianu. Nach der Entstehung Großrumäniens im Jahre 1919 ernannte ihn der damalige Kultusminister Valeriu Braniste als Musikprofessor an der Lugoscher Mädchenschule. Am 27. April 1919 gab er als Leiter des Lyra-Chores im Lugoscher Theater ein großes Konzert, bei welchem Kompositionen von Mascagni, Augustin Bena, Tiberiu Brediceanu, Iacob Muresianu, Händel und A. Castaldi erklangen[20]. In der Gründungssitzung des Verbandes Banater Rumänischer Chöre und Blaskapellen vom 21. 9. 1922 in Chizatau wurde er neben Ioan Vidu zum Vizepräsidenten ernannt. Vom Herbst des Jahres 1937 an wirkte Ioan Bacau als Musiklehrer am theoretischen Lyzeum „Coriolian Brediceanu“ in Lugosch. Mit seinem Lyra-Chor führte Bacau gleichzeitig auch rumänische Operetten auf, wie *La sezatoare* von Tiberiu Brediceanu, *Crai Nou* von C. Porumbescu und *Baba Hârca* von Alexander Flechtenmacher. Ioan Vidu sah in Ioan Bacau einen seiner begabtesten Schüler[21].

Die Lugoscher jüdische Gemeinde

In Lugosch lebten bereits im 17. Jahrhundert jüdische Familien; sie waren die Nachkommen der aus Spanien vertriebenen sephardischen Juden[22]. Später ließen sich hier auch Juden aus Mitteleuropa nieder, die dem ashkenazischen Zweig angehörten. Nach der Wiedereroberung des Banats durch das kaiserliche Heer begann ein wirtschaftlicher Aufschwung: Auf der linken Seite der Temesch ließen sich nun Deutsche, Ungarn, Serben und auch Juden nieder. Im Jahre 1733 lebten in Lugosch 46 jüdische Bürger mit ihrem Vorsteher Isaak Deutsch an der Spitze. Mangels einer Synagoge hielt man die Gottesdienste im Haus von Aaron

[20] Konzertchronik, veröffentlicht in der Zeitung Drapelul 19/39, 1919.

[21] Constantin Trifu Stan, Corul din Chizatau [Der Bauernchor aus Chizatau], Editura Marineasa, Temeswar 2004, S. 409f.

[22] Tobias Schwager, Evreitatea la Lugoj [Judentum in Lugosch], Editura Dacia Europa Nova, Lugoj 2001.

Page (PS/TeX): 72 / 58, COMPOSITE

Deutsch, doch dieses improvisierte Gebetshaus wurde in der Zeit des türkisch-österreichischen Krieges von 1736 bis 1738 verwüstet und zerstört. Kaiserin Maria-Theresia hat 1776 alle Rechte und Pflichten in einer „Juden-Ordnung“ für die gesamte „Bannatische Judenschaft“ gesetzlich festgelegt, die unter Joseph II. noch erweitert und mit mehreren Rechten ausgestattet wurde. 1780 wurde die neue jüdische Gemeinde zu Lugosch gegründet, 10 Jahre später wurde der Verein „Hevra Kadischa“ ins Leben gerufen, der sich den sozialen Problemen widmete. Anfang des 19. Jahrhunderts bekam die Gemeinde ihren ersten Rabbi in der Person des Zwi (Hirsch) Oppenheimer (1794–1859), der kurze Zeit später zum Oberrabbi des ganzen Banats ernannt wurde. Von 1791 an ersuchte man bei den Behörden um die Genehmigung für den Bau einer Synagoge und 2 Jahre später, 1793, konnte man diese in einem Innenhof errichten. Dieses Gebäude fiel 1842 einem Feuer zum Opfer, doch bereits 1843 konnte Rabbi Wolf-Steinschneider das neue Gebetshaus einweihen. Die meisten jüdischen Bürger bekannten sich zum neologen Zweig ihrer Gemeinde; für die orthodoxe Gruppe wurde ein eigenes kleineres Gebetshaus errichtet.

Im Jahre 1868 gingen, nachdem der österreich-ungarische Ausgleich zustande kam, die meisten Mitglieder der jüdischen Gemeinde zum neologen Ritus über, der durch die Reformen von Moses Mendelssohn bereits im mitteleuropäischen Raum eingeführt wurde. Eine wichtige Rolle spielte dabei auch Oberrabbi Aaron Chorin aus Arad, der Ende des 18. bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts 55 Jahre lang dort tätig und ein Verfechter der neuen reformatorischen Bewegung war. Viele dieser Neuerungen standen in strengem Gegensatz zu den Lehren und Traditionen des bisherigen jüdischen Glaubens. In seiner Zeit wurde auch zum ersten Mal im Banat die Orgel in der Synagoge eingeführt.

Bis 1914 stieg die Zahl der Mitglieder der Lugoscher jüdischen Gemeinde stetig, sodass im Jahre 1914 mit 1 900 Seelen (9 % der Lugoscher Gesamtbevölkerung) die Höchstzahl in ihrer Geschichte erreicht wurde. Von diesem Jahr an, besonders aber nach 1947, fiel deren Zahl ständig; im Jahre 2000 gab es nur noch 37 Gemeindemitglieder.

Die 1843 errichtete Synagoge wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts vergrößert und renoviert; 1903 errichtete der Temeswarer

Page (PS/TeX): 73 / 59, COMPOSITE

Orgelbauer Carl Leopold Wegenstein darin eine neue pneumatische Orgel, die auch heute noch erhalten ist. Von dieser Orgelempore aus sang regelmäßig der Chor, zu dem nicht nur jüdische Sängerinnen und Sänger gehörten. Hier sangen auch Anton Weigand, Constantin und Traian Grosavescu, Cornelia Seracin, an der Orgel waren Maria Abraham, Dr. Josef Willer und in späteren Jahren Martin Metz, der Kantor der katholischen Pfarrkirche (Minoritenkirche) zu Lugosch.

Erst 1931 entstand in Lugosch der jüdische Chor „Hazamir“ (Die Lerche), der seinerseits beispielgebend für die Gründung anderer ähnlicher Chöre war. Es war die Zeit der großen Chorbewegung im Banat, die von Lugosch ausgegangen war, nachdem 1922 sowohl der Bund Banater Deutscher Sänger als auch der Verband Rumänischer Chöre und Blaskapellen gegründet worden waren. Anscheinend bewirkte diese Entwicklung auch die Gründung jüdischer Chöre im Banat. Ob es davor einen Chorgesang in der Lugoscher Synagoge gegeben hat, ist nicht bekannt. Die ersten Chorleiter waren Franz Tietz, Filaret Barbu und Dr. Josef Willer. Nicht nur die Chorleiter, auch viele der Sänger waren keine Mitglieder der jüdischen Gemeinde, was eigentlich im Banat nichts Außergewöhnliches war. Auch in den anderen Chören der Stadt, wie im rumänisch-orthodoxen Vidu-Chor, im Gesang- und Musikverein der Deutschen und Ungarn oder im Gewerbegesangverein sangen viele Juden neben orthodoxen, katholischen, reformierten oder evangelischen Christen. Das Repertoire des Chores „Hazamir“ bestand nicht nur aus Werken der Universalliteratur, sondern man sang auch Chorwerke von jüdischen Komponisten wie Lewandowski, Kárrász, Max Bruch, Rosensteck, Friedenthal u. v. a. In einem Konzert sang man selbst das berühmte rumänische Chorwerk *Ana Lugojana* von Ioan Vidu mit hebräischem Text in der Übersetzung des I. Andermann: *Bat haharim*. In der Zwischenkriegszeit wurden auch Synagogenkonzerte veranstaltet, was dazu geführt hat, dass auch in Temeswar und Karansebesch jeweils „Hazamir-Chöre“ ins Leben gerufen wurden. Der rumänische Komponist Filaret Barbu widmete dem Chor „Hazamir“ einige Bearbeitungen: *Zwei Lieder aus Palestina* (1935), *Orientalische Lieder* und *Jüdische Melodien* (1936, Text von Rachel Schai und J. Milet).

Page (PS/TeX): 74 / 60, COMPOSITE

Die Tageszeitung „Banater Bote“ vom 10. Januar 1932 beschrieb ausführlich das gemeinsame Festkonzert mehrerer Lugoscher Chöre mit der Lugoscher Philharmonie, wobei der Chor „Hazamir“ das große *Halleluja* von Lewandowski unter Franz Tietz gesungen hat. Auch nach dem Konzert vom 7. Mai 1932 brachten die Zeitungen „Banater Bote“, „Krassó Szörenyi Lapók“ und „Lugoscher Zeitung“ lange Berichte über den großen Erfolg des Chores wie auch des eigenen Orchesters.

Moritz Kisinovski bewarb sich 1912 für die Kantorstelle; nach einem Jahr wurde ihm aber der Vertrag nicht mehr verlängert. Nach ihm folgte für eine längere Zeit Josef ben Simon Friedmann (1870–1952). Im Jahre 1924 wirkte als Kantor Salomon Katz, der auch in Temeswar in vielen Konzerten des Philharmonischen Vereins als Tenorsolist auftrat. Eine der bedeutendsten Lugoscher Musikerpersönlichkeiten in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Geza Czitrom (1910–1980), der hier 25 Jahre als Oberkantor tätig war. Er trat in vielen Synagogenkonzerten als Solist auf und wirkte nach seinem Weggang nach Klausenburg an der Ungarischen Oper. Der letzte Kantor der Lugoscher jüdischen Gemeinde war Meniusz Gross (1882–1962), der eine sehr schöne Baritonstimme besaß.

Aus Lugosch stammte auch der Oberkantor der Nachbarstadt Karansebesch, Adolf Adler (* um 1852). Schon in seiner frühesten Jugend legte er ein außerordentliches musikalisches Talent an den Tag; seine Ausbildung genoss er an der Budapester Akademie. Danach war er 5 Jahre lang in Ofen und 2 Jahre in Eperjesch als Kantor tätig und gelangte dann nach Karansebesch, wo man ihn 1927 anlässlich seines 75. Geburtstags und 50-jährigen Dienstjubiläums gefeiert hat.

Der bekannte Komponist György Kurtág kam 1926 in Lugosch zur Welt und bekam hier auch seinen ersten Musikunterricht. 1936 erschien im Lugoscher Verlag Kiriat Sefer das Buch in ungarischer Sprache „Dávid éneke“ [Gesänge Davids] von János Giszkalay. Während des 12. Kongresses des Verbandes der Jüdischen Gemeinden des Banats und Siebenbürgens fand in der Lugoscher Synagoge am 1. Juni 1936 ein außergewöhnliches Konzert statt, das vom Oberkantor Geza Czitrom mit Orgelbegleitung bestritten wurde.

Page (PS/TeX): 75 / 61, COMPOSITE

Viele Sängerinnen und Sänger der Banater Synagogenchöre waren katholischen Glaubens und so manche Mitglieder katholischer Kirchenchöre waren Juden. In Lugosch sang z. B. der später berühmt gewordene Opernsänger Traian Grozavescu als orthodoxer Christ sowohl im katholischen Kirchenchor als auch im Synagogenchor Tenor. In den Lugoscher Gotteshäusern fanden seine ersten öffentlichen Auftritte als Sänger statt.

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde nicht nur für die deutsche Minderheit Rumäniens eine Zeit der Entscheidung über ihre Existenz, sondern auch für die vielen jüdischen Gemeinden dieses Landes. Viele Banater Schwaben wurden ab Januar 1945 in die Sowjetunion zur Zwangsarbeit deportiert, wo Tausende den Tod fanden. Viele Menschen wurden nach der Machtergreifung durch die Kommunisten wegen ihrer Zugehörigkeit zur katholischen Kirche verfolgt; Priester und Bischöfe wurden ins Gefängnis geworfen, einige erlitten hier den Märtyrertod. In der Sitzung des politischen Büros des Zentralkomitees der Rumänischen Arbeiterpartei vom 14. Januar 1953 wurden auch drastische Maßnahmen gegen jüdische Gemeinden ergriffen. Iosif Chisinevschi sagte: „... So wie wir kein Mitleid mit den spionierenden katholischen Priester haben, so sollten wir auch kein Mitleid mit Rabbis und Kantoren haben ... Die Talmudschulen müssten geschlossen werden ... dort wird schon immer eine chauvinistische brutale Erziehung gepflegt.“[23] Durch die folgenden politischen Restriktionen und die religiöse Intoleranz der kommunistischen Herrschaft verließen nicht nur deutsche, sondern auch jüdische Bürger Rumänien.

Die jüdische Musikkultur hatte nach 1948 durch die fehlenden kulturellen Einrichtungen und die alternden Gemeinden keine Überlebenschance mehr. Selbst das Orgelspiel und der Gesang in den Gottesdiensten wurden in vielen Gemeinden durch katholische Kantoren ausgeführt, wie es in Arad, Lugosch, Temeswar, Karansebesch und Reschitza der Fall war.

In der katholischen Pfarrkirche zu Neuarad konnte eine ganze Mappe mit Chören und Gesängen für den jüdischen Gottesdienst

[23] Mircea Chiritoiu, Sa nu tragem cu tunul in vrabii [Wir sollen nicht mit Kanonen auf Vögel schießen], in: Magazin Istoric [Zeitschrift für Geschichte], 33/392, Bukarest, November 1999.

Page (PS/TeX): 76 / 62, COMPOSITE

und für weltliche Feste entdeckt werden, die von Kantorlehrer Franz Tietz aus Lugosch stammt. Viele dieser Vokalwerke wurden von Banater Musikern komponiert, so auch das Stück *Adon Olom* von Karl Rudolf Kárrász aus Temeswar. Diese Mappe enthält viele Werke, die nach den jüdischen Festtagen geordnet und auch oft benannt sind. Bei den meisten Werken ist der Name des Komponisten nicht angegeben. Sämtliche Abschriften stammen aber aus der Hand von Franz Tietz aus Lugosch, der diese geistlichen Werke, wie angegeben, aus Lugoscher und Karansebescher Quellen abgeschrieben hat. Das folgende Verzeichnis enthält nur jene Werke dieser Lugoscher Sammlung, deren Komponist angegeben ist:

J. Rosenstech, *Halleluja*, für gemischten Chor a cappella
Ost-jüdisches Volkslied, gesetzt für gemischten Chor von Leon Erdstein
Felix Mendelssohn Bartholdy, *Die Primel*, nach dem Gedicht des Banater Dichters Nikolaus Lenau, für gemischten Chor, der Text wurde von Dr. J. Bierer ins Hebräische übersetzt
M. Goldstein, *Lechodódi*, für Kantor, gemischten Chor und Orgel
Sulzer, *Lehododi*, für Kantor, gemischten Chor und Orgel
Bumenthal, *L'cho dodi lisz'firah für die Trauerwoche*, harmonisiert von Peter König (Király Péter)
Naumbourg, *Adonaj moloch*, für gemischten Chor
J. L. Weiss, *Adonaj moloch*, für gemischten Chor und Orgel
J. Schlesinger, *Haschkiwenu (Freitag Abend)*, für Kantor, Orgel (auch Teile für Orgel-Solo) und Chor
Adolf Adler, *Haschkiwenu* (1919), für Kantor, Soli und Chor
P. Menkowsky, *Haschkiwenu*, für Kantor, Sopran-Solo und Chor
S. Allmann, *Uvecél Kenofecho*, für Kantor und Chor
Jakobovits, *Haskivenu*, für Kantor, Chor und Orgel
L. Lewandowski, *W'hogen baadenu*, für Kantor, Chor und Orgel
Emile Jonas, *V'somru*, für Kantor, Chor und Orgel
Dvorzán, *Vesomru*, für Kantor und Orgel
S. Katz, *Weschomru*, für Kantor und Orgel
Gottschall, *Weschomru*, für Kantor, Chor und Orgel
J. Keller, *Mogén Owosz*, für Kantor, Chor und Orgel
Jakobovits, *Elóhénu*, für Kantor und Orgel
Weiszmann, *Mogen Owosz*, bearbeitet von Samuel Katz, für Kantor und Chor
Jakobovits, *Kidusch*, für Kantor, Chor und Orgel
Lewandowsky, *Kidusch*, für Kantor, Chor und Orgel
L. Lewandowsky, *Enkelohem*, für Soli und Chor
M. Jeiteles, *Keduscha (für Samstag)*, für Kantor, Chor und Orgel
M. Kohn, *Kedusch*, für Kantor und Chor

Page (PS/TeX): 77 / 63, COMPOSITE

Jenö Fürth, *K'duscho*, für Solist und Orgel
Adolf Adler, *K'duscho*, für Kantor und Chor
S. Katz, *Ihi róczon*, für Kantor und Orgel
Jenö Fürth, *Ihi rozon*, für Kantor und Chor
S. Sulzer, *Mi scheoszo (Neumond Segen)*, für Kantor, Chor und Orgel
Franz Tietz, *Praeludium für die Orgel, während der Rückführung der Thora*
Josef Sulzer, *En komocho*, für Kantor und Chor
B. Schorr, *Kidus l'ros hasónó*, für Kantor, Chor und Orgel
Schorr Mór, *Semini aceresz*, festliche Ouvertüre
L. Lewandowsky, *Jigdal*, für Kantor, Chor und Orgel
Schorr Mór, *Peszáh*, festliches Vorspiel, für Solist und Chor
M. Schorr, *Najtlim*, für Alt-Solo, Chor und Orgel
Schorr Mór, *Tovijjo lamórom óló*, für Sopran-Alt-Duett und Chor
L. Lewandowsky, *Kol nidre*, für Kantor, Chor und Orgel
F. Halévy, Naumbourg, *Minhamécár*, für Kantor, Chor und Orgel
Sulzer, *Mi addir*, für Kantor, Chor und Orgel
Lewandowsky, *Ma towu*, für Kantor, Chor und Orgel
Oberkantor Brun, *Mo uschiw*, für Kantor, Chor und Orgel
Lewandowsky, *Schiviszi*, für Chor und Orgel
Grünzweig, *Schiviszi*, für Chor und Orgel
Nowakowsky, *Psalm 55*, für Männerchor
Lowenstaum, *Adonaj moh odom*, für gemischten Chor
S. Katz, *Ono Adonaj*, für Kantor, Chor und Orgel
El. Friedmann, *Hajom harasz olom*, für Kantor, Chor und Orgel
Sal. Katz, *Meloch al kol hoolom*, für Kantor, Chor und Orgel
M. Stössl, *Ki ke schimcho*, für Kantor, Chor und Orgel
S. Sulzer, *Keduscha*, für Kantor, Chor und Orgel
M. Goldstein, *Uwechen jiskadasch*, für gemischten Chor
S. Sulzer, *Berosch haschomo*, für Kantor, Chor und Orgel
S. Naumbourg, *Boruch attoh (in alter Weise)*, für Kantor, Chor und Orgel
Josef Sulzer, *En comocho*, für Kantor, Chor und Orgel
Gottschál, *Reczé*, für Orgel und Kantor
Dunajewsky, *Weschomru*, für Kantor, Chor und Orgel
Berggruen, *Mogen owos*, für Kantor, Chor und Orgel

Im Archiv des Temeswarer Philharmonischen Vereins befinden sich mehrere Bearbeitungen des Lugoscher Komponist Emmerich Schwach von jüdischen geistlichen und weltlichen Gesängen: *Sechs jüdische Lieder* für Orchester und Gesang, nach jüdischen Motiven; *Jüdische original Musik, Adonoj moloch, Eli Ciou*, für großes Orchester, datiert „1930, XII“.

Page (PS/TeX): 78 / 64, COMPOSITE

Evangelische Kirchenmusik

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirkte Robert Koch nebenamtlich als Organist an der evangelischen Kirche in Lugosch. Nach 1938 ging er nach Wien. Die Gemeinde selbst gehörte zu den kleineren Kirchengemeinden der Stadt und besitzt auch heute noch ein kleines Kirchlein mit einer pneumatischen Kleinorgel. Administrativ gehörte die Lugoscher evangelische Kirche zur Evangelischen Landeskirche A. B. mit dem Bischofssitz in Hermannstadt. Die Orgel war ein prämiertes Ausstellungsstück der Budapester Firma Ország Sándor und hatte folgende Disposition: im Manual Bourdon 8′, Gamba 8′, Fuvola 4′, Mixtur III 2 $^2/_3$′; im Pedal Subbass 16′ und eine Pedalkoppel. Die evangelische Gemeinde hatte keinen eigenen Chor, die Mitglieder waren aber in den anderen Kirchenchören und weltlichen Chören der Stadt gut vertreten.

Reformierte Kirchenmusik

Obzwar die Mehrheit der im Banat lebenden Ungarn der römisch-katholischen Konfession angehört, gibt es auch zahlreiche kleinere reformierte ungarische Kirchengemeinden. Diese Gemeinde konnte sich Ende des 19. Jahrhunderts am linken Temeschufer eine stattliche Kirche erbauen, in der eine kleine pneumatische Wegenstein-Orgel mit folgender Disposition aufgestellt wurde: im Manual Principal 8′, Bourdon 8′, Salicional 8′, Gamba 8′, Traversa Fuvola 4′, im Pedal Subbass 16′, als Koppeln und Spielhilfen Octav-Copula, Pedal-Copula, Sub Octav-Copula, Fixe Kombinationen: p, mf, Tutti.

Page (PS/TeX): 79 / 65, COMPOSITE

Jana Lengová

Die multiethnische und multikulturelle Stadt Pressburg und ihre religiösen Traditionen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts

I

Pressburg (heute Bratislava in der Slowakei)[1] stellte in der Vergangenheit eine typische Stadt der Vielvölkermonarchie Österreich-Ungarn dar, in der es zu einer Vermischung der Bevölkerung aus mindestens drei Ethnien und ihrer wechselseitigen kulturellen Beeinflussung kam. Die ethnische, soziale und konfessionelle Struktur der Stadt war Gegenstand des Interesses der Historiker sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart, so stehen uns Statistiken zur Verfügung, die die demographische Entwicklung der Einwohner unter verschiedenen Aspekten auswerten[2]. Es wurde aber in neueren Studien auch darauf hingewiesen, dass die zeitgenössischen Statistiken eine gewisse Diskrepanz hinsichtlich einer Bevorzugung der herrschenden ungarischen Nation zeigen. Die ursprünglich deutsch-slowakisch-ungarische Prägung der Stadt, die das Verhältnis 74,60 % : 17,95 % : 7,45 % im Jahr 1850 zum Ausdruck bringt, änderte sich nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich 1867 zum Verhältnis 59,92 % : 16,62 % : 19,90 % im Jahre 1890 und zum

[1] Eine Übersicht über die wichtigste Literatur zur Geschichte der Stadt enthält das Buch Dejiny Bratislavy [Geschichte Bratislavas], hg. von Vladimír Horváth/Darina Lehotská/Ján Pleva, Bratislava, 3. Aufl., 1982, S. 424–435; die neuere Literatur ist im Artikel von Elena Mannová, Historiografia Bratislavy. Diferencovaná prezentácia minulosti multietnického mesta po politických zlomoch 19. a 20. storočia [Die Historiographie Bratislavas. Differenzierte Präsentation der multiethnischen Stadt nach den politischen Wendepunkten im 19. und 20. Jahrhundert], in: Kapitoly z dejín Bratislavy, hg. von Gábor Czoch, Bratislava 2006, S. 49–62, zu finden.

[2] Vgl. dazu Zuzana Francová, Obyvatelia – etnická, sociálna a konfesijná skladba [Die Einwohner – ethnische, soziale und konfessionelle Struktur], in: Bratislava X, 1998, S. 17–38.

Page (PS/TeX): 80 / 66, COMPOSITE

Verhältnis 41,92 % : 14,92 % : 40,53 % im Jahr 1910[3]. Außerdem lebten in der Stadt Juden, weitere kleine slawische Minoritäten, Kroaten, Serben und Ruthenen sowie Rumänen – sie sind jedoch nur sehr gering (insgesamt 2,63 % bis 3,56 %) vertreten.

In der Struktur der Stadt dominierte konfessionell die römisch-katholische Religion, zu der sich ungefähr zwei Drittel der Einwohner bekannten, die zweitstärkste Religion war die evangelische des Augsburger Bekenntnisses, mit der führenden deutschen Kirchengemeinde, zahlenmäßig ungefähr gleich war die jüdische Gemeinde, und es wurden noch kleine Religionsgemeinschaften der griechisch-katholischen, kalvinischen und orthodoxen Gläubigen sowie Baptisten registriert[4].

Pressburg war Anfang des 20. Jahrhunderts mit seinen 61 537 (bzw. 65 867) Einwohnern im Jahr 1900 und 78 223 (bzw. 78 200) Einwohnern im Jahr 1910 eine kleine Provinzstadt[5], jedoch reich an musikkulturellen Traditionen. Die Dominanz der römisch-katholischen Kirche spiegeln auch die sakralen Bauten wider: Zur erforschten Zeit gab es 19 römisch-katholische Kirchen und einige Oratorien[6], 2 evangelische Kirchen A. B.[7] und eine reformierte Kirche[8] sowie 2 Synagogen[9]. Die älteste, aus dem 14. Jahrhundert stammende Dom-, Kollegiats- und Stadtpfarrkirche zu St. Martin, in den Jahren 1563 bis 1830 auch Krönungskirche[10],

[3] Ebd., S. 22.

[4] Ebd., S. 30.

[5] Ebd., S. 19.

[6] Vgl. dazu Anton Bagin/Jozef Krajči, Kostoly a kaplnky hlavného mesta Bratislavy [Kirchen und Kapellen der Hauptstadt Bratislava], Trnava 1988, zur Statistik vor allem S. 36–40.

[7] Janka Krivošová u. a., Evanjelické kostoly na Slovensku [Evangelische Kirchen in der Slowakei], Liptovský Mikuláš 2001, S. 124–128.

[8] Tivadar Ortvay, Ulice a námestia Bratislavy. Ferdinandovo mesto [Straßen und Plätze Bratislavas. Ferdinandstadt], Bratislava 2004, S. 53, ursprüngliche Ausgabe auf Ungarisch: Pozsony város utcái és terei, Pozsony 1905.

[9] Samuel Krauß, Preßburger Synagogen, in: Die Juden und die Judengemeinde Bratislava in Vergangenheit und Gegenwart, hg. von Hugo Gold, Brünn 1932, S. 91–98.

[10] Vgl. dazu Juraj Žáry/Anton Bagin/Ivan Rusina/Eva Toranová, Der Martinsdom in Bratislava, Bratislava 1990; Štefan Holčík, Korunovačné slávnosti. Bratislava 1563–1830 [Krönungsfeierlichkeiten. Bratislava 1563–1830],

Page (PS/TeX): 81 / 67, COMPOSITE

war das Zentrum des geistlichen und des Musiklebens der Stadt. Die puristische Restauration führte zur neogotischen Umgestaltung des Innenraumes der Kirche, und von der ursprünglichen Ausstattung blieben nur das gotische Taufbecken und die Barockstatuengruppe St. Martin von Meister Georg Rafael Donner zurück. Außer der Domkirche zählen die Franziskaner- und die Klarissenkirche zu den bedeutendsten Denkmälern der Gotik. Die jetzige Jesuitenkirche wurde ursprünglich als deutsche evangelische Reformationskirche im Spätrenaissancestil gebaut, der Innenraum wurde jedoch durch Jesuiten barockisiert. Die Stilepoche des Barocks repräsentieren sakrale Bauten wie die Trinitarier-, Elisabethinerinnen- und Ursulinenkirche sowie die Kirche der Barmherzigen Brüder. Zwei neue römisch-katholische sakrale Bauten wurden einerseits im historischen Stil (Blumental, r. k. Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, 1885–1888) und der Sezession (Blaue Kirche, r. k. Pfarrkirche Hl. Elisabeth, 1909–1911) gebaut, die neue reformierte Kirche im historischen Stil wurde 1913 zu Ende gebaut. Es gab folgende Orden: Jesuiten, Franziskaner, Kapuziner, Barmherzige Brüder; Frauenorden: Notre Dame, Ursulinen und Elisabethinerinnen. Beide Pressburger jüdischen Synagogen aus dem 19. Jahrhundert (die orthodoxe und die neologische)[11] existieren heute nicht mehr, sie wurden in der 1960er Jahren abgerissen, die ältere wegen der Statik und die neologische wegen der Willkür des kommunistischen Regimes: bei dem Bau der neuen Donaubrücke wurde nämlich einen Teil des historischen Stadtviertels geopfert und assaniert.

In den erwähnten sakralen Bauten, einschließlich der neologischen Synagoge, befanden sich historische oder zeitgenössische romantische Orgeln. Es wurde jedoch ein Teil davon beginnend mit den 1920er Jahren durch die neuen Instrumente ersetzt, wodurch – wie festgestellt wurde – die wertvollsten historischen Orgeln im 20. Jahrhundert zerstört wurden[12].

Bratislava 1986.

[11] Krauß, Preßburger Synagogen (wie Anm. 9), S. 91–98.

[12] Marian Alois Mayer/Stanislav Šurin, Organy v Bratislave. Dispozície a základný technický popis/Orgeln in Bratislava. Dispositionen und technische Übersicht, (Bratislava) 2000, S. 5 bzw. 8.

Page (PS/TeX): 82 / 68, COMPOSITE

II

Der Erforschung der Musik der Religionsgemeinschaften im 19. Jahrhundert bzw. um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts wurde in der slowakischen Musikgeschichtsschreibung nicht die entsprechende Aufmerksamkeit gewidmet: Erstens war es bis zum Jahr 1989, in der Zeit des Totalitarismus, nicht erwünscht, die Kirchenmusik bzw. die Musik der Religionsgemeinschaften zu erforschen, zweitens sind die Quellen zu diesem Thema ziemlich verstreut und es herrschte und herrscht drittens noch immer die unbegründete Meinung, dass es sich nicht lohnt, die Kirchenmusik bzw. die Musik der Religionsgemeinschaften des 19. Jahrhunderts zu erforschen, weil es zum Verfall der Musikpflege, des Musikrepertoires und des Musikschaffens gekommen sei. Infolgedessen wurden bei der Forschung die älteren Stilepochen, vor allem das 17. und 18. Jahrhunderts bevorzugt. Einige ältere und neuere Studien, die das gegebene Thema behandeln, bringen partielle Kenntnisse namentlich zum Musikrepertoire in der St. Martins-Domkirche[13], bei den Franziskanern[14] und den Ursulinen[15] bzw. beschäftigen sich mit dem Musikschaffen des einheimischen Kom-

[13] Vgl. dazu Dobroslav Orel, František Liszt a Bratislava, in: Sborník FiFUK 3/36 (10), Bratislava 1925, S. 40–47; Zoltán Hrabussay, K predvedeniam Beethovenovej Missy solemnis v Bratislave [Zu den Aufführungen von Beethovens Missa solemnis in Bratislava], in: Hudobný život 2/14, 1970, S. 5, Ľuba Ballová, Beethoven a Slovensko [Beethoven und die Slowakei], Bratislava – Martin 1972, S. 36–39, sowie Jana Lengová, Cirkevný hudobný spolok v Bratislave a repertoár Dómu sv. Martina v rokoch 1857–1874 [Der Pressburger Kirchenmusikverein und das Repertoire der Kirchenmusik im St. Martinsdom in den Jahren 1857–1874], in: Úloha spolkov, spoločností a združení v hudobných dejinách Európy, hg. von Edita Bugalová, Trnava 2001, S. 165–185.

[14] Ladislav Kačic, Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí [Die Musik der Franziskaner in der Slowakei im 19. Jahrhundert], in: Duchovná hudba v 19. storočí (= Bibliotheca Musicae Neosoliensis 2), hg. von Jana Lengová, Banská Bystrica 1995, S. 57–63.

[15] Lenka Bíliková, K rekonštrukcii repertoáru cirkevného roka v uršulínskom kláštore v 18. a 19. storočí [On the Reconstruction of the Church Year of the Ursuline Monastery of the 18th and 19th Centuries], in: Slovenská hudba 27/4, 2001, S. 443–456.

Page (PS/TeX): 83 / 69, COMPOSITE

ponisten[16]. Die nicht allzu zahlreiche ältere Literatur ist heute vielmehr als Quelle anzusehen; so erfährt man z. B. über die Verwendung einer Orgel in der Pressburger neologischen Synagoge, die in den 1890er Jahren gebaut wurde: „eine Orgel wurde gleich anfangs angeschafft, nicht ohne heftigen Widerspruch, und dieselbe erfreut sich auch nicht der allgemeinen Annahme.“[17] Der Zeitraum 1890 bis 1918 fehlt in den neueren Erforschungen fast gänzlich, deshalb ist es mehr als wünschenswert, endlich eine fachlich fundierte und systematische Forschung zu beginnen.

III

Die Quellen zur geistlichen Musik der Religionsgemeinschaften sind auf verschiedene Aufbewahrungsorte in und außerhalb Bratislavas verstreut, was als ideologische Folge des Totalitarismus und der Auflösung der Orden in den 1950er Jahren in der ehemaligen Tschechoslowakei zu verstehen ist. Trotz dieser Tatsache sind viele Musikbestände erhalten geblieben, obwohl einige von ihnen noch immer nicht archivalisch bearbeitet sind. Zu den bedeutungsvollsten und umfangreichsten zählt der Bestand des Pressburger Kirchenmusikvereins zu St. Martin, 1833 bis 1950, aufbewahrt im Archiv der Stadt Bratislava, dessen Inventarverzeichnis 3 395 Archiveinheiten hat, davon Noten von der Nummer 86 bis zur Nummer 3 265[18]. Er enthält außer Musikalien auch die Protokolle der Generalversammlungen, unvollständige Programme der Kirchenmusik, für unsere Zeitspanne z. B. lediglich aus den Jahren 1904 bis 1908, und weitere schriftliche Aufsätze. Zu den bedeutenden Musiksammlungen zählt auch die des Ursulinenklosters, aufbewahrt im Slowakischen Nationalmuseum – Musikmuseum in Bratislava, sie ist in Bearbeitung und die jetzige

[16] Jana Lengová, Duchovná tvorba Josefa Thiarda-Laforesta (1841–1897) [Sacred Music of Josef Thiard-Laforest (1841–1897)], in: Slovenská hudba 27/4, 2001, S. 457–486.

[17] Krauß, Preßburger Synagogen (wie Anm. 9), S. 98.

[18] Vladimír Horváth/Helena Holubicová, Cirkevný hudobný spolok v Bratislave 1830–1950. Inventár [Kirchenmusikverein in Bratislava 1830–1950. Inventarverzeichnis], Bratislava 1971.

Page (PS/TeX): 84 / 70, COMPOSITE

Signaturnummer 867 wird sich sicher erhöhen[19]. Von Bedeutung sind auch die Musiksammlungen der Jesuitenkirche, der Franziskanerkirche und des -klosters.

Die Musiksammlung der evangelischen A. B. Kirche enthält außer den Musikalien des Pressburger Evangelischen Kirchenchors auch die Musikalien von anderen, profanen Pressburger Chören[20]. Kleinere Sammlungen und Einzelstücke befinden sich noch in verschiedenen Archiven und Bibliotheken, darunter auch das Inventar der Pressburger Klöster im Archiv der Stadt Bratislava, wo sich unter anderen Materialien Gottesdienstordnungen, Gesangbücher, eine Sammlung der Kirchenlieder sowie lateinische Gesänge der in Pressburg wirkenden Orden befinden. Die Quellen zu unserem Thema sind außer Bratislava auch in der Slowakischen Nationalbibliothek – Archiv der Literatur und Kunst in St. Martin aufbewahrt.

Die Archivmaterialien und Dokumente bezüglich der jüdischen Gemeinde sammelt heute das Museum der Jüdischen Kultur, errichtet 1994. Im Privatbesitz eines aus einer jüdischen Kantorenfamilie stammenden Sängers befindet sich ein Gesangbuch für ein- und zweistimmige Gesänge für den israelitischen Gottesdienst *Kol Rinnah u't'Fillah* von L. Lewandowski, herausgegeben 1871 in Berlin[21]. Ob aber dieses Gesangbuch auch die Pressburger jüdische Gemeinde verwendet hat, ist bisher eine offene Frage.

Berichte und Kommentare zur Kirchenmusik bzw. zur Musik der Religionsgemeinschaften brachten mehrere Zeitungen, darunter ist speziell die Pressburger Zeitung zu erwähnen, die eine grundlegende und unentbehrliche Quelle zur Rezeption der Musik in Pressburg überhaupt darstellt.

[19] Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea. I. Hudobné zbierky archívnej povahy 1965–2000 [Guide to the Collections of the Music Museum of the Slovak National Museum. I. Musical Collections of Archive Type 1965–2000], hg. von Jana Kalinayová-Bartová, Bratislava 2001, S. 54–57.

[20] Ebd., S. 73–76.

[21] Herrn Ervín Schönhauser bin ich für seine freundliche Mithilfe bei den Notenmaterialien zu bestem Dank verpflichtet.

Page (PS/TeX): 85 / 71, COMPOSITE

IV

Als ein Musik- und Kulturfaktor von besonderem Gewicht und Hauptträger des Pressburger Musiklebens bis zum Jahr 1918 ist der 1833 gegründete und bis 1950 tätige Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martin anzusehen, dessen Einzigartigkeit in seiner Integrationsrolle und Multifunktionalität bestand[22]. In seiner liturgischen Tätigkeit wurde eine imposante Tradition der Cäcilienfeste entwickelt, in deren Rahmen die Aufführung der *Missa solemnis* op. 123 von Ludwig van Beethoven eine herausragende Stellung einnahm. Es ist in der slowakischen Musikgeschichtsschreibung auf diese Tatsache hingewiesen[23], wenngleich sie nicht ausführlich ausgewertet wurde. Eine Gedenktafel an der Domkirche zu St. Martin als Zeugnis dieser rühmlichen Tradition zeigt, dass diese Tradition gerade in den von uns erforschten Jahren 1890 bis 1915 einen Höhepunkt erreichte. Die Bedeutung dieser Tradition hob schon 1912 Johann Batka (1845–1917), Berichterstatter der Pressburger Zeitung, in seinem Artikel über die Cäcilienfeste in Pressburg hervor, der auch als Separatabdruck erschienen ist[24].

[22] Zur Geschichte des Pressburger Kirchenmusikvereins vgl. unter anderem Alexandra Tauberová, Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave [Pressburger Kirchenmusikverein zu St. Martin], in: Adoramus Te 1/2, 1998, S. 9–12, und ebd. Nr. 3, S. 10–12; Jana Lengová, Preßburg im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts – das Musikmilieu der Jugendjahre Franz Schmidts, in: Franz Schmidt und Preßburg (= Studien zu Franz Schmidt XII), hg. von Carmen Ottner, Wien 1999, S. 8–12; dies., Cirkevný hudobný spolok (wie Anm. 13); dies., Der Preßburger Kirchenmusikverein zu St. Martin (1833–1950), in: 16. slovenski glasbeni dnevi. Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum Labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arniča / 16th Slovenian Musical Days. At the 300th anniversary of Academia Philharmonicorum Labacensium and the 100th anniversary of the birth of composer Blaž Arnič. Kongressbericht Ljubljana 2001, Ljubljana 2002, S. 174–181.

[23] Vgl. dazu Hrabussay, K predvedeniam Beethovenovej Missy solemnis (wie Anm. 13), Ballová, Beethoven a Slovensko (wie Anm. 13) und Lengová, Cirkevný hudobný spolok (wie Anm. 13).

[24] J. B. [= Johann Batka], Die Cäcilienfeste des Preßburger Kirchenmusikvereines zu St. Martin, Separatabdruck der „Preßburger Zeitung“ vom 20. und 21. November 1912 (Morgenblatt), Pozsony-Preßburg 1912.

Page (PS/TeX): 86 / 72, COMPOSITE

Batka summierte hier jedoch nur die 9 Jubiläums-Cäcilienfeste, jeweils im Dezennienabstand, d. h. Cäcilienfeste 1833, 1842, 1852 usw. bis zum Jahr 1912. Um die Tradition der Cäcilienfeste in der Zeitspanne 1890 bis 1915 ausführlicher auszuwerten, habe ich 26 Jahrgänge der Pressburger Zeitung, Monat November, recherchiert, dann einen Jahresbericht des Vereins zu den Jahren 1908/1909 und 1909/1910 und 3 Programmzettel zum Cäcilienfest 1898, 1909 und 1911 erforscht. Außer dem Jahresbericht aus einer Privatsammlung sind alle übrigen Quellen im Archiv der Stadt Bratislava aufbewahrt.

V

Aus den Quellen bezüglich der Cäcilienfeste in Pressburg geht hervor, dass der Kirchenmusikverein in der Domkirche 1890 bis 1915 die folgenden Werke aufgeführt hat: Ludwig van Beethoven: *Missa solemnis* op. 123 – insgesamt 17-mal, Franz Liszt – insgesamt 7-mal, davon 5-mal *Ungarische Krönungsmesse* S 11 und 2-mal *Missa solennis, Graner Messe* S 9, Joseph Haydn: *Missa in B, Harmoniemesse in B* Hob. XXII, 14 – 1-mal und Franz Schubert: *Messe in G* D 167 – 1-mal[25]. Die Wahl der Werke war nicht zufällig, sondern hatte – in der regionalen Tradition verwurzelt – einen tieferen Sinn und eine künstlerische, gesellschaftliche und teilweise auch nationale Prägung. Die *Messe G-Dur* von Schubert kam ins Programm der Cäcilienfeste im ersten Kriegsjahr 1914, wegen ihrer kleineren Besetzung. Die *Harmoniemesse* Haydns wurde als Pressburger Erstaufführung anlässlich des 100. Todesjahres des Komponisten, 1909, ins Repertoire genommen. Franz Liszt hatte bekanntlich in Pressburg viele Verehrer und Anhänger, unter ihnen auch den einflussreichen Musikkritiker und Organisator des Musiklebens Johann Batka, der

[25] Die Messen wurden in den folgenden Jahren aufgeführt: Beethovens *Missa solemnis* – 1891, 1892, 1893, 1894, 1895, 1897, 1898, 1899, 1900, 1902, 1903, 1906, 1907, 1908, 1910, 1912, 1913; Liszts *Ungarische Krönungsmesse* S 11 – 1896, 1901, 1904, 1905, 1915; Liszts *Missa solennis, Graner Messe* S 9 – 1890, 1911; Haydns *Harmoniemesse in B* Hob. XXII, 14 – 1909; Schuberts *Messe in G* D 167 – 1914.

Page (PS/TeX): 87 / 73, COMPOSITE

sich um die Verbreitung seines künstlerischen Vermächtnisses in Pressburg verdient gemacht hatte. Franz Liszt wurde als ungarischer bzw. magyarischer Nationalkomponist und ebenso als weltberühmte Persönlichkeit verehrt. Seine zwei Messen sind – im Rahmen der Cäcilienfeste – als künstlerische Pendants zu Beethovens *Missa solemnis* anzusehen. Die Tradition der vollständigen liturgischen Aufführung der *Missa solemnis* Beethovens in Pressburg, die bis zum Jahr 1835 reicht, wurde – wie es aus den Quellen hervorgeht – als ein einzigartiges einheimisches Ereignis überregionaler, sogar europäischer Bedeutung reflektiert und deshalb bewusst und mit allergrößter Sorgfalt gepflegt.

Alle Cäcilienfeste wurden in der erforschten Zeitspanne in der Pressburger Zeitung – musikalisch und gesellschaftlich – von Johann Batka ausführlich kommentiert. Infolgedessen ermöglicht es die erwähnte Quelle, die musikalische Tradition der Cäcilienfeste hinsichtlich des Repertoires, der Aufführenden, der Klangkörpergröße, der Länge der Aufführung und der Musikeinlagen, ebenso der künstlerischen, kirchlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung vollständig zu rekonstruieren. An dieser Stelle kann ich nur einige Fakten andeuten. Auffällig ist auf den ersten Blick, wie die Rolle der einheimischen Künstler bei den Aufführungen der Messe betont wird. Die künstlerische Leitung übernahmen die Vereinskapellmeister Josef Thiard-Laforest, der den eigentlichen Anstoß zur Erneuerung der Tradition der liturgischen Missa-solemnis-Aufführungen in der Domkirche gab, Ludwig Burger sowie Eugen Kossow, und nur ausnahmweise, wenn der Kirchenmusikverein einen neuen Kapellmeister suchte, leiteten auch Gastdirigenten bzw. stellvertretende Dirigenten die Aufführung. Unter den Sängern wurden die Leistungen der Sopranistin Fanny Kováts außerordentlich hervorgehoben, die Alfred Schnerich bei einer Gelegenheit die „Königin des Cäcilienfestes“[26] nannte und deren Stimme als „Lerche des Vereins“, nicht unähnlich der berühmten Maria Wilt[27], bezeichnet wurde. Das

[26] J. B. [= Johann Batka], Das 62. Stiftungsfest des Kirchenmusikvereines, in: Preßburger Zeitung (PZ) 131/325, Morgenblatt, 27. 11. 1894, S. 2.

[27] Ebd., S. 2; auch J. B. [= Johann Batka], Cäcilienfest des Kirchenmusikvereines mit Beethoven's zweiter großer Messe Op. 123 – heute im Dome, in: PZ 135/319, Morgenblatt, 20. 11. 1898, S. 4.

Page (PS/TeX): 88 / 74, COMPOSITE

feierliche Pontifikal-Hochamt mit großer Assistenz dauerte ungefähr eine und dreiviertel Stunden[28]. Im Vergleich mit den Aufführungen unter der Leitung von Joseph Kumlik in den 1850er Jahren mit 151 oder 159 Mitwirkenden[29] war der Klangkörper später relativ klein und zählte z. B. im Jahr 1902 120 Personen[30] oder im Jahr 1906 „nur“ 108 Personen[31].

Die kirchenmusikalische Intention kann bei der *Missa solemnis* nicht bezweifelt werden, wie Elmar Seidel[32] in den 1970er Jahren festgestellt hat. Jedoch wurde das Anfang des 20. Jahrhunderts bezweifelt und Beethovens großartiges Werk fast ausschließlich als ein Konzertwerk aufgeführt. Johann Batka verteidigte die Katholizität der *Missa solemnis*[33], auch gegen die Ansichten von Ludwig Nohl oder die Bezeichnung der Messe als „deistisches Hochamt“, wie sie Adolf Bernhard Marx deutete, und stützte sich dabei auf den Gedanken des Komponisten selbst, ebenso auf Musikautoritäten wie Anton Schindler und den Wiener Kustos Alfred Schnerich, Vertreter der Instrumentalbegleiteten Kirchenmusik. Kritisch in diesem Sinne war das Jahr 1904, ein Jahr nach dem Motu proprio. In der Pressburger Zeitung ist zu lesen: „*Da Beethoven's ‚Missa solennis Op. 123‘ in D dur in Hinblick auf das*

[28](–), Das 70. Cäcilienfest des Kirchenmusikvereines, in: PZ 139/323, Morgenblatt, 24. 11. 1902, S. 2.

[29]G. S., Beethovens Messe in D, in: PZ 71, 26. 3. 1861, (S. 3). Im Pressburger St. Martinsdom wurde die *Missa solemnis* das erste Mal 1835 unter der Leitung von Vereinskapellmeister Joseph Kumlik aufgeführt. Dem angegebenen Artikel nach wurde sie 1835 mit 142 Mitwirkenden, 1844 mit 129 Mitwirkenden, 1856 mit 121 Mitwirkenden und 1857 mit 159 Mitwirkenden zur Aufführung gebracht.

[30](–), Das 70. Cäcilienfest (wie Anm. 28).

[31]J. B. [= Johann Batka], Die „Missa solennis“ im Dome, in: PZ 143/324, Morgenblatt, 26. 11. 1906, S. 2.

[32]Elmar Seidel, Die instrumentalbegleitete Kirchenmusik, in: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, hg. von Karl Gustav Fellerer, Bd. 2, Kassel u. a., 1976, S. 237; vgl. dazu auch Helmut Loos, Zur Rezeption der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 82, 1998, S. 67–76, und Sven Hiemke, Ludwig van Beethoven. Missa solemnis, Kassel u. a. 2003, S. 155–173.

[33]J. B. [= Johann Batka], Zwei Stiftungsfeste, in: PZ 136/330, Morgenblatt, 29. 11. 1899, S. 1–3.

Page (PS/TeX): 89 / 75, COMPOSITE

kirchenmusikalische ‚motu proprio' Sr. Heiligkeit Pius X. vom Cäcilienfest-Repertoire abgesetzt wurde, was nun alle Zeitungen durchläuft, kommt jetzt – die beste Wahl – Liszt's ‚ungarische Krönungsmesse' [...] zur Kirchenaufführung."[34] Jedoch konnte nach zwei Jahren die *Missa solemnis* wieder in der Pressburger Domkirche erklingen, mit der Begründung: „*Die ‚Missa solemnis' war seit 1835 ein Gebet des Vereines zum Allerhöchsten, zu seiner Ehre.*"[35] Bis zum Jahr 1913 wurde sie danach noch fünfmal aufgeführt. Die Pressburger Kirchenaufführungen der *Missa solemnis* Beethovens zogen die Aufmerksamkeit der Fachleute aus der näheren und weiteren Umgebung an, aus Wien, Graz, Salzburg oder Prag, die nach Pressburg „pilgerten", um das Werk in seiner musikalischen, ästhetischen und geistlichen Komplexität kennenlernen zu können. Ob die Pressburger Aufführungen der *Missa solemnis* die einzigen vollständigen liturgischen Aufführungen des Werkes in Europa dieser Zeit waren, wie Johann Batka behauptete, muss man noch überprüfen, doch dass keine europäische Stadt solch eine imposante *Missa-solemnis*-Tradition in den Jahren 1835 bis 1913 aufweist, mit ihrem Höhepunkt im letzten Vierteljahrhundert vor dem Ersten Weltkrieg, ist kaum zu bezweifeln.

VI

Der jetzige Stand der Forschung gestattet uns hinsichtlich der komparativen Gesichtspunkte folgende Feststellungen: In Pressburg als einer Stadt mit überwiegend römisch-katholischer Bevölkerung waren die Formen und Traditionen dieses Kultus vorherrschend. Als wichtigste Musikinstitution in der Struktur des städtischen Musiklebens ist der Kirchenmusikverein zu St. Martin anzusehen, der außer der Kirchenmusikaufführungen auch die profanen Konzerte statutengemäß veranstaltete. Johann Batka hatte recht, wenn er 1912 sagte, dass der Kirchenmusikverein „*die musikalische Kultur Preßburgs gründen half und diese Kultur*

[34] J. B. [= Johann Batka], Zum 72. Cäcilienfeste des Kirchenmusikvereines, in: PZ 141/320, Morgenblatt, 19. 11. 1904, S. 1f.
[35] J. B. [= Johann Batka], Die „Missa solennis" (wie Anm. 31), S. 2.

Page (PS/TeX): 90 / 76, COMPOSITE

[. . .] durch die der Stadt innewohnende ureigene Kraft genährt, getragen und erhalten hat.“[36] Im Sinne einer langen Tradition war für seine Tätigkeit die Komplementarität der sakralen und profanen Musik kennzeichnend, die jedoch allmählich immer stärker durch die kirchliche Reformbewegung sowie durch eine neue strukturelle Basis der Musikinstitutionen, bei der das Zusammenwirken der Berufsmusiker und Dilettanten im Orchester keinen Platz mehr hatte, aufgehoben wurde. 1906 errichtete man die städtische Musikschule und das städtische Orchester, das seitdem den Kern des Kirchenmusikvereins bildete. Es entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen dem Kirchenmusikverein und zwei anderen Gesangvereinen, dem Männerchor Pressburger Liedertafel und dem gemischten Chor Pressburger Singverein. Unter den Kirchenchören festigten der Evangelische Kirchenchor A. B. und der 1905 gegründete Knabenchor, der u. a. in der Basilika St. Peter in Rom auftrat, ihre Position. Den Quellen und der Literatur nach ist anzunehmen, dass auch in anderen römisch-katholischen Kirchen in Pressburg je nach dem jeweiligen Kirchenjahr und den Kirchenfesten Musik auf entsprechend hohem Niveau aufgeführt wurde. Im Prunk der Musik spiegelt sich auch die wirtschaftliche Kraft der Pressburger deutschen und ungarischen römisch-katholischen Kirchengemeinde wider. Im Vergleich dazu war die musikalische Gestaltung der slowakischen römisch-katholischen Gottesdienste in der Blumental-, Franziskaner- und Kapuzinerkirche nur einfach und schlicht[37].

Wenn Zdenko Nováček in seinem Buch *Musik in Bratislava*[38] feststellte, dass das Musikleben in der Stadt vor dem Ersten Weltkrieg einen Niedergang erfahren habe, hatte er nur teilweise recht, und zwar darin, dass das Musikrepertoire sowohl der profanen als auch der sakralen Musik in immer größerem Maß als retrospektives Repertoire zu bezeichnen ist. Wenn wir aber andere Kriterien

[36] J. B. [= Johann Batka], Die Cäcilienfeste (wie Anm. 24), S. 16.

[37] (–), Slovenčina v Prešporku [Slowakische Sprache in Pressburg], in: Slovenské l'udové noviny 1/1, 15. 4. 1910, S. 4, zitiert nach Príspevky k dejinám hudby na Slovensku v XIX. storočí IV, Bd. 20, erstellt von Juraj Potúček, Bratislava 1969, S. 125.

[38] Zdenko Nováček, Hudba v Bratislave / Musik in Bratislava, Bratislava 1978, S. 81 bzw. 205.

Page (PS/TeX): 91 / 77, COMPOSITE

als Fortschritt, Innovation oder Exklusivität anlegen, so stellt die Vielfalt der Musiktraditionen der Religionsgemeinschaften einen fruchtbaren Nährboden für das damalige Musikleben der Stadt dar.

Page (PS/TeX): 92 / 78, COMPOSITE

Josef Šebesta

Die Teiner Musiksammlung als Zeugin des religiösen Geschmacks im Prag des 19. Jahrhunderts

„Ich sende Ihnen die Lieder, teurer Peter Iljitsch. Ich habe sie mir noch einmal angesehen. Welch ein wunderbarer Schatz liegt da in Ihren Händen. Doch, um Gottes Willen, bearbeiten und nutzen Sie sie nach der Art und Weise Mozarts und Haydns und nicht in jener effektheischenden und gekünstelten Beethoven-Schumann-Berlioz'schen Vertonung!" (Leo Nikolajewitsch Tolstoi)[1]

Der stürmische Aufschwung von Bildung und Kultur bekam in den böhmischen Ländern am Anfang des 19. Jahrhunderts konkrete Impulse in Gestalt von institutionellen Einrichtungen, welche direkt auf die neu entstehenden Bedürfnisse reagierten. Im musikalischen Bereich betrifft dies zum Beispiel die Gründung des Prager Konservatoriums im Jahre 1811 oder die Entstehung bürgerlich-adeliger beziehungsweise auch schon rein bürgerlicher Musikgesellschaften (u. a. auch des Cäcilienvereins in der winzigen Kleinstadt ´Ustí nad Orlicí bereits im Jahre 1803, der Brünner Philharmonischen Gesellschaft 1808 oder 1810 des Prager Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, dem auch das Konservatorium für Musik angehörte). Auf welche Art und Weise jene Expansion der neuen, von der Großen Französischen Revolution ausgelösten Gedankenwelt musikalisch-religiöse Strukturen beeinflusste und inwieweit sie sich auch im musikalischen Empfinden auf die Chöre der böhmischen Kirchen im Verlauf des 19. Jahrhunderts niederschlug[2] soll im vorliegenden Beitrag skizziert werden. Eine wichtige Grundlage sind dabei nicht nur die bisher bekannten Musikalienverzeichnisse[3], sondern ist vor allem die

[1] Zitat aus einem Brief an Peter Iljitsch Tschaikowsky, geschrieben 1876. Vgl. Josef Bohuslav Foerster, Co život dal [Was das Leben gab], Praha 1942, Kapitel Petr Iljič Čajkovský, S. 57–64, hier S. 62.

[2] Zu den gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen Anfang des 19. Jahrhunderts in Böhmen siehe Charles Sealsfield, Rakousko, jaké je [Österreich so, wie es ist], Praha 1992.

[3] Z. B. Jiří Štefan, Soupis hudebnin z kůru metropolitního chrámu sv. Víta v Praze [Verzeichnis der Musikalien vom Chor der St. Veits-Metropolitankirche in Prag], Editio Supraphon, Praha 1983. Oldřich Pul-

Page (PS/TeX): 93 / 79, COMPOSITE

erst kürzlich entdeckte Musiksammlung der Kirche Jungfrau Maria vor dem Tein auf dem Altstädter Ring in Prag[4]. Die Anfänge der Musikaliensammlung der Teinkirche reichen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, als der hervorragende Organist und Komponist Josef Norbert Bohuslav Seeger den Chor leitete. Zumindest scheint das Alter einiger Musikalien zu dieser Annahme zu berechtigen. Das Kernstück des Repertoires auf dem Teinchor bildete sich jedoch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts während der Chorregentenzeit von Václav Praupner. Sein Amtskollege im Veitsdom, der Prager Metropolitankirche, war Jan Evangelista Koželuh. Aufgrund seiner einfühlsamen Reaktion auf die Entwicklung der modernen Opernarien wurden italienische Texte im geistlichen Bereich durch lateinische ersetzt. Wichtig war jedoch, dass im Rahmen des spirituellen Lebens, und somit auch in der Liturgie, die Musik selbst die entscheiden-

kert, Hudební sbírka pražské Lorety [Die Musiksammlung der Prager Lorette], Praha 1973. Jaroslav Holeček, Hudební sbírka děkana J. A. Seydla v Berouně [Die Musiksammlung des Dechanten J. A. Seydl in Beraun], Praha 1976. Jitřenka Pešková, Hudební sbírka kostela sv. Ignáce v Březnici [Die Musiksammlung der St. Ignaz-Kirche in Březnice], Praha 1984. Ebenso Alexander Buchner, Hudební sbírka Emiliána Troldy [Die Musiksammlung von Emilián Trolda], Sborník Národního muzea v Praze [Sammelband des Nationalmuseums in Prag], Bd. VIII.-A/1, Praha 1954.

[4] Die Sammlung wurde von Jan Bat'a und Josef Šebesta (im Folgenden BS) bearbeitet, der Katalog steht in der Musikabteilung der Nationalbibliothek in Prag (Klementinum), in der Musikabteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn, im Museum der tschechischen Musik des Prager Nationalmuseums und in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag zur Verfügung. Dazu vgl. Josef Šebesta, Sbírka hudebnin hlavního farního chrámu Panny Marie před Týnem na Staroměstském náměstí v Praze [Die Musikaliensammlung der Hauptpfarrkirche Jungfrau Maria vor dem Tein auf dem Altstädter Ring in Prag], in: Kudej (Zeitschrift für Kulturgeschichte) 2001/02, S. 85–87. Ders., Die Musikaliensammlung der Kirche St. Maria vor dem Teyn, in: Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern – Konferenzbericht Prag 17.–22. September 2000, hg. von Jaromír Černý und Klaus-Peter Koch, Bonn 2002, S. 299–304.

Page (PS/TeX): 94 / 80, COMPOSITE

de Kraft blieb[5]. Nach dem Tode von Koželuh übernahm seine hoch angesehene Stellung Jan Augustin Vitásek, welcher den liberalen Trend seines Vorgängers fortsetzte, ebenso wie František Xaver Partsch, der nach Václav Praupners Ableben (1807) dessen Amt in der Teinkirche antrat. Ausdruck der komplexen Entfaltung des musikalischen Empfindens im Rahmen der kirchlichen Musikpflege in Böhmen sind diverse Notensammlungen, die sich außerhalb von Prag befinden[6].

Auf der Grundlage weiterer schriftlicher Belege über kirchenmusikalische Aktivitäten lässt sich das bewährte Repertoire der Zeit rekonstruieren. So veranstaltete beispielsweise der Rat der Königlichen Stadt Pilsen ein festliches Konzert und einen Gottesdienst zum 25. Jahrestag der Verlobung von Kaiser Franz Joseph mit Prinzessin Elisabeth. Auf dem Programm stand unter anderem Carl Maria von Webers Große Messe in G-Dur und das Te Deum von Robert Führer. Aus den zahlreichen Eintragungen in den Musikalien mit Daten und Zweck der Aufführungen können wir schließen, welche Kompositionen auch auf dem Chor der Teinkirche und in der Kathedrale auf der Prager Burg zu den meistgespielten gehörten.

Bis zu diesem Zeitpunkt ist es möglich, von einer Kontinuität der historischen Entwicklung der beiden größten Kirchenchöre Prags im Veitsdom auf der Prager Burg und in der Teinkirche auf dem Altstädter Ring zu sprechen. Zu einer Veränderung kam es erst 1887, als der Metropolitanregenschori Jan Nepomuk Škroup starb und dessen Stelle mit Josef Foerster, einem begeisterten Anhänger der Cäcilianischen Reform, besetzt wurde. Sein Sohn Josef Bohuslav Foerster, eine bedeutende Persönlichkeit des Musiklebens, charakterisierte diese Zeit mit folgenden Worten: „Die Zeit einer Reform der sakralen Musik war gekommen. In den

[5] Vgl. z. B. Jitřenka Pešková, Hudební sbírka děkanského kostela sv. Ignáce v Březnici [Die Musiksammlung der St. Ignaz-Dechanatskirche in Březnice], Praha 1984, mit Arien aus W. A. Mozarts Oper *Idomeneo*, denen andere Texte unterlegt wurden.

[6] Vgl. Průvodce po pramenech k dějinám hudby – Fondy a sbírky uložené v Čechách / Quellenführer zur Musikgeschichte [in Böhmen aufbewahrte Fonds und Sammlungen], bearbeitet von Jaroslav Bužga, Jan Kouba, Eva Mikanová und Tomislav Volek, Redaktion Jan Kouba, Praha 1969.

Page (PS/TeX): 95 / 81, COMPOSITE

Tempeln hatte sich der weltliche Geist eingeschlichen: die Solostimmen trugen ganze Arien vor, die süße Melodizität, aller geistigen Schönheit bar, wurde vom Theater- und Konzertpodium in die heilige Ruhe des Gotteshauses übertragen. [...] Dennoch meldeten sich auch hier, so wie immer, im entscheidenden Augenblick Reformatoren, Reinigungsbegehrende. Mein guter Vater stand an deren Spitze. So wie einst Jesus Christus, unser Herr, den Tempel von Kaufleuten und Geldwechslern freigemacht hatte, nahmen sich einige Kirchenmusikdirektoren voller Entschlossenheit und Begeisterung der schönen Aufgabe an, die Tempel zu reinigen, ihnen eine würdige Musik zurückzugeben, eine Musik, welche dem Hause des Gebets ziemt. [...] An die Stelle beliebter, jedoch des Tempels unwürdiger Kompositionen traten nun Vokalwerke großer Meister des sechzehnten Jahrhunderts, Geigen, Klarinetten, Waldhörner und Pauken wurden gegen die fromme Orgel eingetauscht."[7] Der Komponist und Pädagoge Josef Bohuslav Foerster (1859–1949) spricht sogar vom „Kampf" seines Vaters Josef Foerster (1833–1907) – Seite an Seite mit František Zdeněk Skuherský (1830–1892) – für eine „würdige" Kirchenmusik.

Auf die virtuelle Welt der Reformatoren reagierte 1897 František Picka mit einem umfangreichen, „Über den jetzigen Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Prag besonders" überschriebenen Artikel, wo es unter anderem heißt: „Der heutigen Kirchenmusik sind, wenn sie zumindest einen Großteil der Zuhörerschaft mitreißen und zur Andacht erheben soll, größere Kontraste dringend notwendig. Deshalb darf sie auf die künstlerischen Mittel ihrer Zeit nicht verzichten. Sie darf also nicht einzig und allein für einen Teil der Liturgie gehalten werden, darf nicht aufhören, Kunst zu sein. Wenn heute jemand versuchen würde, ganz im Stil eines Monteverdi oder Scarlatti zu schreiben, würde er als ein unvernünftiger Tor ausgepfiffen werden. Natürlich würde ein Kapellmeister oder Theaterdirektor solch einen unvernünftigen Versuch gar nicht erst auf die Bühne lassen. Was soll man jedoch denjenigen sagen, die für sich das ausschließliche Recht, über die Kirchenmusik zu bestimmen, beanspruchen, wobei sie sich selbst die Imitation einer Musik wünschen, welche ihre Aufgabe vor dreihundert Jahren

[7] Foerster, Co život dal (wie Anm. 1), S. 235.

Page (PS/TeX): 96 / 82, COMPOSITE

wohl erfüllte, heute jedoch lediglich eine historische Bedeutung hat“[8].

Während also die Veitsdomsammlung 1892 gleichsam „eingefroren“ und in der Kapitelbibliothek deponiert wurde, fuhr Václav Boleslav Janda[9], der Chordirektor vom Tein, ohne jegliche Beschränkung fort, große Figuralmessen zu komponieren, abzuschreiben und aufzuführen und dies bis zu seinem Tode im Jahre 1935[10]. Gewiss ist hier auch die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts vertreten[11], allerdings nur in einer kleinen Anzahl oft nicht einmal aufgeschnittener Neudrucke. Das lässt vermuten, dass die Grundsätze der cäcilianischen Bewegung „zur Erneuerung der vokalen Polyphonie und des gregorianischen Chorals“ in Tein nicht

[8] František Picka, O nynějším stavu hudby církevní vůbec a v Praze zvlášť [Über den jetzigen Zustand der Kirchenmusik allgemein und in Prag im Besonderen], in: Dalibor [Musikblätter] 20, Praha 18. 12. 1897, Nr. 8 und 9, S. 57.

[9] V. B. Janda ist als Komponist in der Teiner Sammlung am häufigsten vertreten. Die Zahl seiner Werke nähert sich 150, die Abschriften belaufen sich sogar auf das Zweifache. Außerdem tragen diese Musikalien ausführliche Notizen über Aufführungen, Solisten und Anlässe, zu denen die jeweilige Komposition gespielt wurde.

[10] So z. B. Vincenzo Righini, Große Messe in D-Dur, Partitur, Particell, Stimmen: SATB, Vno I und II, Vla, Vcl, Cb, Cor I und II, Timp, Org. (MTCh Abschrift von V. B. Janda), 1907, frühestes Aufführungsdatum: „Poprvé provedl jsem tuto mši na Boží hod velikonoční v neděli 31. března 1907, v týnském hl. chrámu“ [Zum ersten Male habe ich diese Messe am Ostersonntag, dem 31. März 1907 in der Teiner Hauptkirche aufgeführt / Unterschrift: V. B. Janda] [MTCh = Stempel mit den Worten Majetek Týnského Chrámu / Besitz der Teinkirche]. Heinrich Proch, Große Messe in C-Dur, Particell, Stimmen: SATB, Vno I und II, Vla, Vcl, Cb, Fl, Cl I und II, Ob I und II, Fg, Cor I und II, Tr I und II, Tr basso, Timp, Org. (Stempel MTCh), Abschrift V. B. Janda 1912, Aufführungsdatum: „Poprvé provedena [. . .] dne 27. dubna o slavné mší svaté k oslavě potřetí zvoleného starosty král. hlavního města Prahy p. JuDra Karla Groše“ [Erstmalig aufgeführt [. . .] am 27. April während der festlichen heiligen Messe zur Feier des zum dritten Male gewählten Bürgermeisters der königl. Hauptstadt Prag, Herrn Dr. jur. Karel Groš [. . .], Unterschrift: V. B. Janda].

[11] So beispielsweise Hans Leo Hassler (1564–1612), *Missa Ecce quam bonum*, Druck (Cecilie 1877), Partitur SSATB (die Partitur ist unvollständig und endet mit *Et incarnatus est*).

Page (PS/TeX): 97 / 83, COMPOSITE

zum Tragen gekommen sind. V. B. Janda und seinem Konservativismus verdanken wir heute wahrscheinlich die Tatsache, dass er die Sammlung, die an anderen Orten liquidiert worden wäre, unversehrt durch die Zeit brachte. Er hat die Sammlung sogar, wie Aufführungsvermerke, fremde Signaturen und Stempel ausweisen, um anderenorts nicht benötigte Musikalien bereichert.

Am 15. Februar 1874 trat Antonín Dvořák die Organistenstelle in der Prager Adalbertskirche an. Hier war der Reformator Josef Foerster als Chordirektor tätig. Dvořák hatte zu jener Zeit das Absolutorium der Orgelschule[12], ein zehnjähriges Engagement als Bratschist im Orchester des Prager Interimtheaters sowie zahlreiche eigene Kompositionen einschließlich des berühmten *Stabat Mater* vorzuweisen. Als Kirchenorganist verfasste er auch die Messe D-Dur. Diesen Kompositionen geistlichen Charakters hatte Dvořák binnen kurzer Zeit noch den 149. Psalm, das Oratorium *Die heilige Ludmilla*, das Requiem und ein Tedeum folgen lassen. Wie ist es aber möglich, dass keines von diesen Werken in der Teiner Sammlung erscheint, dass auch im Musikalienverzeichnis der Metropolitankirche, deren Chor seit 1887 Dvořáks einstiger Vorgesetzter Josef Foerster leitete, keine Spur zu finden ist? Eine Antwort bietet möglicherweise die Überzeugung jener Choristen aus dem Ständetheater, die mit der Einstudierung von Dvořáks Oper *Der König und der Köhler* beschäftigt waren und bei ihrer Nebenbeschäftigung auf dem Adalbertschor vor Josef Foerster keinen Hehl machten, dass „Dvořáks Musik zu schwer, gelehrt, kühn und verworren“ sei, sodass sie „niemand lernen, geschweige denn sich den Part zu merken vermag“[13]. Mit dieser Auffassung kontrastiert die Reaktion von František Picka, einem Kritiker der Kirchenmusikreform, der in die Fachpresse schrieb: „Erhöht die Gehälter der Chordirektoren, Organisten, Sänger; macht möglich, dass sich nun wirklich begabte Menschen der geistlichen Musik widmen können und ihr werdet so auf die radikalste und zuverlässigste Art und Weise eine wahrhaftige Beförderung der Kirchenmusik erzielen. [. . .] Wenn die Reform diese Richtung einschlagen würde, wird es mitnichten notwendig sein,

[12] Vgl. Jan Branberger, Konservatoř hudby v Praze [Das Musik Konservatorium in Prag], Praha 1911, S. 244.

[13] Foerster, Co život dal (siehe Anm. 1), S. 209.

Page (PS/TeX): 98 / 84, COMPOSITE

irgendeine „wahre“ oder „einzige“ kirchenmusikalische Richtung auszumachen. Diese wird sich ganz von selbst entwickeln, da ihr Losungswort dasjenige sein wird, was das Losungswort jeglicher Arbeit auf allen Gebieten des menschlichen Wissens ist, nämlich, dass einzig und allein der ständige Fortschritt zur wahren Kunst führt!“[14]

Sollte diese Annahme wirklich zutreffen, so müsste es genügen herauszufinden, wer und unter welchen Umständen Dvořáks geistliche Werke einzustudieren und aufzuführen vermochte, mit anderen Worten, wem seine Musik nicht zu schwer, gelehrt, kühn und verworren vorkam, und wenn eben doch, dann nicht ohne Sinn und Verständnis dafür, dass es sich um Werte handelt, die überzeitlich sind.

So hatte beispielsweise Dvořáks *Stabat Mater*, das zu seinen frühesten – das heißt während der Organistenzeit bei St. Adalbert komponierten – Werken zählt, seine Premiere am Vortag des Heiligabends 1880 durch eine Vereinigung der Musikkünstler mit dem Dirigenten Adolf Čech. Danach bemühten sich bürgerliche Musikvereine in ganz Böhmen um das Werk. Am 6. und 7. April sowie am 3. Mai 1884 erklang es in Pilsen[15]. Den Gesangverein Hlahol und die Militärkapelle des 35. Infanterieregiments wurden von Antonín Dvořák persönlich dirigiert. Am 26. und 27. April desselben Jahres konnte man es in Olmütz hören. Der Musikverein Žerotín und die vereinigten Militärkapellen des 54. und 57. Infanterieregiments wurden ebenfalls vom Komponisten selbst geleitet[16]. Das Oratorium *Die heilige Ludmilla* hatte 1886 in Olmütz mit denselben Interpreten seine Uraufführung.

Die Premiere der Messe D-Dur erfolgte wiederum im Stadttheater von Pilsen und zwar am 15. April 1888. Die Pilsner Hlahol-Vereinigung und das Theaterorchester wurden auch dies-

[14] Picka, O nynějším stavu hudby církevní (wie Anm. 8), S. 105.

[15] Vgl. Památník „Hlaholu plzeňského“ [Gedenkbuch des „Pilsner Hlahol“], Zum Gedenken des fünfundzwanzigjährigen Wirkens der Vereinigung, zusammengestellt von V. Pečenka, M. V. Slezák, Frant. Diviš, 1862–1887, Plzeň 1887.

[16] Vgl. Eva Vičarova, Rakouská vojenská hudba 19, století a Olomouc [Die österreichische Militärmusik des 19. Jahrhunderts und Olmütz], Olomouc 2003, S. 146f.

Page (PS/TeX): 99 / 85, COMPOSITE

mal von Antonín Dvořák dirigiert[17]. Ein beliebter Repertoiretitel der tschechischen Musikvereine war auch op. 79, der 149. Psalm „Frohlocken wir Gott“.

Zur selben Zeit komponierte Václav Boleslav Janda für den Chor der Teinkirche große Messen im Stil der Wiener Klassik, besorgte Particelli und kopierte Stimmen zu den Sakralwerken von František Xaver Brixi, Michael Haydn, Jakub Simon Jan Ryba, František Xaver Dušek, Václav Jan Tomášek und zahlreichen weiteren bewährten Komponisten des 18. Jahrhunderts. Dank dieser Aktivität enthält die Teiner Musiksammlung heute etliche Unika, deren historischer Wert und Forschungsrelevanz proportional mit der Zeit wächst[18]. Sie sagt aber auch etwas über einen Konservatismus aus, der jenseits der Zeit steht. Man darf hier jedoch nicht erwarten, dass ein – gänzlich unbekannter – Kirchenorganist eine Messe komponiert, mit der er sich dem Einfluss der Kirche zu entziehen versucht.

Die Teiner Sammlung kann als Zeuge lediglich von ihrer Kirchenempore „herab“ sprechen, doch das eigentliche Musikleben der Zeit dort „unten“ war in einer ganz grundsätzlichen Weise an ihr vorbeigegangen.

(Übersetzung Magdalena Havlová)

[17] Eine Aufzählung der Aufführungen von Dvořáks *Stabat Mater* allein in Pilsen und Olmütz würde den Rahmen der vorliegenden Studie weit überschreiten.

[18] So František Xaver Dušek (1731–1799), Requiem do Es dur [Requiem in Es-Dur], Particell, Stimmen: SATB, Vno I und II, Vla, Vcl, Fl I und II, Cl I und II, Fg I und II, Cor I II, Clno I II, Timp, Org. (MTCh, Kopist „V. B. Janda 23. 2. 1910“). Joseph Haydn (1732–1809), Requiem in Es-Dur, Partitur, Stimmen: SATB, Vno I und II, Cl I und II, Cor I und II, Org. MTCh, auf dem Umschlag die ursprüngliche Signatur XXXIX, die Stimmen sind älter (Ende 18. – Anfang 19. Jahrhundert) als die signierte Partitur (J. A. Starý – 24. September 1872). – *Oratorium – Die sieben letzten Worte unseres Herrn am Kreuze,* d-Moll, Particell, Stimmen: SATB, Vno I und II, Vla, Vcl, Cl I und II, Ob I und II, Fg I und II, Cor I und II, Tr, Clno I II, Trbn, Timp. (MTCh, Introduktion und sieben Sonaten, die ein Bestandteil des Oratoriums sind, liegen noch in einer Streichquartettversion vor, das Alter der Stimmen ist unterschiedlich – die älteste Datierung lautet „1823“).

Page (PS/TeX): 100 / 86, COMPOSITE

Michaela Freemanová

The Cecilian Music Society in Ústí nad Orlicí, East Bohemia

In the year 1903, the oldest existing Bohemian music society, the Tonkünstler-Wittwen-und-Waisen-Societät, founded in Prague in March 1803, finally ceased all its music activities; it continued its work just as a pension fund up to its final closing in 1930[1]. The Cecilská hudební jednota (Cecilian Music Society), founded in November 1803 in Ústí nad Orlicí (Wildenschwert), East Bohemia, was at that time, still thriving. The ways in which the period social, political and cultural circumstances reflected in its work, are of special interest for anybody researching Bohemian music history[2].

[1] For the history of Prague's Society of Musicians cf. Satzungen der zu ihrer eigenen, dann ihrer Wittwen und Waisen Versorgung vereinigten prager Tonkünstler-Gesellschaft, welche mit höchsten Hofdekrete vom 1sten März 1803 gnädigst bestätigt worden sind, Prag 1810; Emanuel Antonín Meliš, O působení jednoty hudebních umělců Pražských k podporování vdov a sirotků [On the activities of Prague's Society of Musicians], in: Dalibor. Časopis pro hudbu, divadlo a umění vůbec 6, 1853, no. 11, pp. 81–82; Josef Proksch, biographisches Denkmal aus dessen Nachlaßpapieren, Reichenberg-Prag 1874; Jan Branberger, Das Konservatorium in Prag (1811–1911), Prag 1911; Milan Poštolka, Libreta strahovské hudební sbírky [Librettos in the Strahov Music Collection], in: Miscellanea Musicologica XXV-XXVI, Praha 1975; Jitka Ludvová, Německý hudební život v Praze 1880–1939 [German Music Life in Prague 1880–1939], in: Uměnovědné studie IV, Praha 1983, pp. 51–183; Z hudebního života v Praze ve 2. polovině 19. století [From Prague's late 19th Century Music Life], 1. vol. 1842–1865, in: Edice dokumentů z fondu Státního ústředního archivu v Praze 13, Praha 1984; Michaela Freemanová-Kopecká, Zur Händel-Rezeption in der Böhmischen Ländern in Vergangenheit und Gegenwart, in: Händel-Jahrbuch 35, Halle a. d. S. 1989, pp. 119–133; eadem, Prague's Society of Musicians (1803–1903/1930) and its role in the music and social life of the city, in: Hudební věda XL/1, 2003, pp. 3–28.

[2] For the history of the Cecilská hudební jednota v Ústí nad Orlicí cf. especially: Josef Zábrodský, Paměti Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí, vydané na památku stoletého jejího trvání [Memoir of the Cecilian Music Society in Ústí nad Orlicí, published to commemorate one hundred years of its existence], Ústí nad Orlicí 1905, and Věra Seko-

Page (PS/TeX): 101 / 87, COMPOSITE

The development of music making in Ústí nad Orlicí followed the same pattern as in many other towns under the Bohemian Crown. In the 16th, or possibly already in the late 15th, century a "literary brotherhood" ("societas literatorum") was founded there, to care for the promotion of sacred music. Its members performed in the town church, at that time Protestant, together with the pupils and teachers of the local Latin school.

After the Thirty Years War, the church was forced into Catholicism. In 1747 the "litterati" became a "pious brotherhood". Most of such organisations closed down between 1783 and 1786, during the Church Reform of Joseph II, which brought the dissolution of monasteries and restrictions on music making during the church services. Surprisingly, the property of the Ústí nad Orlicí "litterati" was not confiscated. Between 1786 and 1795, they were hiding among the congregation, sitting on special seats allocated to them. Their 1588 hymnbook was still in use in the early 19th century (the last date registered there is 1822).

By the year 1800, sacred music in the Ústí nad Orlicí town church started flourishing again. To support its development, the local citizens decided to set up a Cecilian Music Society. From its beginnings, the Cecilian Music Society was able to perform not only vocal, but also instrumental music (partially banned from the churches by the Viennese Court Decree of April 6th, 1784, which allowed the use of music instruments only on Sundays; on

tová/Jarmila Süsserová/Tomislav Volek/Josef Šebesta/Michaela Freemanová/Marie Borkovcová/Václav Uhlíč: 200 let trvání Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí, sborník příspěvků z konference "Měšťanská kultura a hudební tradice v Ústí nad Orlicí" [Two Hundred Years of the Cecilská Hudební jednota v Ústí nad Orlicí, Proceedings of the Conference "Town Culture and Music Traditions in Ústí nad Orlicí"], Ústí nad Orlicí 2004. For the Society's further development cf. Zdeněk Hybner, Hudební tradice Ústí nad Orlicí a Cecilská hudební Jednota [Music Traditions of Ústí nad Orlicí and the Cecilian Music Society], seminar work, Faculty of Letters, Charles University, Prague 1996; Jana Žáková, Duchovní hudba na Ústeckoorlicku [Sacred Music in the Ústí nad Orlicí Region], diploma work, Pedagogical Faculty of the Masaryk University, Brno 2000; Kateřina Kalousková, Cecilská hudební jednota v Ústí nad Orlicí [The Cecilian Music Society in Ústí nad Orlicí], diploma work, Pedagogical Faculty, Hradec Králové 2006.

Page (PS/TeX): 102 / 88, COMPOSITE

work days, only the organ was allowed). The first town band was founded in Ústí nad Orlicí in 1507; regular instrumental playing during church services is recorded in the 17th and 18th centuries; from the 1780s to the 1790s, local instrumentalists gathered in an independent Múzická společnost (Music Society). The foundation of the Cecilian Music Society increased this development, including the foundation of a separate "Turkish" band, using the instruments discarded by the Austrian army and presented to the Society by one of its members. Ústí citizens considered Society membership an honour; those who were unable to master an instrument, or sing in the choir, became supporting members. Apart from performing music in the church, there were other occasions when music skills could be demonstrated: moving the money chest to a new elder's house in a cortege accompanied by music, as well as town festivities (such as the installation of the mayor), or serenades played as a tribute to people of merit. Furthermore, there were concerts as well as music visits to other towns and, starting in the 20th century, also visits to other countries. Last, but not least, the annual Cecilian gathering presented another occasion for performances.

Around the mid-19th century, on the eve of St Cecilia's day, schoolboys performed concerts of chamber music in citizens' houses. In later decades, the festivities of St Cecilia's day were preceded on its eve by a banquet, during which new members presented their admittance music performance. Accounts were submitted, and the evening concluded with a concert of chamber or orchestral and choral music (sometimes also by a humorous theatre performance, or poetry recitation). On the day itself, music was performed during a festive Mass in the morning, and at the following dinner. In the evening, entertainment and dance, to which the wives of the members were invited, concluded the day. The final annual accounting on the next day was followed by another entertainment.

For the first five decades of the existence of the Society, there are no records of its work. Up to 1849 the pages of its Memorial Book, procured in 1803, are left blank. The repertoire performed is known from the Society music collection, today comprising of more than two thousand works, such as Mass Ordinaries and Propers, Christmas and Easter compositions, funeral music, Vespers, Salve

Page (PS/TeX): 103 / 89, COMPOSITE

Reginas, Regina coelis, Alma redemptoris, Te Deums, Litanies, and other sacred works, accompanied by a small group of secular compositions including several pieces of salon and entertainment music and operatic choruses and arias, arranged for church use (Peter Cornelius, Bedřich Smetana, Giuseppe Verdi and Richard Wagner). From the three operas, performed in the 1840s by members of the Cecilian Society as part of activities of the local drama society, performed in 1842, only one score, namely *Dráteník* by František Škroup (author of the Czech national anthem), survived. The other two works, written by Etienne Nicolas Méhul (*Joseph*, staged in 1841), and Carl Maria Weber (*Der Freischütz*, 1844), were both performed in Czech translation[3].

Up to today, most of the collection is in the possession of the Cecilian Music Society. Its fragmentary documents, stored in the District Archive in Ústí nad Orlicí, suggest that, in the early 20th century, parts of the collection were transferred to the Town Museum on a long time loan basis (other music was transferred there earlier, due to the late 19th century Cecilian Music Reform (see later). In the 1960s, the Museum closed down. Its collections were partly divided amongst other museums, partly saved by the locals. This might have been the origin of today's, not yet researched, collection of music and relevant documents, possessed by the District Archive. In 1997, several compositions written by the local composer and active member of the Cecilian Society, Alois Hnilička, as well as other pieces of music, were given by a private donor to the reopened Town Museum which had regained its activity[4].

[3]For the history of the Ústí nad Orlicí drama society cf. Paměti ochotnického divadla města Ústí nad Orlicí od prvých počátků až po založení spolku Vicena, District Archives in Ústí nad Orlicí, Cecilian Society papers, box 1. Dle zachovaných památek a získaných zpráv od pamětníků divadla sestavil Jan Mazánek [Memoir of the Amateur Drama Society of the Town Ústí nad orlicí, from its beginnings up to the Foundation of the Vicena Drama Society. Based on Surviving Memorabilia and Memoirs, Assembled by Jan Mazánek] (Ms., c. 1920–1930). The score of František Škroup's Dráteník is today to be found in the District Archives in Ústí nad Orlicí, Cecilian Society papers, box 1).

[4]Cf. District Archives in Ústí nad Orlicí, Cecilian Society papers, box 1; Town Museum in Ústí nad Orlicí, compositions by Alois Hnilička (Mss.,

Page (PS/TeX): 104 / 90, COMPOSITE

The Ústí scores cover the time span of the late 18th to the late 20th centuries. The early repertoire is typical for the smaller places in the Bohemian Lands at the turn of the 18th and 19th centuries: Bohemian and Austrian music, mainly by composers from Prague (such as Franz Xaver Brixi, Jan Lohelius Oelschlägel, Augustin Schenkirz, Jan Evangelista Antonín Koželuh and Kajetan Vogl), as well as other places in Bohemia (the Lobkowitz and Liechtenstein Kapellmeisters Antonio Casimir Cartellieri and Jan Prachensky), Vienna (Johann Georg Albrechtsberger, Carl Ditters von Dittersdorf, Johann Joseph Fux, Joseph Leopold Eybler, Leopold Hofmann, Johann Georg Lickl, Ferdinando Paer, Wenzel Pichl, Franz Xaver Pokorny, Georg Joseph Reuter, Vincenzo Righini, Franz Tuma, and Johann Baptist Vaňhal), and other Austrian towns (Franz Joseph Aumann and Ambros Rieder). A number of works were written by Joseph and Michael Haydn (Joseph Haydn's oratorio *Die vier Jahreszeiten,* translated into Czech, enjoyed great popularity in Ústí since its first performance there in 1823; in 1824 the Society acquired its arrangement into *Missa de Oratorio*). Other popular works in Ústí were *Die sieben letzten Worte* and *Die Schöpfung.* Interestingly, relatively few works by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven (his *Christus am Oelberge*, copied in 1829, with underlaid Czech words, was, however, given each Easter, from 1851) are listed. Music by composers living in Germany (Georg Joseph Vogler and Carl Maria von Weber) and Italian music (Luigi Cherubini and Giovanni Paisiello) were a rarity.

For most of the 19th century, this pattern did not change; newly acquired music was again mainly written by composers from Prague (Robert Führer, Zikmund Josef Kolešovský, Albín Maschek, Ignaz Nitsch, Johann Nepomuk Škroup, Wenzel Johann Tomaschek, Wenzel Heinrich Veit and Johann August Vitásek) and Vienna (Franz Bühler, Carl Czerny, Anton Diabelli, Joseph Drechsler, Johann Nepomuk Hummel, Joseph Preindl, Ignaz von Seyfried, Johann Baptist Schiedermayr, Franz Schubert, Friedrich Starke, Johann Wenzel Hugo Vorzischek and Ignaz von

shelf-marks H 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2188, 2189, 2191 and 2193), and Emil Waldteufel (prints, issued by Litolff, shelf-marks H 2592 and 2596).

Page (PS/TeX): 105 / 91, COMPOSITE

Seyfried). The main sources of music were bequests and donations – by active and honorary members, as well as Society supporters.The collection was extended by Charles Gounod's *Ave Maria*, presented to the Society in 1896 by its honorary member, Prague opera singer Jan Ludvík Lukes, and sacred music by Ferenc or Endre (II.) Zsasskovsky, sent to Ústí by the local native Franz H. Stehno, who worked in Jágr (Erlau). The Society remained in close contact with Prague, Brno (Brünn – especially the Augustinian Monastery, where the students from Ústí went to continue their education) and Vienna (where several musicians, born in Ústí, lived – see later). Music came from these three towns to Ústí as gifts, or to be copied. This can be shown by the types of paper found in the collection: most of the scores are written on local paper, procured from paper mills in North East Bohemia; a minority on paper had been produced in other parts of Bohemia (possibly also in Prague, which cannot as yet be proved), and on Italian paper, used for music copying in Vienna. A number of these scores were in permanent use for more than one hundred years; they testify to the changes in music and sound taste. The early 19th century parts written for trombones were re-written for "Maschintrompetten" and "Flügelhorns" in the late 19th century (probably not only because there were no trombone players available, or because visiting members of an army band took part in the performance, but also because the valve instruments were preferred from the 1820s to the 1900s all over Central Europe)[5].

One of the well-known Prague sources of music was Fortunatus Khunt (1827–1886). He was a native of Ústí nad Orlicí, and known as a good violinist, cellist and singer. Being the abbot of the Prague Břevnov Benedictine monastery, Khunt provided the Ústí church musicians with music and also lent them music to copy from his monastery. This also holds for its affiliate, the Broumov (Braunau,

[5]For the types of paper used by the Cecilian Music Society and the late 19th century changes of the character of the collection cf. Michaela Freemanová, Dílo Josepha a Michaela Haydna v hudebním archivu Cecilské jednoty [Works by Joseph and Michael Haydn in the Music Archive of the Cecilian Music Society], in: 200 let trvání Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí, sborník příspěvků z konference "Měšťanská kultura a hudební tradice v Ústí nad Orlicí", Ústí nad Orlicí 2004, pp. 41–50.

Page (PS/TeX): 106 / 92, COMPOSITE

North Bohemia) Benedictine monastery. He cared for appointing the musically talented boys from Ústí to Břevnov monastery as choristers. Fortunatus Khunt was one of the Honorary Members of the Society; another was the Viennese violinist and composer Franz Xaver Pechatschek (1820–after 1847), son of Viennese music teacher and composer Franz Martin Pechatschek (1763–1816), a native of Ústí nad Orlicí. Franz Xaver Pechatschek also supplied the Society with music; the same applied to the violinist Leopold Jansa, another Viennese musician coming from Ústí. On the other hand, a collection of sacred and secular music, originating in Ústí nad Orlicí and taken to Austria by the tradesman Johann Khunt, who settled in Graz, was finally sold to the Musicological Department of Karl-Franzens-Universität in Graz in 1944[6].

The influence of the Cecilian Music Society in the music life of Ústí nad Orlicí was strong – the second half of the 19th century witnessed the foundation of several new choirs and chamber music ensembles, as well as a growth in the number of concerts and other social events in which music played a major part. Important changes in the history of this steadily progressing music making, centered around the town church, were marked by the onset of the Cecilian movement, and the development of the independent Czech cultural life starting in 1860, when the issue of the so called "Emperor's October Diploma Decree" brought relief from political and social oppressions. This led to a growth of the strength of the Czech intelligentsia, as well as to the formation of new Czech organisations and societies and the creation of a new Czech culture. In the late 19th century, in the Ústí nad Orlicí church performances and concerts, organised by the Cecilian Music Society, the Czech repertoire was dominant; a number of new works were procured from local musicians.

The Cecilian movement, which reached Bohemia in 1874, was reluctantly accepted at first, if not with hostility: instrumental music, which the purists wished to ban from churches, constituted

[6]For the Khunt music collection in Graz cf. Ingrid Schubert, Eine Musikaliensammlung aus dem Besitz der Familie Khunt aus Ústí nad Orlicí (Wildenschwert) (to be published as a supplement to the miscellany: 200 let trvání Cecilské hudební jednoty v Ústí nad Orlicí, sborník příspěvků z konference "Měšťanská kultura a hudební tradice v Ústí nad Orlicí").

Page (PS/TeX): 107 / 93, COMPOSITE

one of the most important parts of the Cecilian Society's sacred music performances; in the process of establishing the Cecilian movement performance rules, the Society almost closed down. In 1879, however, Ústí nad Orlicí became the first Bohemian town to organise the so-called Cyrillic festivity (Cyril being the Bohemian sacred music magazine, strongly supporting the Cecilian movement). Finally, the members of the Society decided to perform Gregorian chant and sacred music by Claudio Casciolini, Giovanni Pierluigi da Palestrina, and Franz Xaver Witt, as well as by some of the important Bohemian Cecilianists – Josef Förster, František Zdeněk Skuherský (who was elected Honorary Member of the Society), and Josef Cyril Sychra (a native of Ústí nad Orlicí). It seems, nevertheless, that the Society's interest in this type of music was rather short lived: some of the older scores, considered too profane for church use, were deposited in the town museum – but the music, performed on St Cecilia Days, remained for decades, just as before the reform: Ludwig van Beethoven, Anton Diabelli, Luigi Cherubini and Joseph Eybler; and from Bohemian composers, Wenzel Johann Tomaschek, Pavel Křížkovský, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Josef Bohuslav Foerster and the locals – Alois Hnilička, Jaroslav Kocian, Petr Kocian, and Josef Cyril Sychra.

In Ústí nad Orlicí, like anywhere else in Bohemia, the late 19th century was marked by the onset of the new school law. Issued in 1868, it made organ playing a non-compulsory subject of the future teachers' education syllabus, and, more importantly, cancelling the concordat between the Catholic Church and schools. Those school teachers who joined the radically progressive political parties, lost interest in performing sacred music; and the town, formerly rich from woollen cloth making, faced the factory production competition and changes of its own economic situation. Consequently, the flow of money, necessary for running the Cecilian Music Society, decreased. The end of World War I, and the foundation of the Czech Republic, showed another danger for continuing the existence of the Cecilian Music Society: the Roman Catholic Church was regarded as the supporter of the Habsburg rule, and a new Czechoslovak Hussite Church was created, as an opposition denomination; its rite was derived from the Catholic – but its music was modelled on the simplicity of medieval Hussite and contemporary folkloric

Page (PS/TeX): 108 / 94, COMPOSITE

songs. The interest in performing Catholic sacred music further diminished; music was regarded as a means of "luring" the people into the church. Since World War I, instrumental music was heard in the Ústí church only on important dates; some of the musicians had even to be hired. The Sunday services were accompanied only by the organ; the annual Cecilian festivities were restricted to the eve of St Cecilia Day and the Mass on the day itself. The Cecilian Music Society became active again in the 1930s and 1940s (when its music collection was extended by numerous sacred works by local composers), especially during World War II. The same trend holds for the time of the Communist rule, when church and sacred music became weapons of resistance. Political pressures sometimes forced the Cecilian Music Society members to give up their posts of church organists or choirmasters. The period's atheism is reflected in the younger people's loss of interest in the Church in general, and, consequently, in the Cecilian Society – which they might have anyhow considered old fashioned: especially because up to the late 20th century, it retained its early, old-fashioned, features – women, for example, were allowed to become Society members only from 1973. The Society's repertoire also became outdated, especially during the 1980s and 1990s, which brought the renewed trend of "a capella" church singing, or just with the organ, and interest in either early (Jacob Arcadelt, Johann Sebastian Bach, Hans Leo Hassler, Jacobus Handl Gallus, Giovanni Pierluigi da Palestrina and Melchior Vulpius), or contemporary music (including works by Licinio Refice and Petr Eben, and also the so-called "rhythmical songs")[7].

Today, the Cecilian Music Society is split into two factions. The branch in power now, returned to the same stage of sacred music performance, which had been disliked, and, finally avoided by their late 19th century and early 20th century ancestors. What this development means for the future of the Society, remains to be seen. Its music collection is currently inaccessible, due to the Society's present aim of making a proper catalogue. Although

[7]For the post World War I and II development of the Cecilian Music Society cf. Jana Žáková, Duchovní hudba na Ústeckoorlicku [Sacred Music in the Ústí nad Orlicí Region], diploma work, Pedagogical Faculty of the Masaryk University, Brno 2000.

Page (PS/TeX): 109 / 95, COMPOSITE

more than two hundred years old, the Cecilian Music Society remains a living organism, the development of which would be worth further investigation.

Page (PS/TeX): 110 / 96, COMPOSITE

Petr Koukal

The Organ and its Relation to the Local Music Life in Czech historical lands

The terrain of the Czech historical lands (Bohemia, Moravia and Silesia) as a part of the central European space reflects one typical feature in its music historical research – the importance of sacred music life. Generally speaking, such formulation says nothing new. But the closer view of research reveals more interesting findings.

Till the end of the 19th century, the churches represented the ruling stage for almost all forms of sacred music. In this connection must to be posed a legitimate question: What was the most important, i. e. the most listened musical instrument in its performances? That was nothing but the organ, which represented the most used musical instrument in sacred music since the Middle Ages. In the earlier periods, not every church or chapel in the central Europe was equipped with an organ. In the 2nd half of the 17th century, it was only one of each four Bohemian and Moravian churches[1]. Nevertheless, the number of organs grew rapidly after the wars against the Turks during the Baroque and later periods; the Theresian, Josephinian and Caecilian sacred music reforms did not halt or decelerate this progressive trend at all.

Thanks to the latest results of the Czech music historiography and organology, we are informed quite well as to the question how the historical organs looked like. Nevertheless, those writings do not answer fully the question how the historical organs did sound like. Here we are at the roots of the matter.

In each time and place, the organ represented a powerful, influential and almost unsubstitutable part of the music reception and communication in the church. It has not been a passive component of such a process; the organ always forms a system com-

[1] Jiří Sehnal, Kantorská hudba na Slovácku v 17. a 18. století [Music of old schoolmasters in the region of Slovácko], in: Slovácko 1962–1963, pp. 124–137. Petr Koukal, Varhanářství na jihozápadní Moravě [The organ building in the region of the southwest Moravia], in: Vlastivědný sborník Vysočiny VI [Proceedings of the regional history of the Highlands], Jihlava 1988, pp. 57–83.

Page (PS/TeX): 111 / 97, COMPOSITE

ponent with its feedback to the surrounding systems of music, especially to the music reception of listeners, i. e. of churchgoers and of the organist. Thus the organ itself becomes a part of a sophisticated system of relations (musical, psychological, social, aesthetical, liturgical, pedagogical and other ones). The quest for the music perception and reception of the organ and its role in the sacred music of the past periods can be answered on the two aspects only: a) detailed information of the organ's construction, b) corresponding knowledge of its sound parameters. The second task – the recognizing of sound structure of the historical organs – is a hard nut to crack. Not only their remarkable scaling and voicing, but also predominantly their pitch level and type of temperament must be distinguished.

In this context, we must underline one special circumstance connected with no other music instrument but the organ – every organ stands for an individual, original masterpiece with its individual, unique sound, differing from all others. It was Christoph Wolff[2], who confuted a previous idea of what was called the sound ideal of the organ as the expression of a given historical epoch. Wolff has proved that such an idea of the historical sound ideal is incorrect from the present-day point of view. The sound of the organ depends on many factors: the organ's specification, the type of windchest and action, the pipe scaling and voicing, the acoustic character of the interior the instrument is standing in, etc. All these elements are rather significant; nevertheless, when stressing music reception of a keyboard instrument, the most essential is its tuning, especially the type of its tempering. In fact, this seemingly omissible, purely theoretical problem comprises important impacts to the fields of music psychology, education, sociology, aesthetics, organology, historiography, etc.

To this day many musicians and even musicologists have unknowingly (and wrongly) understood the compositions created before 1900 as music pieces always performed and tuned in equal temperament and, moreover, related to the present-day pitch of 440 Hz. But such views do correspond to historical objective facts not at all, especially in the case of organ and church music perfor-

[2]Christoph Wolff, Über die Wandlungen des Klangideals der Orgel in der Musikgeschichte, in: Acta Organologica 22, 1991, pp. 155–166.

Page (PS/TeX): 112 / 98, COMPOSITE

mances. Kerala Snyder[3] claims rightfully, that it is just the tuning (temperament), what can serve as a music aesthetic mirror.

To understand relevant circumstances let us remind briefly the situation in 18th and 19th centuries. The earlier keyboard instrument makers had tried to come closer to the ideal of just, natural tuning. These tryings were not easy because of the existence of harmonic tones (aliquots) and the well known problem of Pythagorean and syntonic commas. The way out led in two directions. The first was the raising of number of keys in the range of one keyboard octave, for example at the Vincetino's archicembalo or at organs with subsemitones (split keys). Such solution is complicated from the point of view both of instrument makers and organists. In the Czech historic terrain, the only late, deformed heritage of such a development is the so called "broken octave". The second solution is a tempering of a certain number of semitones in the range of one pure octave. The historical development has brought a number of various temperaments. They are usually classified as just, meantone, irregular and equal. Their chronological ranging to "Pythagorean tuning – meantone temperaments – irregular temperaments (the so called Wohltemperierung) – equal temperament" agrees in part only. From the beginning of the 18th to the end of the 19th century, the parallel existence of two or more types of them was quite common in many European countries and towns. The results of the newest research (by Lindley[4], Ratte[5], Meister[6], Ferroni[7], Asselin[8] and others) confirm the fact, that the meantone temperament in some modified forms was employed deeply to the end of the 18th century in Ger-

[3]Kerala Snyder, The Organ as a Mirror of its Time, Oxford 2002.

[4]Mark Lindley, Stimmung und Temperatur, in: Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt 1987, Vol. 6, pp. 111–324.

[5]Franz Josef Ratte, Die Temperatur der Clavierinstrumente, ed. by Winfried Schlepphorst, Kassel 1991; idem, Temperierungspraktiken im süddeutschen Orgelbau, insbesondere zur Zeit Johann Nepomuk Holzheys, in: Acta Organologica 24, 1994, pp. 387–424.

[6]Wolfgang Theodor Meister, Beiträge zur Entwicklung der Orgelstimmung in Italien und Süddeutschland vom 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Lauffen a. N. 1991.

[7]<http://www.nicolaferroni.com/accorda/altri.php>

[8]Pierre-Yves Asselin, Musique et temperament, Paris 1985.

Page (PS/TeX): 113 / 99, COMPOSITE

many and France and even in the 19th century in Italy and the Habsburg Austria. The irregular temperaments (wohltemperierte Stimmung) used to be quite common during all the 18th century and survived even up to the end of the 19th century in spite of introducing of equal temperament. In the field of church music of central Europe, the main role was played by the Caecilian reform. In its consequences, this movement finally swept out all previous methods of tuning and contributed strongly to the general use of equal temperament for a long time.

The fact that the organ used to be the most listened-in instrument of church music in Czech historical lands, leads us to another question. How is the sound of the organ perceived and which factors can influence its reception? The organ is capable of uncommon range of sound options, especially as to its dynamics and tone colours. Its construction (especially by an instrument built in the Baroque period with its specification, scaling, voicing and tuning) has enabled to change intentionally various acoustic parameters during the performance (especially the structure of harmonic tones as a part of the resulting sound) with the help of registration, articulation, etc. Although the final goal of such an effort lies in the field of music aesthetics, the ground of this process is a part of the perception itself. At this point must be reminded once again the above said fact of individuality of every organ. That leads to a conclusion that also perception and reception of an individual organ differs from other ones according to their specific construction and sound. The real share of harmonics becomes always the pivotal criterion of the resulting organ sound; in this way, it predetermines the listener's perception and reception.

These considerations are supported by the newest research in neuropsychology. It seems that the real, concrete organ sound (with its specific structure and share of harmonics given by the specification and the type of temperament) determines the course and the result of the neuropsychological process of music perception with its direct influence on the function and even shaping of

Page (PS/TeX): 114 / 100, COMPOSITE

brain. Scientists (as Elbert[9], Pantev[10], Woody[11] and others) have found out that the groups of neurons, called tonotopic maps, and their activity in the brain of a musician, are formed and changed according to what type of musical instrument the experimental person had practised. The research has confirmed the structure of harmonic (aliquot) tones as the decisive component. This information seems to be important in the case of the organ with its greatest richness of harmonics. At our disposal is already the result of one experiment, where the auditory perceptions of various musicians including organists were tested. David Brennan and Cate Stevens[12] too did the experiment, using the tool of octave illusion. As they write, the results contrasted pipe organists with other instrumentalists. As hypothesized, participants experienced in playing pipe organ – an instrument with harmonic and spatial features similar to those of the octave illusion – were more likely to listen analytically and to perceive the stimulus veridically.

Such abilities must be supposed for the organists of the past periods too. But not only organists – to a certain amount, it had to hold true for other musicians and their listeners too. Besides the organ construction, the most important circumstance in such a process was the type of the organ tuning (temperament). If an organist played only one organ for a long time, his brain and

[9]Thomas Elbert/Christo Pantev/Christian Wienbruch/Brigitte Rockstroh/Edward Taub, Increased cortical representation of the fingers of the left hand in string players, in: Science 270, 1995 Oct 13, (5234), pp. 305–307.

[10]Christo Pantev/Robert Oostenveld/Almut Engelien/Bernard Ross/Larry E. Roberts/Manfred Hoke, Increased auditory cortical representation in musicians, in: Nature 392, 1998, pp. 811–814. Christo Pantev/Larry E. Roberts/Matthias Schulz/Almut Engelien/Bernhard Ross, Timbre-specific enhancement of auditory cortical representations in musicians, in: NeuroReport 12, 2001, pp. 1–6. Hans Menning/Larry E. Roberts/Christo Pantev, Plastic changes in the auditory cortex induced by intensive frequency discrimination training, in: NeuroReport 11, 2000, pp. 817–822.

[11]Robert H. Woody, Perceptibility of changes in piano tone articulation, in: Psychomusicology 16, No. 1–2, 1997.

[12]David Brennan/Cate Stevens, Specialist musical training and the octave illusion: analytical listening and veridical perception by pipe organists, in: Acta Psychologica 109, 2002 Mar.

Page (PS/TeX): 115 / 101, COMPOSITE

the way of perception were literally formed and shaped by that instrument and its sound. All his aesthetical evaluation of music came largely on that score. In practical life, such an assumption could bring interesting consequences. For example, if an organist in the 18th century played and listened to only the organ tuned in meantone, his perception, reception and evaluation of organ and church music must have been different from another organist living in another town or village and playing only the organ tuned e. g. in Werckmeister Temperament. To a certain extent, the same conclusion can also be related to all the listeners, i. e. parishioners forming a small social group with the same way of music reception and its evaluation. And this is the aspirated deduction we want to come to. To understand properly the development and state of sacred music of any locality and parish, we must entertain all the knowledge of the local organ, its construction, tuning etc.

Being equipped with all that information, let us throw a glance at the situation in the Czech lands before 1900. Similar to neighbouring countries, the last three decades of the 19th century were the time of stormy struggles and changes in the sacred music. The first steps of the Caecilian Reform in the seventies brought confusion among both old-fashioned clergy and laymen. One of the Moravian leading reformers, Pavel Křížkovský, noted down the following words addressed to members of the Olomouc chapter: "The Reverends do not like numerous things; many of them wish the comeback of the times of thunderous fanfares, strident fugues and plaintive sugary melodies of bunglers."[13] The forthcoming changes affected the sacred music life very deeply, disrupting its long-standing system of aesthetical, sociological, performing, provisional, compositional etc. spheres and functions. Helmut Loos[14] speaks legitimately about the sudden discontinuance of previous close relation between the church musician (regens chori or organist) and people of his parish.

The ideas and instructions of the Caecilian Reform influenced also the organ very substantially. On one hand side, the role of

[13] Karel Eichler, Pavel Křížkovský, Brno 1904, p. 59.

[14] Helmut Loos, Gibt es eine "Wahre" Kirchenmusik? In: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku [The Education of Church Musicians in Silesia], Opole 1997, p. 10.

Page (PS/TeX): 116 / 102, COMPOSITE

the organ in the sacred music was preferred and promoted. But, on the other hand, the organ's function (and consequently its construction and sound) was predetermined and limited with a severe rigidness. Such strictness brought an immediate reaction of organ building: from now on, the organ has been classified by the Bohemian organists and organ builders into two types – as church ones and concert ones[15]. In fact, it was nothing but a way, how to outwit the strict Caecilian instructions – in the churches were built both types.

By the Caecilian Reform (called also "cyrilism" in Bohemia) the organ became the most important and, actually, the only music instrument in the organ loft. In fact, the prescribed functions required quite a new type of organ and its sound. The domestic organ builders were not able to meet such a demand before 1870; only then the old workshops with handicraft were replaced by modern organ building factories. This fact supports the following hypothesis. The first attempts to reform the sacred music are dating back to the beginning of the 19th century, but the real outburst of the Caecilian Reform was enabled only in the connection with that important change of character of organ building production in the eighties and nineties. That, once again, underlines the importance of the organ in the sacred music history.

How did the Czech organs look and sound like in the seventies, when the first Caecilian Reform efforts came to that area? Briefly said, they were very conservative. There were many old Baroque instruments still in use. The newly built organs came out of the same tradition. Their specifications copied the Baroque style in the full pyramid of principal voices from 8-feet voices to relatively high Mixtures. The variety of flute and string stops was strongly restricted; the reed stops represented a unique exception. Till 1870 the manual and pedal range of most organs was limited by the so called short octave; the pedal range comprised mostly twelve tones only. In short, the domestic organ building did not adopt the principal features of the European romantic organ building at all. Only after 1880 some romantic trends appeared being nevertheless strongly predetermined, formed and restricted by the puristic

[15]Karel Knittl, O francouzských skladbách pro varhany [On the French Organ Compositions], in: Dalibor X/10, 1889, p. 77.

Page (PS/TeX): 117 / 103, COMPOSITE

demands of caecilianism. That is the ground casting doubt upon the use of the term "romantic" with the 19th century Bohemian, Moravian and Silesian organ building.

The use of the short octave (missing semitones C sharp, D sharp, F sharp and G sharp in great octave) is likely for the saving of expensive pipe material. But at the same time, it must be seen as a significant evidence for application of some type of unequal tuning. Though the new research appears at its beginning, it already confirms the occurrence of irregular temperaments of Kirnberger type in Bohemia and Moravia up to the beginning of the Caecilian Reform. The demand of the Caecilianists (formulated e. g. by František Z. Skuherský in 1876) to substitute the short octave with the full chromatic compass entailed then the general introduction of equal temperament to the home organ building and sacred music itself.

Such efforts met a resistance among both clergy and organists mostly in provincial parishes. For example, Johann Kubiček, the prelate in České Budějovice, advocates the existence of the short octave even in 1881[16].

On the other hand, the Reform was strongly supported by organ building firms. It was a good business for them – the Caecilianism was bringing numerous commissions for new instruments and retuning and possibly rebuilding of the rest of organs in the country for decades. At this point the important circumstance should be stressed once again: there were the organ builders who helped substantially to introduce the Caecilian Reform in the Czech historical lands. And once again, this fact underlines the influence of the organ in the development of the sacred music.

Adopting new Caecilian hymn books in the provincial parishes lasted for a long time. For example, in the region of south-eastern Moravia, the new songs from the Caecilian hymnal by Holain (published 1887) were sung not before 1900. In such places also the rebuilding of the organ took place after that year.

It would be possible to list various examples of the influence of the organ on the local church music life. Being well informed on the causes, we can introduce some information on the organ in the

[16] Johann Kubiček, Wie viele Manual- und wie viele Pedaltasten müssen an alle Kirchenorgeln angebracht worden [...], author's publication 1881.

Page (PS/TeX): 118 / 104, COMPOSITE

church of St. Jacob in Telč. The instrument comprising 23 stops in two manuals and pedal was built in 1725 by Václav Pantoček from the nearby town of Dačice[17]. There is no evidence about its original tuning; however, the year of its origin and a provincial character of the organ building workshop assure us about some modification of meantone as the most probable option. We know positively (from the sources) that the first retuning of this organ was made by Johann Herden not before 1790[18]. The workshop of this organ builder was in Jihlava, but he himself had come from Silesia. The Silesian organbuilding of that time used various types of irregular temperaments; so Herden is supposed to change the meantone tuning to some "Wohltemperierung". His work cost only 80 florins; so he was likely to choose the easiest and the quickest way of retuning – it was the choice of the temperament called Werckmeister III in these days. The next organ builder, who repaired the organ for 200 florins, was František Svítil in 1834[19]. The paid-out sum of money is high enough to cover the retuning too. It is probable, that the supposed Werckmeister tuning was almost unapplicable in that time. František Svítil is known to use his own modification of Kirnberger temperament[20]; for that reason, we can expect him to retune the Telč organ in this way too. After that adaptation, the organ could meet well all the needs of local sacred music including the favourite orchestral masses. That is why Jan Kypta, the school master, organist and music composer, admired the organ when he came to Telč in 1848[21]. The Moravian topographer Gregor Wolny described the instrument in 1861 as follows: "Orgel von 23 Registern, die weit und breit als die beste gilt."[22] Those words of appraisal refer to an instrument with the short octave and twelve-

[17]Petr Koukal, Historické varhany v Telči [Historical Organs in the Town of Telč], in: Opus musicum 7, 1991, pp. 237–240.

[18]Kirchenrechnungen St. Jakob Telč, Kreisarchiv Jihlava.

[19]Ibid.

[20]Petr Koukal, Varhanářský rod Svítilů [The Organ Builder Svítil Family], in: 1. část. Vlastivědný sborník Vysočiny VII [Proceedings of the regional history of the Highlands], Jihlava 1990, p. 163.

[21]Jana Deník, Kypty [The Diary of Jan Kypta], Praha 1940, p. 103.

[22]Gregor Wolny, Kirchliche Topographie von Mähren, t. II/3, Brno 1863, p. 101.

Page (PS/TeX): 119 / 105, COMPOSITE

tone pedal (!). Before 1880 the organ was thoroughly repaired; the details are not described. The music repertoire of that time suggests the continuing tradition of orchestral masses with no need to retune the organ. The situation changed in 1905, when Bohumír Pokorný, the pupil of Leoš Janáček and the follower of the Caecilian Reform, was appointed to regens chori and organist in Telč[23]. Only two years later, 1907, the organbuilder Tuček retuned the organ again[24], positively to the equal temperament. The instrument, anyway, left unchanged with its limited tone compass and Baroque specification.

All that information makes an evidence of the effect which the organ in Telč had on the local musicians and parishioners. On the contrary to other cases, this instrument was good enough to satisfy the musical and liturgical needs for centuries. The sound of organ influenced and formed its listeners (in musical, aesthetical, sociological and psychological sense) so much, that they were persuaded about its qualities and did not want anything different or new. Even the Janáček's pupil Bohumír Pokorný respected the local tradition and did not ask instrument's rebuilding after the Caecilian instructions and needs.

All that information confirms the deep-seated relation among the organ and its listeners in the church. That connection is closer than it has been thought. But such an impact with all its relations works even on the microstructural level: one, individual organ and its sound in a certain church or chapel codetermines the resulting features of local music life, music aesthetical values of organist and listeners, etc. When dealing with the themes of sacred music and its history, we should take in account such a conclusion too. It can help us to understand it better.

[23] Československý hudební slovník [The Czechoslovak Dictionary of Music], t. 2, Praha 1965, p. 331.

[24] Pfarrchronik 1823–1962, Pfarrarchiv Telč.

Page (PS/TeX): 120 / 106, COMPOSITE

Klaus-Peter Koch
Kirchenmusik in Magdeburg. Die Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg

Vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs hatte sich Magdeburg (im Jahre 805 erstmals erwähnt) zu einem der wichtigsten Industriezentren Mitteldeutschlands, besonders hinsichtlich des Maschinenbaus, entwickelt. Unter anderem spiegelte sich das in den Bevölkerungszahlen wider. Zählte man 1871 noch 84 000 Einwohner, so stieg die Einwohnerzahl zwanzig Jahre später, 1890, auf 202 000 und weitere zwanzig Jahre später, 1910, auf 280 000 Einwohner. Dies war nicht nur der Eingemeindung westlicher und nördlicher, besonders aber südlicher Vororte geschuldet, sondern vor allem Ergebnis des wirtschaftlichen Aufschwungs, wodurch viele Menschen vom ländlichen Umland in die Stadt zogen. Die Zeit Magdeburgs als preußische Festungsstadt ging um 1905 zu Ende, die Festungsanlagen wurden geschliffen, womit zugleich Platz für neue Gebäude in der Innenstadt und die Erweiterung der Stadtgrenzen gegeben wurde. Nunmehr begann eine Zeit der Entwicklung Magdeburgs zur Großstadt.

Magdeburg galt im Mittelalter als eine Stadt der Kirchen. Allein in der Altstadt gab es 19 Kirchen und 50 Kapellen, von der Elbe aus gesehen eine beeindruckende Skyline. Aufgrund mehrfacher Brände, Verwüstungen und Zerstörungen (besonders seien die Eroberung durch Tilly und der Stadtbrand am 10. (20.) Mai 1631 im Dreißigjährigen Krieg und die Bombardierung am 16. Januar 1945 durch angloamerikanische Flugzeuge genannt) existieren heute davon noch 6 Kirchen und 1 Kapelle. Es sind dies der Dom (aufgrund der Domfreiheit im Eigentlichen nicht zur Altstadt gehörend), der in seiner heutigen Gestalt zwischen 1209 und 1520 entstand und seit 1567 evangelisch ist, des Weiteren St. Sebastian, seit 1949 katholische Bischofskirche, die Marienkirche im Kloster Unser lieben Frauen, seit 1977 Georg-Philipp-Telemann-Konzerthalle, St. Johannis, die älteste Magdeburger Pfarrkirche, an der Martin Luthers Predigt 1524 den Durchbruch der Reformation in der Stadt bewirkte, seit 1999 als Fest- und Konzertsaal der Stadt genutzt, St. Petri, seit 1970 katholische Gemeindekirche, die Magdalenenkapelle als Fronleichnamskapel-

Page (PS/TeX): 121 / 107, COMPOSITE

le und schließlich die Wallonerkirche, heute Sitz der evangelischen Superintendentur, der evangelischen Altstadtgemeinde und der evangelisch-reformierten Gemeinde. All diese Kirchen waren bei den Bombenangriffen 1944/45 teilweise sehr schwer in Mitleidenschaft gezogen. Bis dahin standen auch noch die Kirchen St. Katharinen, St. Ulrich und Levin und St. Jacobi, deren Reste zwischen 1956 und 1966 abgerissen wurden. Die Heiliggeistkirche wurde, nachdem sie wieder aufgerichtet war, 1959 ebenfalls abgerissen. Doch weiß Meyers Konversationslexikon von 1888 bereits für das Jahr 1885 zu berichten, dass zu diesem Zeitpunkt die Kirchen des Stifts St. Nicolai am Domplatz (nicht zu verwechseln mit der St.-Nicolai-Kirche in der Neuen Neustadt) als Zeughaus und St. Gertrauden als Speicher dienten. Zwischen 1890 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs waren die Dominikaner-Klosterkirche, die St.-Gangolf-Kapelle und – zugunsten des Baus der Reichspostdirektion – die Deutsch-reformierte Kirche abgerissen worden, Auswirkungen der Gründerzeit, so wie auch in davor liegenden Zeiten mehrfach baufällige oder nicht mehr genutzte Kirchen anderen Zwecken dienten.

Die in dem hier zu analysierenden Zeitraum – schwerpunktmäßig die Zeit zwischen 1871 und 1914 – in Magdeburg existierenden Glaubensgemeinschaften waren mehrheitlich die Protestanten (1885: 147 353 von 159 520 Einwohnern insgesamt), gefolgt von den Katholiken (1885: 8 614), den Juden (1885: 1 815) und den Freireligiösen (1885: 1 738)[1]. Zweifellos war der Dom das Zentrum der Kirchenmusik, und zwar der evangelischen. Zwei Schwerpunkte bestanden: die Tätigkeit des Domchors und die Tätigkeit der Domorganisten.

Der Domchor war am 1. Januar 1819 durch Johann Joachim Wachsmann unter Einfluss Carl Friedrich Zelters neu gegründet worden. Seit 1854 bis 1857 leitete ihn Gustav Rebling (* 10. 07. 1821 Barby, † 09. 01. 1902 Magdeburg), Chorleiter, Or-

[1] Meyers Konversationslexikon. Eine Enzyklopädie des allgemeinen Wissens, 16 Bde., hier Bd. 11, Leipzig 1888, S. 57–60. Vgl. <http://susi.e-technik.uni-ulm.de:8080/Meyers2/suche?keywords=Magdeburg&command=dosearch> (25. 05. 2006). – Für die folgenden Fakten vgl. die Literaturliste in Anhang 1 sowie die Liste Organisten und Kantoren der Kirchen der Magdeburger Altstadt von 1850 bis 1945 (Auswahl) in Anhang 2.

Page (PS/TeX): 122 / 108, COMPOSITE

ganist und Musikpädagoge von Rang, ein Schüler von Friedrich Schneider. Er stammte aus Barby an der Elbe, südlich von Magdeburg, und war seit seinem 18. Lebensjahr in Magdeburg, wo er zunächst bis 1854 Organist an der Französischen Kirche war und mit der Gründung des später nach ihm benannten Reblingschen Kirchengesang-Vereins 1846 ein herausragendes Vokalensemble entwickelte. Reblings Aktivitäten waren äußerst vielfältig. Er war 1847 bis 1897 Seminarmusiklehrer sowie Gymnasialmusiklehrer, übernahm 1853 als Lehrer des Domgymnasiums zusätzlich zu dem von ihm gegründeten Kirchengesang-Verein den Domchor (den er bis 1858 leitete) und 1862 die Magdeburger Zweite Liedertafel, deren Niveau er ebenfalls bemerkenswert hob, übte zwischen 1858 bis zum Ruhestand 1897 auch noch das Organistenamt an St. Johannis aus, komponierte verschiedene Kirchenmusik, darunter Psalmen und Motetten, des Weiteren geistliche und weltliche Lieder sowie Kammermusik und Orgelwerke und gab 1851 „Gesammelte Motetten“ des besonders in Magdeburg tätigen Organisten und Komponisten Johann Heinrich Rolle heraus. Bedeutsam ist einer der beiden von ihm herausgegebenen Bände der Reihe „Musica sacra. Sammlung der vorzüglichsten kirchlichen Meisterwerke der älteren und neuesten Zeit“, nämlich der Band 11 als „Sammlung deutscher evangelischer Kirchengesänge des XVI. und XVII. Jahrhunderts zum bestimmten Gebrauche für den königlichen Berliner Domchor aus den Jahren 1566–1597“. Unter den 32 Kirchengesängen finden sich allein 12 Kompositionen von Gallus Dreßler sowie 2 Werke von Leonhart Schröter, womit er erstmals wieder auf die hohe Zeit der Magdeburger Kantoren des 16. und 17. Jahrhunderts aufmerksam machte. Für seine Verdienste wurde Rebling 1856 königlicher Musikdirektor und 1896 Professor.

Ein weiterer bedeutender vokaler Klangkörper Magdeburgs war der schon genannte 1846 von Gustav Rebling gegründete und nach ihm benannte Reblingsche Kirchengesang-Verein. Er bestimmte für über 100 Jahre maßgeblich die Qualität des Magdeburger Musiklebens mit. So führte er 1869 *Ein deutsches Requiem* von Johannes Brahms, 1871 die *Missa choralis* von Franz Liszt und ein Jahr später desselben oratorisches Werk *Die heilige Elisabeth* auf, letzteres Werk bei Anwesenheit des Komponisten, und das Ensemble wurde im selben Jahre 1872 von Ri-

Page (PS/TeX): 123 / 109, COMPOSITE

chard Wagner nach Bayreuth eingeladen, damit Letztgenannter es zur Grundsteinlegung des Festspielhauses dirigieren konnte. (Er führte die 9. Sinfonie von Beethoven auf.) Der Klangkörper war zwar ein kirchlicher, aber nicht an den Dom gebundener. In ihm waren die Mitglieder der Zweiten Liedertafel (des Bürgergesangvereins, eines 1843 konstituierten Männerchors) sowie der 1846 gegründete Damen-Gesangverein an St. Katharinen zusammengeführt. Mehr noch als der Domchor vertrat der Reblingsche Kirchengesang-Verein das Magdeburger kirchliche Musikleben nach außen. Nach Reblings Rücktritt aus Altersgründen 1897 übernahm Fritz Kauffmann bis 1920 dieses Vokalensemble. Ihm folgten Otto Volkmann 1920 bis 1924, Bernhard Henking 1925 bis 1939 und Hans Chemin-Petit 1939 bis 1959. In Magdeburg war Fritz Kauffmann (* 17. 06. 1855 Berlin, † 29. 09. 1934 Magdeburg) bereits 1889 Nachfolger Reblings als Leiter der Gesellschaftskonzerte geworden. Der ursprünglich, dem Namen entsprechend, tatsächlich für den Kaufmannsberuf Vorgesehene hatte seine musikalische Ausbildung in Berlin und Wien gehabt. Des Weiteren übernahm er 1897 (außer dem Reblingschen Kirchengesangverein) das Dirigat der Sinfoniekonzerte des eben gegründeten Städtischen Orchesters bis 1900. Auch Kauffmann war Komponist, nicht nur von Klavierwerken und Kammermusik, sondern auch von Orchesterwerken – wie Sinfonien und Violinkonzerten –, von Liedern, Chören und einer Oper *Die Herzkrankheit*.

Weitgehend außerhalb der kirchlichen Belange verlief auch die Entwicklung des Domgymnasiums, der ehemaligen Domschule (sie existierte seit dem Jahre 937 mit Unterbrechungen). Schon 1810 hatte die Regierung des Königreichs Westfalen, wozu auch Magdeburg nach der Niederlage Preußens gegen Napoleon gehörte, das Domkapitel aufgelöst und dessen Vermögen eingezogen. Die traditionsreiche Domschule wurde nunmehr vom Staat finanziert, seit 1814 dann vom preußischen Staat, und 1822 in Domgymnasium umbenannt. In der Regel war der Musiklehrer am Domgymnasium zugleich der Leiter des Domchors. Die Schülerzahlen stiegen seither, sodass 1879 bis 1881 ein Schulneubau errichtet wurde. Die beiden Lehrplanänderungen 1882 und 1892 legten fest, dass Singen mit 2 Wochenstunden für die Sexta und die Quinta obligatorisch ist und dass von der Quarta bis zur Oberprima für alle Stufen Chorstunden durchgeführt werden. Schüler

Page (PS/TeX): 124 / 110, COMPOSITE

der Prima gründeten denn auch einen „Gesangverein Domgymnasium“, der bis 1932 existierte.

Spätestens 1377 hatte der Dom eine Orgel. Berühmt und durch Michael Praetorius in seinem „Syntagma musicum“ beschrieben, wurde die 1604 von Heinrich Compenius d. J. aus Halle gebaute Orgel mit 2 Manualen, Pedal und 42 Registern. 1861 stellte Adolph Reubke aus Hausneindorf für den Dom die damals größte Orgel in ganz Preußen her, ein Instrument mit 5 Manualen, Pedal und 87 Registern. Sie wurde während der Amtszeit und unter Einbeziehung des Domorganisten August Gottfried Ritter (* 23. 08. 1811 Erfurt, † 26. 08. 1885 Magdeburg) errichtet. Es folgte bereits 1906 zusammen mit dem Domorganisten Theophil Forchhammer (* 29. 07. 1847 Schiers/Graubünden, † 01. 08. 1923 Magdeburg) der Bau einer neuen Orgel durch Ernst Röver, dem Nachfolger Reubkes in Hausneindorf, die zwar nur 3 Manuale und Pedal, aber 100 Register hatte. Das Werk an der Westfassade des Domes wurde 1945 durch den Krieg zerstört. Praetorius beschrieb für Magdeburg übrigens nicht nur die Domorgel, sondern dazu noch die Orgeln an St. Johannis, St. Ulrich, St. Petri und die neue Orgel an St. Katharinen.

Die beiden Organisten des Domes in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts bis hin zum Ersten Weltkrieg waren die schon Genannten: August Gottfried Ritter und Theophil Forchhammer.

Ritter stammte aus Erfurt, hatte nach musikalischen Studien in Erfurt, Weimar (bei Johann Nepomuk Hummel) und Berlin zunächst 1831 bis 1839 das Organistenamt an der St.-Andreas-Kirche und 1839 bis 1844 an der Kaufmannskirche in Erfurt und dann 1844 bis 1847 am Dom zu Merseburg ausgeübt, bis er 1847 die gleiche Tätigkeit am Magdeburger Dom aufnahm und sie bis zum Tode 1885, also fast 40 Jahre lang, fortführte. Er galt als äußerst niveauvoller Virtuose und hervorragender Improvisator, als kenntnisreicher Orgelsachverständiger und Orgellehrer. Unter anderem gab er eine „Kunst des Orgelspiels“ (1846 bereits in 3. Auflage) sowie 1884 in Leipzig das zweibändige Buch „Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts“ heraus. Auch trat er als Komponist hervor. Ritter erhielt 1856 den Titel eines Kgl. Musikdirektors und 1879 eines Professors. Seit 1995 übrigens richtet

Page (PS/TeX): 125 / 111, COMPOSITE

der Musikrat der Landeshauptstadt Magdeburg einen Internationalen August-Gottfried-Ritter-Orgelwettbewerb aus.

Forchhammer wiederum war in Graubünden in der Schweiz geboren. Er wurde in Stuttgart am Konservatorium musikalisch ausgebildet. Vor seiner Berufung an den Magdeburger Dom war er zunächst in Wismar an St. Marien, dann anschließend in Quedlinburg als Organist tätig. Die Berufung an den Magdeburger Dom fand nach dem Tode Ritters statt und auch er war lange Zeit, 32 Jahre bis zu seiner Pensionierung 1918, im Organistenamt. Wie Ritter vereinte er mehrere musikalische Fähigkeiten und Fertigkeiten. Neben seine Virtuosität und seine Improvisationskunst trat seine Kenntnis des Orgelrepertoires, wie sie sich in dem 1890 mit Bernd Kothe publizierten „Führer durch die Orgelliteratur“ niederschlug. Auch sein kompositorisches Werk, das Orgelmusik, aber auch Klavierwerke, Lieder und Chorwerke bis hin zum Oratorium *Königin Luise* (1886–1905) umfasste, ist beachtlich und verdient eine neue Auseinandersetzung. Nach seiner Pensionierung lebte er hauptsächlich im thüringischen Elgersburg und starb 1923 in Magdeburg. Ein Teil des Nachlasses befindet sich hier im Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung.

Von den Organisten an anderen altstädtischen Kirchen Magdeburgs seien diejenigen genannt, die wie die beiden Domorganisten auch außerhalb Magdeburgs Beachtung fanden. An der französisch-reformierten Kirche war der bereits erwähnte Gustav Rebling seit 1853 tätig, der des Weiteren 1858 bis 1897 Organist an St. Johannis war. 1870 wurde hier, während seiner Amtszeit, die neue 64-Register-Orgel von Wilhelm Sauer unter Verwendung des Prospekts von Arp Schnitger geweiht. An der Heiliggeistkirche übte Rudolph Palme (* 23. 10. 1834 Barby, † 08. 01. 1909 Magdeburg) die Organistentätigkeit zwischen 1864 und 1909 aus. Palme, ein Ritter-Schüler, war nicht nur Organist, sondern auch Orgelsachverständiger und Orgelforscher sowie Komponist und Herausgeber von Chor- und Schulliederbüchern, von Sammlungen mit Choralvorspielen und von Orgelschulen. Seine Studie „Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt“ in der „Zeitschrift für Instrumentenbau“ 1908/09 gibt wertvolle Informationen zu dieser Thematik. An St. Ulrich war es Heinrich Julius Mühling (* 03. 07. 1810 Nordhausen, † 10. 02. 1880 Magdeburg), Sohn von Heinrich Leberecht August Mühling, der ihm im Amt vorausging

Page (PS/TeX): 126 / 112, COMPOSITE

und seit 1843 zugleich das Amt des Domorganisten innehatte. Heinrich Julius Mühling war zugleich Komponist und Dirigent. Er hatte – zusammen mit Richard Wagner – in Leipzig bei Christian Theodor Weinlig Musik studiert.

Schließlich sei auf Musikforscher und -wissenschaftler der Zeit hingewiesen, die sich mit der zeitgenössischen Magdeburger Kirchenmusik auseinandersetzten. Hier ist vor allem Bernhard Engelke (* 02. 09. 1884 Braunschweig, † 16. 05. 1950 Kirchbarkau bei Kiel) zu nennen. Nach Studium in Halle und Leipzig (er wurde 1906 mit einer Dissertation über Johann Friedrich Fasch promoviert und habilitierte sich 1927 über Friedrich Weißensee, einen bedeutenden Magdeburger Kantor und Tonsetzer um 1560 bis 1622) war er 1906 bis 1925 in Magdeburg Gesanglehrer, Organist am Klostergymnasium und Leiter des Domchors. 1913 verfasste er eine Studie „Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631“, die in den „Geschichtsblättern für Stadt und Land Magdeburg 1913“ publiziert wurde. Außerdem setzte er sich mit dem kompositorischen Werk von Gallus Dreßler, einem weiteren Magdeburger Kantor und Komponisten um 1533 bis vor 1589, auseinander. 1925 nahm er eine Lehrtätigkeit in Kiel auf. Nicht zuletzt ist auf Albert Friedrich Wilhelm Fischer hinzuweisen. Der Pfarrer aus Groß Ottersleben (der Ort im Süden von Magdeburg wurde erst 1952 eingemeindet) publizierte 1878/79 die 2 Bände eines „Kirchenlieder-Lexicons“. Die Publikation trägt den Untertitel „Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten in alphabetischer Folge nebst einer Übersicht der Liederdichter“ und gilt auch heute noch als Standardwerk.

So zeigt sich also Magdeburgs kirchenmusikalische Entwicklung im Zeitabschnitt der letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts bis 1914/1918 mit dem bürgerlichen Gesangvereinswesen, dem Theater und dem städtischen Orchester konkurrierend. Zunehmend verlagerte sich der Schwerpunkt des Musiklebens in der Stadt auf die weltliche und außerkirchliche Musik, ohne dass sich jedoch die kirchliche Musik isolierte. Im Gegenteil: Die Kirchenmusiker brachten sich in das gesamte städtische Musikleben ein und bestimmten auf diese Weise das Niveau des Magdeburger Musiklebens entscheidend mit. Dass das Magdeburger musikalische Geschehen in der mittel- und gesamtdeutschen Musikge-

Page (PS/TeX): 127 / 113, COMPOSITE

schichte so wenig bewusst ist, liegt aber in wesentlichem Maße daran, dass bis heute noch keine zusammenhängende und umfassende Magdeburger Musikgeschichte geschrieben wurde, eine sträfliche Unterlassung, die notwendigerweise baldmöglichst zu beheben ist.

Anhang 1: Literatur

Rudolph Palme, Die verstorbenen Componisten Magdeburgs, in: Magdeburgische Zeitung, 1874

Hugo Holstein, Geschichte des kgl. Domgymnasiums, Magdeburg 1875

Hugo Holstein, Das Altstädtische Gymnasium, in: Jahrbuch für Philologie und Pädagogik, Leipzig 1884

Max Hesse's deutscher Musiker-Kalender, Leipzig und Berlin 1886–1922 (1/1886–37/1922); Forts. als Hesses Musikerkalender, mit Anschriftenverzeichnis, Berlin 1923–1941 (45/1923–63/1941); Forts. als Deutscher Musikerkalender, mit Anschriften-Verzeichnis, Berlin 1942–1943 (64/1942–65/1943) (im Folgenden: [Hesse])

Rudolph Palme, Die Orgelwerke Magdeburgs einst und jetzt, in: Zeitschrift für Instrumentenbau, 1909

Bernhard Engelke, Die Kirchenmusik in St. Ulrich, in: Montagsblatt der Magdeburgischen Zeitung, 1911

Bernhard Engelke, Geschichte der Musik im Dom von den ältesten Zeiten bis 1631, in: Magdeburger Geschichtsblätter, 1913

Ralph Meyer, Geschichte der Deutsch-Reformierten Gemeinde zu Magdeburg, Bd. 2, Magdeburg 1914, S. 71–73 (im Folgenden: [Meyer 1914])

Wilhelm Strube, Die Orgeln des Magdeburger Domes im Laufe der Jahrhunderte, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 1928, H. 3, S. 94ff.

Deutsches Musiker-Lexikon, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929 (im Folgenden: [MüllerDML 1929])

Kurt Haupt, St. Katharinen 1230–1930. Bilder aus der Kirchen- und Stadtgeschichte Magdeburgs, Magdeburg 1930

Page (PS/TeX): 128 / 114, COMPOSITE

Alfred Frantz, St. Johannis, die Hauptpfarr- und Ratskirche der Stadt Magdeburg. Ein kirchliches Heimatbuch, Magdeburg 1931 (im Folgenden [Frantz 1931])

Erich Valentin, Musikgeschichte Magdeburgs, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg 68/69, 1933/34, S. 1–51 (im Folgenden [Valentin 1934])

Otto Riemer, Musik und Musiker in Magdeburg. Ein geschichtlicher Überblick über Magdeburgs Beitrag zur deutschen Musik, Magdeburg 1937 (= Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben 14)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 17 Bände, (1. Auflage) hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. 1949–1986 (im Folgenden: [MGG1])

Kürschners deutscher Musiker-Kalender 1954, hg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Berlin 1954 (im Folgenden: [Kürschner 1954])

Erich Valentin, Art. Magdeburg, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, (1. Auflage) hg. von Friedrich Blume, Kassel u. a. Bd. 8 (1960), Sp. 1470–1477

Kurzgefasstes Tonkünstler-Lexikon: Für Musiker und Freunde der Musik, begründet von Paul Frank, neu bearbeitet und ergänzt von Wilhelm Altmann, Bd. 1, Wilhelmshaven ^{15}1971, Bd. 2 (2 Teile), Wilhelmshaven 1974 und 1978 (im Folgenden: [Frank/Altmann])

Wolf Hobohm, Beiträge zur Musikgeschichte Magdeburgs im 19. Jahrhundert, 2 Bde., Diss. phil. (masch.), Univ. Halle 1982

Wolf Hobohm, Interessante Organisten an St. Petri, in: Lob Gottes durch die Jahrhunderte: Festschrift zur Orgelweihe in der Petrikirche zu Magdeburg am 18. Sept. 1988, hg. von der Katholischen Kuratie St. Petri, Magdeburg, Magdeburg 1988, S. 11–14 (im Folgenden [Hobohm 1988])

Wolf Hobohm, Musikgeschichte der Stadt Magdeburg. Eine Zeittafel, Magdeburg 1992

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 20 Bde. in zwei Teilen, Personenteil in 12 Bänden, 2. erweiterte Auflage hg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994ff. (im Folgenden: [MGG2])

Magdeburger Biographisches Lexikon – MBL, 19. und 20. Jahrhundert. Biographisches Lexikon für die Landeshauptstadt Magdeburg und die Landkreise Bördekreis, Jerichower Land, Ohrekreis und Schönebeck, hg. von Guido Heinrich/Gunter Schandera, Magdeburg 2002. Aktualisierung: <http://www.uni-magdeburg.de/mbl/index.htm> (im Folgenden: [MBL])

Des Weiteren bedanke ich mich herzlich für weiterführende Angaben bei den Herren Dr. Wolf Hobohm und Hans-Jürgen Reipsch vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, bei Frau Karin Alms, St.-Petri-Kirche Magdeburg, sowie bei Herrn Dr. Eberhard Sterz, Dittenhausen.

Page (PS/TeX): 129 / 115, COMPOSITE

Anhang 2: Organisten und Kantoren der Kirchen der Magdeburger Altstadt von 1850 bis 1945 (Auswahl)

(Die nachfolgende Aufstellung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.)

Dom

Domorganisten

1843–1847	Heinrich Leberecht August Mühling (* 26. 09. 1786 Raguhn, † 03. 02. 1847 Magdeburg) [MGG1] [MGG2] [MBL]
1847–1885	August Gottfried Ritter (* 25. 08. 1811 Erfurt, † 26. 08. 1885 Magdeburg) [MGG1] [MGG2] [MBL]
1886–1918	Theophil Forchhammer (* 29. 07. 1847 Schiers/Schweiz, † 01. 08. 1923 Magdeburg), zugleich Organist an Unser Lieben Frauen [Hesse 1905 und 1909] [MGG1] [MGG2] [MBL]
1903–1905	Johannes Werner Quaritsch (* 18. 02. 1882 Magdeburg, † 08. 01. 1946 Magdeburg), Orgelvirtuose, Komponist, Pianist, Musikpädagoge, 2. Domorganist [MüllerDML 1929, 1099] [MBL]
1920–1942	Fritz Köhler-Eckardt (* 27. 12. 1889 Zittau, † ?) [MüllerDML 1929, 724] [Hesse 1939 und 1943]
1942–1968	Gerhard Bremsteller (* 14. 12. 1905 Tilsit/Ostpreußen, † 19. 02. 1977 Berlin), zugleich Domchorleiter, Dienstantritt aufgrund Militärdienstes erst ab 1945 [Kürschner 1954, Sp. 131] [MBL]

Domchordirigenten

1818–1853	Johann Joachim Peter Wachsmann (* 01. 02. 1787 Uthmöden bei Gardelegen, † 25. 07. 1853 Barby), Schüler Zelters [MBL]
1854–1857	Gustav Rebling (* 10. 07. 1821 Barby, † 09. 01. 1902 Magdeburg) [MBL]
1857–1863	Julius Kämpfe (* 1811/12, † 1863 Magdeburg) [freundliche Mitteilung von Wolf Hobohm, Magdeburg]
1864–1881	Carl Friedrich Wachsmuth (* 1832, † 1881 Magdeburg) [MBL]

Page (PS/TeX): 130 / 116, COMPOSITE

1882–1899	Hermann Ferdinand Albert Wilhelm Wehe (* 09. 06. 1831 Magdeburg, † 24. 02. 1899 Magdeburg), davor Dessau Chordirigent (Kirchenchor), Organist an St. Petri 1877–1882 [MBL]
1900–1923	Ernst Richard Kuhne (* 18. 10. 1864 Brinnis bei Delitzsch, † 21. 05. 1933 Magdeburg) [Hesse 1905] [MBL]
1923–1925	Bernhard Engelke (* 02. 09. 1884 Braunschweig, † 16. 05. 1950 Kirchbarkau bei Kiel) [MüllerDML 1929, 289] [MGG1] [MBL]
1925–1939	Bernhard Henking (* 06. 05. 1897 Schaffhausen/Schweiz, † 04. 12. 1988 Winterthur/Schweiz) [MüllerDML 1929, 527] [MBL]
1939–1942	Hans Chemin-Petit (* 24. 07. 1902 Potsdam, † 12. 04. 1981 Berlin) [MGG1] [MGG2] [MBL]
1943–1945	kommissarisch Friedrich Metzler (* 18. 02. 1910 Kanth bei Breslau/Schlesien, † 25. 05. 1979 Berlin) [<http://www.friedrich-metzler.de/Vita.html> 25. 05. 2006]
1942–1968	Gerhard Bremsteller (* 14. 12. 1905 Tilsit/Ostpreußen, † 19. 02. 1977 Berlin), zugleich Domorganist, Dienstantritt aufgrund Militärdienstes erst ab 1945 [Kürschner 1954, Sp. 131] [MBL]

St. Sebastian

Organisten

um 1905/09	. . . Schmidt [Hesse 1905 und 1909]
um 1939	H. . . Vogt [Hesse 1939]
um 1943	A. . . Müller [Hesse 1943]

Kantoren/Chordirigenten

um 1939	H. . . Vogt [Hesse 1939]
um 1943	Heinrich Gatz, Vikar [Hesse 1943]

Page (PS/TeX): 131 / 117, COMPOSITE

Heiliggeistkirche (St. Spiritus)

Organisten

1862–1909	Rudolph Franz Robert Palme (* 23. 10. 1834 Barby, † 08. 01. 1909 Magdeburg) [Hesse 1905 und 1909] [MBL]
1909–nach 1943	Hermann Schlosser (* 06. 01. 1881 Hattingen/Ruhr, † ?) [MüllerDML 1929, 1245] [Hesse 1939 und 1943]
1948–1968	Hans Otto (* 29. 09. 1922 Leipzig, † 28. 10. 1996 Freiberg/Sachsen) [MBL]

St. Ulrich und Levin

Organisten

1823–1847	Heinrich Leberecht August Mühling (* 26. 09. 1786 Raguhn, † 03. 02. 1847 Magdeburg), seit 1843 zugleich Domorganist [MGG1] [MGG2] [MBL]
1847–1880	Heinrich Julius Mühling (* 03. 07. 1810 Nordhausen, † 20. 02. 1880 Magdeburg) [MGG1] [MGG2] [MBL]
um 1905	... Groschoff [Hesse 1905]
um 1909	Georg Blumenstein (* 01. 04. 1866 Stolzenbach bei Kassel, † ?), in Magdeburg Organist, Gesangspädagoge, Direktor einer Musikschule [Hesse 1909] [Frank/Altmann I, 1936, 62]
um 1939/43	... Weinrich [Hesse 1939 und 1943]

Kantoren/Chordirigenten

um 1939/43	... Reinisch [Hesse 1939 und 1943]

St. Johannis

Organisten

1832–1857	Johann Nicolaus Seebach, Sohn des St.-Ulrich-Organisten Johann Andreas S., des Gründers und Leiters der S.schen Singegesellschaft; seit 1825 Orgeladjunkt [Frantz 1931] [Valentin 1934]
1858–1897	Gustav Rebling (* 10. 07. 1821 Barby, † 09. 01. 1902 Magdeburg) [Frantz 1931] [MBL]

Page (PS/TeX): 132 / 118, COMPOSITE

1900–1905	Gustav Schaper (* 17. 10. 1845 Hohenwarsleben, † 22. 06. 1906 Magdeburg), zuvor Kantor an St. Johannis [Frantz 1931] [MBL]
1905–1922	Emil Weidenhagen (* 03. 02. 1862 Magdeburg, † 02. 05. 1922 Magdeburg), Organist, Chordirigent, Komponist [Hesse 1909] [Frantz 1931] [Frank/Altmann I, 1936, 674]
1923–1933	Georg Sbach (* 14. 04. 1882 Groß-Jestin bei Kolberg/Hinterpommern, † 20. 07. 1961 Freiburg i. Br.) [MüllerDML 1929, 1212] [Frantz 1931] [MBL]
1934–1945	Martin Günther Förstemann (* 15. 04. 1908 Nordhausen, † 27. 02. 1973 Hamburg), blind, danach Hamburg Musikhochschule [Kürschner 1954, Sp. 298f.] [Frank/Altmann II/1, 1974, 200f.] [MBL]

Kantoren/Chordirigenten

1838–1867	... Elsner, Lehrer und Kantor [Frantz 1931]
1867–1872	Andreas Rathge, Lehrer und Kantor [Frantz 1931]
1872–1879	... Tiefenbach, Lehrer und Kantor [Frantz 1931]
1879–1894	... Ahrberg, Lehrer und Kantor [Frantz 1931]
1894–1900	Gustav Schaper (* 17. 10. 1845 Hohenwarsleben, 22. 06. 1906 Magdeburg), Lehrer und Kantor, danach Organist an St. Johannis [Hesse 1905] [Frantz 1931] [MBL]
1900–1926	Paul Schwieger, Lehrer, Kantor und Kirchchormeister [Frantz 1931]
1926–1930	Otto Heine (* 06. 09. 1875 Wernigerode, † 23. 11. 1930 Magdeburg), Lehrer, Kantor und Kirchchormeister [MüllerDML 1929, 517] [Frantz 1931] [Frank/Altmann I, 1936, 238]
1931–1945	Karl Otto Sterz (* 01. 05. 1892 Wettin, † 17. 07. 1969 Sindelfingen), Lehrer, Kantor und Kirchchormeister, davor 1921–1927 Halle St. Ulrich Organist und Chordirigent, 1927–1945 Magdeburg Realgymnasium Musiklehrer [MüllerDML 1929, 1399] [Frantz 1931] [Hesse 1939 und 1943] [Kürschner 1954, Sp. 1292], 1945–1950 Magdeburg, 1950–1962 Halle Pädagogisches Institut Lektor und Dozent, 1962–1969 Ruhestand in Baden-Württemberg [frdl. Mitteilung des Sohnes Dr. Eberhard Sterz, Dittenhausen]

Page (PS/TeX): 133 / 119, COMPOSITE

St. Petri

Organisten

1826–1857	August Seese, Organist und Musiklehrer [Hobohm 1988]
1858–1876	Friedrich Carl Schwarz, Organist, Chordirigent (Gesellengesangverein um 1845) und Musiklehrer [Hobohm 1988]
1877–1882	Hermann Ferdinand Albert Wilhelm Wehe (* 09. 06. 1831 Magdeburg, † 24. 02. 1899 Magdeburg), davor Dessau Chordirigent (Kirchenchor), danach Magdeburg Domgymnasium Musiklehrer und Domchor Dirigent 1882–1899 [Hobohm 1988] [MBL]
1883–um 1910	Otto Siegmund [Hobohm 1988]; identisch mit um 1905 ... Siegesmund? [Hesse 1905 und 1909]
1922–um 1945	Walter Wittschiebe (* 26. 08. 1879 Nienburg/Saale, † nach 1943/45), Schüler u. a. von Theophil Forchhammer und Fritz Kauffmann, Militärmusiker 1898–1919, Musiklehrer [MüllerDML 1929, 1589] [Hesse 1939 und 1943] [Hobohm 1988]

Kantoren/Chordirigenten

um 1939	... Ringelke [Hesse 1939]
um 1943	Frau ... Förstemann [Hesse 1943]

Wallonerkirche (Kirche der Wallonisch-reformierten Gemeinde)

Organisten

1891–1931	Ludwig Hermann Otto Finzenhagen (* 23. 07. 1860 Magdeburg, † 11. 04. 1931 Magdeburg), Sohn von Hermann Finzenhagen; davor 1886–1891 Marienwerder/Brandenburg Organist, Komponist [Hesse 1905 und 1909] [MüllerDML 1929, 326] [MBL]
um 1939	vakant [Hesse 1939]

St. Katharinen

Organisten

1866–1918	Gustav Adolph Brandt (* 06. 05. 1838 Helmstedt, † 06. 12. 1919 Magdeburg) [Hesse 1905 und 1909] [MBL]

Page (PS/TeX): 134 / 120, COMPOSITE

1919–1922	Georg Sbach (* 14. 04. 1882 Groß-Jestin bei Kolberg/Hinterpommern, † 20. 07. 1961 Freiburg i. Br.) [MüllerDML 1929, 1212] [MBL]
1923–1945	Werner Tell (* 30. 09. 1901 Magdeburg, † 12. 11. 1963 Magdeburg), Organist, Orgel- und Theorielehrer, seit 1945 Organist an St. Ambrosii [MBL]

Kantoren/Chordirigenten

um 1939/43	... Grote [Hesse 1939 und 1943]

St. Jacobi

Organisten

1851–1906	Hermann Finzenhagen (* 06. 01. 1825 Magdeburg, † 14. 08. 1914 Magdeburg), Vater von Ludwig Hermann Otto Finzenhagen; Organist und Chordirigent, seit 1906 Ruhestand [Hesse 1905] [MüllerDML 1929, 326] [Frank/Altmann I, 1936, 498] [MBL]
um 1909	Paul Hirte, Vater des Kantors und Komponisten Rudolf Hirte [Hesse 1909]
um 1939	Friedrich Gerling [Hesse 1939]

Französisch-reformierte Kirche

Organisten

um 1905/09	... Schüler [Hesse 1905 und 1909]
um 1939	... Reichardt [Hesse 1939]

Deutsch-reformierte Kirche

Organisten

1839–1883	Karl Wilhelm Meyer (* 02. 09. 1804, † 15. 08. 1882 Magdeburg) [Meyer 1914]
1883–nach 1914	Rudolf Bischoff (* 21. 03. 1856 Barby, † ?) [Hesse 1905 und 1909] [Meyer 1914]
um 1939	vakant [Hesse 1939]

Page (PS/TeX): 135 / 121, COMPOSITE

Kantoren/Chordirigenten

1816–1849	Karl Friedrich Ferdinand Kaper [Meyer 1914]
1849–1870	Friedrich Karl Eyraud [Meyer 1914]
1870–1897	Wilhelm Schmidt († ? in Schönhausen/Elbe), interimistisch [Meyer 1914]
1897–nach 1914	Karl Sanftenberg (* 03. 11. 1869 Magdeburg, † ?) [Meyer 1914]
1928–1943	Rudolf Hirte (* 05. 10. 1893 Magdeburg, † 25. 10. 1962 Berlin-Buch), Komponist [Hesse 1939] [MBL]

Page (PS/TeX): 136 / 122, COMPOSITE

Hrosvith Dahmen
Kirchen und Musik in Dresden um 1900 – eine Bestandsaufnahme

Es ist allgemein bekannt, dass über Kirchenmusik, insbesondere im 19. Jahrhundert, seither nur wenig geschrieben worden ist. Auch für Dresden gilt dies nahezu uneingeschränkt. Erst nach der Wende begann sich die Musikgeschichte umfassender mit Dresdens Kirchen und ihrer Musik auseinanderzusetzen. Einen wichtigen Beitrag bildet dabei der Sammelband „Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert", erschienen 1998 in der Schriftenreihe der Hochschule für Musik in Dresden[1]. Der Band stellt überblicksartig Kirchenmusiker und ihre Werke vor. Einzig die Kreuzkirche in ihrer langen Tradition bildet die rühmliche Ausnahme. Für alle anderen Kirchen der Stadt, sogar für die Hofkirche, fehlen Auseinandersetzungen mit Kunst und Musik. Dresdner Musikgeschichtsschreibung macht sich, analog zur allgemeinen Musikgeschichte, fest an Größen des Musiklebens, im 19. Jahrhundert also an Weber über Wagner zu Schuch und Strauss. Sie bleibt damit überwiegend Operngeschichte; bürgerliche Musikkultur oder höfische Kammermusik finden kaum Beachtung. So überrascht es nicht, dass es relativ wenig Literatur zur Dresdner Musikgeschichte gibt, und das, obwohl die Dresdner so stolz auf ihre Kulturstadt sind. Umso größer ist der noch nicht aufgearbeitete Bestand in Dresdner Archiven. Im Hauptstaatsarchiv lagern unzählige Akten mit direktem oder indirektem Bezug auf Musik und Kirche. Die Akten, von Rechnungsbüchern angefangen, die Aufschluss über Besoldung und damit über die soziale Stellung der Musiker und Komponisten geben, über Beschwerdebriefe, Petitionen, Eingaben und Forderungen seitens der Musiker und Komponisten an die Sächsische Regierung bis hin zu Bauakten über die baulichen Aktivitäten der bereits bestehenden Kirchen, aber auch der sich neu gründenden Kirchengemeinden, sind bislang nicht oder nur partiell erfasst und ausgewertet worden. Auch die Nachlässe der Königsfamilie sowie wichtiger Familien der Stadt lagern bislang nahezu unerschlossen im Hauptstaatsarchiv. Ähnliches gilt es für die Bestände des Dresd-

[1] Matthias Herrmann (Hg.), Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert, Laaber 1998.

Page (PS/TeX): 137 / 123, COMPOSITE

ner Stadtarchivs zu konstatieren, zu dem in einem speziellen Teil die Bestände der Kreuzkirche besonders nach 1945 gehören. Da diese auch die Akten zu Vereinen und Verbänden umfassen, könnten hier ebenso Dokumente zu Gründungen von Kirchen und Posaunenchören oder ähnlichen Einrichtungen, besonders in den kleineren Kirchengemeinden, zu finden sein. Eine systematische Erfassung und Erschließung ist für eine umfassende Darstellung des kulturellen und musikalischen Lebens unumgänglich. Da Ende des 19. Jahrhunderts eine Zentralisierung der Dokumente, Kirchenbücher, Musikalien etc. stattgefunden hat, dürften die aufschlussreichsten Akten im Stadtarchiv und im Hauptstaatsarchiv lagern. Zusätzlich zu befragen sind in solchem Kontext dann auch die kleineren Archive, wie das Archiv der Kathedrale oder das Bautzner Archiv am Dom, wo besonders zur katholischen Kirchengeschichte wichtige Dokumente liegen.

Im protestantischen Stammland Sachsen spielte die evangelisch-lutherische Kirche mit über 90 % Anteil an der Gesamtbevölkerung Dresdens natürlich die größte Rolle in der Geschichte der Stadt. Um 1600 zu 100 % evangelisch, konnte auch die Konversion des Hofes 1697 zum Katholizismus nichts grundsätzlich daran ändern. Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts brachte es die katholische Kirche dank des Zuzugs aus Österreich, Böhmen und Italien auf nahezu 10 % der Bevölkerung. Um 1900 lebten 349 117 evangelische und 36 910 katholische Bürger in Dresden bei einer Gesamtbevölkerungszahl von 396 146 Einwohnern[2]. Hinzu kamen ca. 300 Familien russisch-orthodoxer Konfession (um 1860) und ca. 2 300 Juden (um 1880). Die zunehmende Industrialisierung und Urbanisierung nach der Reichsgründung 1871 mit der Verarmung eines neuen Standes, der Arbeiter, mit den politischen Kämpfen gegen die Kirchen und mit den um sich greifenden ideologischen und philosophischen Strömungen stellten auch die Dresdner Kirchen in den Jahren um 1900 vor große Aufgaben. Sie waren dem Ansturm der Landbevölkerung nicht gewachsen, konnten der sozialen Probleme nicht Herr werden. Bis zum Ersten Weltkrieg erfolgte die erste Austrittswelle aus der Kirche. An ihre Stelle trat in weiten Teilen Sachsens, so auch in

[2] Vgl. Ingo Zimmermann, Das kirchliche Dresden vom 19. zum 20. Jahrhundert. Eine Betrachtung, in: Herrmann, Die Dresdner Kirchenmusik (wie Anm. 1), S. 13–20, hier S. 17.

Page (PS/TeX): 138 / 124, COMPOSITE

Dresden, für einen großen Teil der Bevölkerung die kommunistische respektive sozialdemokratische Bewegung mit Arbeiterpartei und Gewerkschaftsbünden, inklusive der dazu gehörenden Rituale und Musik. Dennoch blieb die evangelische Kirche, wenn auch nicht mehr mit derselben ungebrochenen Autorität wie in den Jahrhunderten zuvor, bis 1918 Landeskirche.

Wie groß der Einfluss der protestantischen Kirche auch in Dresden gewesen war, zeigt sich sehr deutlich in den repräsentativen Bauten. Denn mit der Frauenkirche, der ältesten Stadtkirche Dresdens, deren Neubau 1726 nach Plänen George Bährs begonnen und 1734 geweiht werden konnte, besaß Dresden die größte protestantische Kirche Sachsens, deren Bedeutung für das musikalische Leben, aber auch für das Selbstverständnis der Dresdner, nicht zu überschätzen ist, wie sich nach dem Zweiten Weltkrieg in dem jahrzehntelangen Engagement zeigt, die Kirche wieder aufzubauen. Jahrhundertelang musikalisch abhängig von der zweiten Stadtkirche, der Kreuzkirche, erhielt die Frauenkirche erst 1897 ein eigenes Kirchenkantorat und in der Folge einen eigenen Knabenchor. Die Frauenkirche wurde besonders im 19. Jahrhundert Ort außergewöhnlicher musikalischer Aufführungen; als bekannteste ist hier wohl die Uraufführung des chorsinfonischen Werks *Das Liebesmahl der Apostel* von Richard Wagner zu nennen. In jeder Wagner-Biographie wird auf den besonderen Effekt, der beim Singen aus der Kuppel entsteht, hingewiesen, wenn vom *Parsifal* die Rede ist. Die Frauenkirche war und ist nie ausschließlich liturgischer Raum, sondern zugleich kirchlicher, d. h. gebundener, Konzertsaal. An der Frauenkirche wirkten seit 1897 als Kantoren Friedrich August Bruchmann (1897–1899) und Alfred Schöne (1899–1924), als Organisten Paul Janssen (1885–1905) und Alfred Hottinger (1907–1934). Von ihren Kompositionen muss das Meiste als verschollen gelten, die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek besitzt lediglich wenige gedruckte Partituren. Zur Frauenkirche ist in den vergangenen 15 Jahren eine nahezu unüberschaubare Fülle an Büchern, Heften und Artikeln erschienen, jedoch fehlt eine musikalisch umfassende Darstellung[3].

[3]Eine der wenigen Schriften zur Musik an der Frauenkirche: Hans John (Hg.), Die Frauenkirche im Musikleben der Stadt Dresden (Wissenschaftliches Symposium 1994 an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“

Page (PS/TeX): 139 / 125, COMPOSITE

In Büchern über Silbermann-Orgeln in Sachsen steht die Frauenkirchenorgel immer an exponierter Stelle. Sie ist beim Luftangriff im Februar 1945 vollständig verbrannt. Das Kuratorium zur Dresdner Frauenkirche gab einer neuen, modernen Orgel gegenüber einem Nachbau den Vorzug.

Die größte Konkurrenz, nicht nur in Sachen Musik, erwuchs der Frauenkirche nur wenige hundert Meter entfernt an der Kreuzkirche. Der dort ansässige und spätestens seit Julius Otto über die Grenzen Dresdens hinweg bekannte Kreuzchor hatte nicht nur die Gottesdienste der Kreuzkirche mit Musik zu versehen, sondern an hohen Festtagen auch die der Frauenkirche und der ebenfalls der Kreuzkirche unterstellten Sophienkirche. Namen wie Gottfried August Homilius (1755–1785) im 18., Julius Otto (1828–1874) im 19. oder Rudolf Mauersberger (1930–1971) im 20. Jahrhundert sind untrennbar mit der Kreuzkirche und ihrem Chor verbunden. Als Kreuzkantor wirkte zwischen 1874 und 1906 Friedrich Oskar Wermann, dessen handschriftlicher musikalischer Nachlass als verschollen gilt. Einige seiner geistlichen und weltlichen Kompositionen sind jedoch im Druck in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek vorhanden[4]. Von seinem Vorgänger im Amt des Kreuzkantors, Julius Otto, liegen handschriftliche wie gedruckte Partituren in der Bibliothek; auch sie bedürfen noch einer näheren Analyse, um sie im Rahmen der allgemeinen Kirchenmusik einordnen zu können. Wie bereits erwähnt ist die Forschungslage zur Kreuzkirche relativ gut; so sind etwa Hans Johns „Der Dresdner Kreuzchor und seine Kantoren“ (2. Aufl. 1987) oder das Buch „Dresden – Kreuzkirche, Kreuzschule, Kreuzchor – Musikalische und humanistische Tradition in 775 Jahren“ (1991) von Karlheinz Blaschke u. a. als Standardwerke zur Musik an der Kreuzkirche zu nennen.

Die Trias der Dresdner protestantischen Hauptkirchen vervollständigt die im Zweiten Weltkrieg zerstörte, danach nicht wieder aufgebaute, sondern in den 60er Jahren abgerissene Sophienkirche. Mit der 1720 gebauten Silbermann-Orgel besaß sie eine

Dresden), Dresden 1994 (Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden 25).

[4]Die Auswertung der Akten und Analyse der Werke unternimmt zur Zeit in ihrer Dissertation Antje Müller.

Page (PS/TeX): 140 / 126, COMPOSITE

der drei großen, berühmten Orgeln Dresdens, die 1945 ebenfalls vollständig zerstört wurde. Die Sophienkirche war zwischen 1737 und 1918 parallel Stadt- und evangelische Hofkirche. Daher waren zeitgleich je ein Organist an der Stadt- und an der Hofkirche angestellt, mit jeweils getrennten Stadt- und Hofgottesdiensten. Paul Geist (1889–1895), Clemens Braun (1895–1898), Max Birn (1898–1926) wirkten als Stadt-, Bernhard Klinger (1882–1890) und Paul Julius Knöbel (1891–1920) als Hoforganisten um 1900 an der Sophienkirche, ohne jedoch größere Bedeutung im Dresdner Musikleben erreicht zu haben. Von ihren Werken ist, sofern sie überhaupt als Komponisten in Erscheinung getreten sind, nichts erhalten geblieben.

Als eine weitere kirchenmusikalische Institution innerhalb der evangelischen Kirchenmusik hat die Annenkirche in der Altstadt-Seevorstadt zu gelten. Von den dort tätigen Organisten erlangten vor allem Julius Wilhelm Volkmar Schurig (1873–1893) – von ihm sind in gedruckter Fassung einige Partituren in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek zu finden – sowie Carl August Fischer (1864–1880) Bedeutung im Musikleben der Stadt. Fischer trat nicht nur als Komponist in Erscheinung, zahlreiche Kompositionen in handschriftlicher und gedruckter Form zeugen davon, sondern hat als Interpret sowohl an der Annenkirche als auch an der Frauenkirche von sich Reden gemacht.

Durch Hans Fährmann (1889–1926) wurde eine Kirche, die sonst weniger im Vordergrund steht, in das Zentrum kirchenmusikalischer Aufführungen gerückt: die Johanneskirche. Fährmanns Kompositionen für Orgel, die zu den anspruchsvollsten überhaupt gehören, bewahrt zum Teil die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek auf oder sie befinden sich in Privatbesitz[5].

Als weitere wichtige Kirchen haben die Waisenhauskirche und die Dreikönigskirche zu gelten. Leider ist auch zu deren Musikaktivität nur sehr wenig geforscht worden. Alle weiteren Kirchen, ebenso die zwischen 1870 und 1920 neu gebauten Kirchen, sind aus den Betrachtungen zur Kirchenmusik bislang vollständig aus-

[5] Vgl. Hans Böhm, Hans Fährmann Organist an der Johanneskirche. Orgelvirtuose – Komponist – Pädagoge, in: Herrmann, Die Dresdner Kirchenmusik (wie Anm. 1), S. 323–331.

Page (PS/TeX): 141 / 127, COMPOSITE

geschlossen worden, obwohl sie doch integraler Bestandteil städtischen Lebens um 1900 waren.

Noch schlechter ist der Stand der Forschung für alle weiteren evangelischen, freikirchlichen Gemeinden. Obwohl sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auch in Dresden Fuß zu fassen begonnen haben und mit Sicherheit auch musikalisch aktiv wurden, finden sich keinerlei Schriften dazu. Diese Tatsache trifft ebenso auf die sich etablierenden ausländischen Kirchen, wie etwa die amerikanischen, zu. Ähnliches ist für synagogale Musik festzustellen. Dresden besaß seit 1840 eine repräsentative, von Gottfried Semper in äußerst dekorativer Weise entworfene Synagoge. Mit Sicherheit hat es hier, der jüdischen Tradition gemäß, eine Vielzahl von Aufführungen und musikalisch gestalteten Gottesdiensten gegeben. Dennoch gibt es, abgesehen von einer einzelnen Ausnahme, weder Aufsätze noch Monographien, die sich dieses Themas annehmen. Agatha Schindler hat hier, zumindest für die Zeit des Nationalsozialismus, Pionierarbeit geleistet. Weitere Literatur über die Synagoge, einschließlich ihres Neubaus in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts, nimmt genauso nur einen verschwindend geringen Teil der Dresden-Literatur ein. Gewiss bleibt dies einerseits der schwierigen Quellenlage geschuldet, denn beim Brand am 9. November 1938 ist die Synagoge vollständig zerstört worden. Andererseits dürften aber auch Berührungsängste deutscher Forscher mit diesem Thema ein Grund für die mangelnde Aufarbeitung sein. Eine umfassende Darstellung jüdischen Lebens in Dresden, mit allen Einbindungen und Ausgrenzungen, wartet daher noch auf ihre Ausführung.

Dresden ist aufgrund seiner geographischen Lage und seiner politischen Verknüpfungen im 18. Jahrhundert immer wieder auch Anlaufpunkt für Kaufleute, Handwerker und Künstler aus Osteuropa gewesen. Folgerichtig konnte 1874 die Russisch-Orthodoxe Kirche geweiht werden. Als einzige größere Kirche wurde sie 1945 nicht zerstört. Musik in und an der Russisch-Orthodoxen Kirche in Dresden beschreibt Ursula Troschitz erstmalig im Kirchenmusikband der Hochschule[6]. Weitere Arbeiten

[6] Ursula Troschitz, Die Russisch-Orthodoxe Kirche in Dresden und ihre Musikpflege, in: Herrmann, Die Dresdner Kirchenmusik (wie Anm. 1), S. 277–308.

Page (PS/TeX): 142 / 128, COMPOSITE

hierzu stehen noch aus, ebenfalls Untersuchungen über die Einbindung russischer Bürger in die Gesellschaft Dresdens.

Nachdem 1697 der Dresdner Hof zum Katholizismus konvertiert war, mussten in Dresden katholisches Leben und katholischer Gottesdienst neu etabliert werden. Mit der 1751 eingeweihten Katholischen Hofkirche am Elbufer erhielt die katholische Kirche ein nicht zu übersehendes steinernes Monument, das ebenso wie die Frauenkirche die Silhouette Dresdens prägt. Von Beginn an wirkten an der Hofkirche die besten Kräfte. Hierzu wurden Sänger wie Musiker aus der Hofoper und der Hofkapelle und die am eigenen Institut ausgebildeten Knaben herangezogen. Schon bald erlangte die Dresdner Hofkirche aufgrund der Musik und der im protestantischen Sachsen exotisch anmutenden katholischen Riten weit über die Grenzen der Stadt hinaus Berühmtheit. Da bis 1918 die Hofkapelle und ihre Kapellmeister verpflichtet waren, an der Katholischen Hofkirche zu wirken und für diese, allerdings mit abnehmender Tendenz im späten 19. Jahrhundert, zu komponieren, finden sich in der Auflistung der an der Hofkirche wirkenden Komponisten und Kapellmeister dieselben Namen, die für Dresden ganz allgemein gültig sind. Mit Johann Adolf Hasse beginnt die klangvolle Reihe; sie führt von Johann Gottlieb Naumann, Carl Maria von Weber, Carl Gottlieb Reißiger über Franz Wüllner zu Ernst von Schuch und Karl Maria Pembaur. Viele ihrer Werke sind explizit für die Dresdner Hofkirche entstanden.

1908 hatte die Sächsische Regierung beschlossen, die Werke der Königlichen Bibliothek zuzuführen, wo sie viele Jahre in Schränken unentdeckt lagerten. Gleichzeitig bedeutete dies aber auch einen Glücksfall, da sie der Katastrophe der Zerstörung Dresdens im Februar 1945, abgesehen von einigen Wasserschäden, entgehen konnten. Lediglich die zu dieser Zeit noch gebräuchlichen Werke, die meist in Abschriften oder Stimmsätzen vorhanden waren, sind als Verlust zu verbuchen. Daher besitzt die Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek heute einen großen Bestand an Dresdner katholischer Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, der bis heute noch nicht erschlossen ist.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts trat auch in Dresden ein Bruch des Komponierens für die Hofkirche ein, der durch die cäcilianischen Reformbestrebungen ausgelöst wurde. Werke al-

Page (PS/TeX): 143 / 129, COMPOSITE

ter Meister, aber auch der klassischen Epoche Süddeutschlands und Österreichs, die bis dahin nicht oder nur sehr selten in der Hofkirche zu hören gewesen waren, sowie Kompositionen aus der Feder eigener ehemaliger Komponisten traten überwiegend an die Stelle neuer Kompositionen. Einzig Edmund Kretschmer ist hier noch als zeitgenössischer Komponist zu nennen. Kretschmer wirkte zunächst als Organist und Instruktor der Kapellknaben an der Hofkirche, führte aber daran anschließend zwischen 1894 und 1900 das Amt des Kirchenkomponisten und Kapellmeisters aus. Seine handschriftlichen Kompositionen sind ebenfalls weitgehend verschollen. Im Archiv der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek befinden sich einige Drucke, die allerdings erst in den 1970er Jahren erworben wurden.

In der Hofkirche befindet sich die einzige noch erhaltene Dresdner Silbermann-Orgel. Bereits im 19. Jahrhundert war sie mehrfachen Umgestaltungen unterworfen. Dank der Auslagerung während des Zweiten Weltkrieges, womit wenigstens das Werk der Orgel erhalten blieb, konnte man in den 1990er Jahren mit dem Rückbau und der Restaurierung beginnen. Im Jahr 2002 wurde die Orgel – nahezu in den Originalzustand versetzt – wieder geweiht. Veränderungen des 19. Jahrhunderts, die Zerstörung der Orgel, ihr Aufbau nach dem Krieg sowie die Restaurierung im 20. Jahrhundert sind gut dokumentiert und aufgearbeitet worden[7].

Das Musikleben an allen weiteren Kirchen, insbesondere dasjenige der zwischen 1870 und 1920 gebauten katholischen Kirchen, harrt noch einer Aufarbeitung.

Im 19. Jahrhundert begann eine Verbesserung der Lage der Katholiken in Sachsen. Durch Napoleon wurde den Katholiken das Bürgerrecht verliehen und dies auch 1831 in der ersten Landesverfassung bestätigt. Katholiken und Protestanten waren damit endlich gleichberechtigt: Sie konnten Grundstücke erwerben, Geschäfte gründen, Handel betreiben und ihren Glauben auch nach außen hin vertreten. Zeugnisse des wachsenden Selbstbewusstseins sind die Neubauten der katholischen Kirchen, vor allem in den Randgebieten der Stadt. Das Verhältnis zwischen Protestan-

[7] Vgl. Hansjürgen Scholze u. a. (Hg.), Die Silbermannorgel der Kathedrale zu Dresden, Dresden 2002.

Page (PS/TeX): 144 / 130, COMPOSITE

ten und Katholiken über die Jahrhunderte hinweg bedarf aber noch einer Aufarbeitung; möglich wäre das durch die sehr gute Aktenlage in den Archiven Dresdens. Auch das sehr umfangreiche Bildmaterial, welches in verschiedenen Archiven, aber besonders in der Fotothek der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek lagert, ist hinsichtlich kirchenmusikalischer Fragestellungen noch nicht durchgesehen worden.

Die Kirchen Dresdens haben im musikalischen Leben der Stadt immer eine bedeutende Rolle gespielt. Bis ins 19. Jahrhundert hinein konnten sie sogar eine gewisse Vormachtstellung selbst gegenüber der Oper oder dem Konzert behaupten. Die Tatsache, dass Kirchen für jedermann ohne Eintritt zugänglich waren, mag nur als e i n Grund dafür gelten. Selbst als in Dresden die bürgerliche Musikkultur einen Aufschwung erfuhr, blieb Kirchenmusik im Bewusstsein der Bürger ein hohes Gut. Die im 19. Jahrhundert nahezu inflationär gegründeten Gesangvereine und Singakademien führten viele große Werke vergangener Epochen zum ersten Mal in Dresden auf, wie etwa Haydns Oratorium *Die Schöpfung*. Durch die Aufführungen der Vereine und Akademien konnten geistliche Werke Einzug in bürgerliche Kreise halten. Demzufolge war der Aufführungsort geistlicher Musik nicht mehr ausschließlich der Kirchenraum, sondern ebenso das Dresdner Hotel de Pologne, das Hotel de Sâxe oder das Gewerbehaus (Stammsitz des städtischen Orchesters, aus dem dann später die Dresdner Philharmonie hervorging). Aus dem 19. Jahrhundert stammen auch die ersten Beschwerden über das Fehlen eines geeigneten Konzertsaals in Dresden. Die ersten Pläne wurden zwar erstellt, blieben jedoch in Folge ohne Ausführung. Jeden Dresdner erinnert dies sofort an die heutige Situation; bislang fehlt Dresden immer noch ein echter Konzertsaal. Einen kirchlichen Raum mit zahlreich musikalischen, jetzt allerdings nicht mehr streng kirchlich gebundenen Aufführungen, hat Dresden mit dem Wiederaufbau der Frauenkirche erhalten.

Obwohl die Kirchen sowohl im Nationalsozialismus als auch im Sozialismus einen nicht ganz leichten Stand hatten, konnte in Dresden über die Jahrzehnte hinweg Kirchenmusik, wenn auch nur an zwei Kirchen, auf hohem Niveau fortgeführt werden. Bis zum heutigen Tag sind Errungenschaften des 19. Jahrhunderts, wie etwa die von Oskar Wermann auf den Samstagnachmittag

Page (PS/TeX): 145 / 131, COMPOSITE

verlegte Vesper in der Kreuzkirche oder die Orgelvespern an der Katholischen Hofkirche, wichtige Bestandteile der Dresdner Kultur. Weder Cäcilianismus noch das Zweite Vatikanum konnten die Pflege klassischer Messkompositionen an der Kathedrale verdrängen. Über schwierige Zeiten im 19. und 20. Jahrhundert blieben dank des persönlichen Engagements von Kantoren und Chorleitern für Dresden zwei Knabenchöre von Weltruhm erhalten. Sie sind es auch, die Kirchenmusik im heutigen Dresden für eine breite, nicht kirchlich gebundene Bevölkerung attraktiv und wichtig machen.

Page (PS/TeX): 146 / 132, COMPOSITE

Joanna Subel

Kirchenmusik in Breslau während des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Stand der Forschung

„Kirchenmusik“ im engeren Sinne ist Musik, die der Liturgie dient. Hierzu zählen alle musikalischen Stücke, die im Verlauf der Liturgie erklingen dürfen[1]. Daneben hat „Kirchenmusik“ im allgemeinen Sinne einen größeren Umfang, in der Weise, wie Silke Leopold schrieb: „Kirchenmusik ist [...] im allgemeinen Sinn alles, was in christlichen Kirchen erklingt“[2]. In dem Leipziger Tagungsbericht „Stadtmusikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Die Musik der Religionsgemeinschaft um 1900“ wird der Begriff noch erweitert. Er umfasst alle musikalischen Erscheinungen, die mit Religion verbunden sind[3]. So erfordern die Forschungen zur Kirchenmusik in Breslau umfassendere Studien. Die mit diesem Thema zusammenhängende Literatur betrifft überwiegend die Arbeiten deutscher Autoren, die sich mit der Musik früherer Zeit beschäftigt und die über die Musik in ganz Schlesien, nicht nur in Breslau, geschrieben haben. Die Forschungen polnischer Wissenschaftler befinden sich noch in der Anfangsphase.

Unsere Kenntnisse über die Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert in Breslau resultieren aus nur wenigen Quellen. Es sind dies Bücher bzw. ältere Zeitschriftenbeiträge. Sie befassen sich mit folgenden Forschungsgebieten: Architektur der Kirchen, Orgelbau, kirchliche Einrichtungen (Vereine und Kirchenmusikalische Schulen), Kirchenmusiker (Organisten, Kantoren, Komponisten), Kirchenkonzerte, Gesangbücher, überlieferte Kompositionen. Ein besonderes Problem für Breslau wie auch für Schlesien

[1] Helmut Loos stellte die provokatorische Frage: Gibt es eine „wahre“ Kirchenmusik?, in: Remigiusz Pospiech/Piotr Tarlinski (Hg.), Kształcenie Muzyków Kościelnych na Śląsku. Materialy Sympozjum Zorganizowanego [Die Ausbildung der Kirchenmusiker in Schlesien], Opole 1997, S. 9-26.

[2] Silke Leopold, Kirchenmusik, in: Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Sachteil Bd. 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 128f., hier Sp. 128.

[3] Diese Konferenz fand vom 5. bis 6. November 2004 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig statt (Leitung: Prof. Dr. Helmut Loos).

Page (PS/TeX): 147 / 133, COMPOSITE

stellen die zwei Konfessionen dar. Deshalb betreffen die Materialien entweder den katholischen oder den evangelischen Bereich. In diesen beiden Bereichen ist die Zahl der erhaltenen Quellen unterschiedlich groß.

Nur wenige Lexika umfassen das 19. Jahrhundert. Diese Lexika sind hilfreich bei der Suche nach speziellen Informationen, z. B. über Komponisten und sonstige Musiker, Musikvereine etc. Außer den Lexika von Carl Julius Adolf Hoffmann, Koßmaly und Carlo ist das Schlesische Musiklexikon von Lothar Hoffmann-Erbrecht zu erwähnen[4]. Es berücksichtigt auch die Zeit ab der Mitte des 19. Jahrhunderts.

In den genannten Arbeiten zu diesen Themen wurden vor allem die Gründung und Wirkung des Königlichen Akademischen Instituts für Kirchenmusik an der Universität zu Breslau und das Schaffen der Breslauer Komponisten kirchlicher Musik behandelt. Nur recht allgemein dagegen ist die Tätigkeit der Organisten und Kantoren beschrieben[5].

[4] Carl Julius Adolf Hoffmann, Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830, Breslau 1830; Koßmaly/Carlo [C. H. Herzel] (Red.), Schlesisches Tonkünstler-Lexikon, Breslau 1846–1847 (Reprint: Hildesheim 1982); Lothar Hoffmann-Erbrecht (Red.), Schlesisches Musiklexikon, Augsburg 2001.

[5] Zu diesen Arbeiten gehören: Johannes Adler, Die evangelische Kirchenmusik in Schlesien, in: Lothar Hoffmann-Erbrecht (Red.), Geistliche Musik in Schlesien, Dülmen 1988, S. 95–127; Paul Blaschke, Schlesische Chorpflege in Vergangenheit und Gegenwart, in: Musica Sacra 1935/7, S. 143–145; Fritz Feldmann, Die schlesische Kirchenmusik im Wandel der Zeiten (= Das evangelische Schlesien VI/2), Lübeck 1975; Joachim Herrmann, Zelter und der Männergesang in Schlesien, in: Schlesische Heimat 1937, H. 3, S. 160–163; Joseph Kindler, Schlesische Kirchenkomponisten der Gegenwart, in: Musica Sacra 1935/7, S. 149–152; Otto Kinkeldey, Die Musik in Schlesien (Schlesische Landeskunde, zum 25 Jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms II. zur Jahrhundertfeier der Befreiung), Leipzig 1913; Waldemar Matysiak, Die Breslauer Schule, in: Musica Sacra 1937/7, S. 148f.; Georg Münzer, Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts, Leipzig 1890; Arnold Schmitz, Katholische Kirchenmusik in Schlesien bis 1800, in: Musica Sacra 1937/7, S. 145–147; Joseph Thamm, Der Cäcilienverein in Schlesien, in: Musica Sacra 1935/7, S. 140–143; Joseph Thamm, Die katholische Kirchenmusik Schlesiens im 19. und 20. Jahrhundert, in: Silesia Cantat,

Page (PS/TeX): 148 / 134, COMPOSITE

Eine Sonderstellung nimmt die Arbeit „Die Breslauer Dommusik von 1805–1945“ von Rudolf Walter ein. Es ist eine sehr interessante Beschreibung der Organisation, der Domorgeln, der Kompositionen von Domorganisten und Domkapellmeistern und der Bedeutung der Musik in der katholischen Hauptkirche in Breslau[6]. Dieses Buch ist quasi die Fortsetzung der Geschichte der Kirchenmusik des Breslauer Doms von Hans Erdmann Guckel, die sich in seiner Arbeit „Katholische Kirchenmusik in Schlesien“ befindet und bis zum Jahr 1805 reicht[7].

Ein kurzer Überblick über die Werke zum Thema Kirchenmusik der früheren Zeiten ist in dem neuen Buch von Remigiusz Pośpiech „Muzyka wielogłosowa w celebracji Eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku“ (Die mehrstimmige Musik während der Eucharistiefeier in Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert) enthalten[8]. Es ist dies die erste eingehende Arbeit in polnischer Sprache, die die liturgische Musik im genannten Zeitraum erfasst.

Troisdorf 1963, S. 60–79; Hubert Unverricht, Musik und Musikwissenschaft in Praxis, Lehre und Forschungen der Universität Breslau, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Sigmaringen 1988, S. 259–272; Rudolf Walter, Kirchen- und Schulmusik-Studium an der Universität Breslau, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Würzburg 2000, S. 357–366; Josef Witkowski, Schlesien und die kirchenmusikalische Bewegung, in: Musica Sacra 1935/7, S. 137–140; Maria Zduniak, Muzyka religijna w XIX-wiecznym Wrocławiu [Die religiöse Musik im Breslau des 19. Jahrhunderts], in: Chrześcijanin [Der Christ] 1984/1, S. , S. 23–37; dies., Muzyka i historia muzyki na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i I połowie XX wieku [Musik und Musikgeschichte an der Universität Breslau im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts], in: Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy [Musikwissenschaft in Breslau. Leute – Geschichte – Perspektiven], Wydawnictwo Uniwersytetu [Universitätsverlag], Wrocław 2005; Gerhard Zeggert, Die evangelische Kirchenmusik in Schlesien, in: Silesia Cantat, Troisdorf 1963, S. 92–105.

[6] Rudolf Walter, Die Breslauer Dommusik von 1805–1945, Dülmen 1981.

[7] Hans Erdmann Guckel, Katholische Kirchenmusik in Schlesien, Leipzig 1912.

[8] Remigiusz Pośpiech, Muzyka wielogłosowa w celebracji Eucharystycznej na Śląsku w XVII i XVIII wieku“ [Die mehrstimmige Musik während der Eucharistiefeier in Schlesien im 17. und 18. Jahrhundert], Opole 2004, hg. von der Theologischen Fakultät der Oppelner Universität.

Page (PS/TeX): 149 / 135, COMPOSITE

Auch muss man hier das Buch von Maria Zduniak „Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu“ (Polnische Musik und Musiker im Wrocław des 19. Jahrhunderts) nennen[9]. Die Kirchenmusik wird jedoch in diesem Buch nur in einem Kapitel behandelt. Genauere Ausführungen kommen hierbei lediglich dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu, während die weiteren Jahre nur sehr allgemein beschrieben sind.

Es sei auch erwähnt, dass die betreffenden Arbeiten polnischer Autoren oft mit Oberschlesien verbunden sind.

Das am häufigsten behandelte Thema war die Architektur der Kirchen, wie z. B. in dem „Katalog der Druckschriften über die Stadt Breslau“ von Heinrich Wendt[10]. Aus dem Jahr 1922 stammt das Buch „Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer Führer“ von Ernst Dubowy[11]. Später erschien das monumentale dreibändige Werk „Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau“ von Ludvig Burgemeister[12]. Daneben existieren auch viele neuere Bücher, Architekturführer oder Stadtführer, in denen die Breslauer Kirchen beschrieben sind. Es gibt so viele Bücher hierzu auch in polnischer Sprache, dass es unmöglich ist, sie alle zu erwähnen, doch möchte ich auf die sehr brauchbare Arbeit von Zygmunt Antkowiak „Kościoły Wrocławia“ (Die Kirchen von Breslau) hinweisen[13]. Neben der Geschichte der Breslauer Kirchen enthält sie eine reichhaltige Bibliographie. Ein Mangel dieses Buches ist das Fehlen der Beschreibung derjenigen Kirchen, die nach dem Krieg nicht wieder aufgebaut wurden (Paulus-, Erlöser-, Salvator-, Lutherkirche). Eine zweite wichtige Publikation auf diesem Gebiet ist

[9] Maria Zduniak, Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu [Polnische Musik und Musiker im Wrocław des 19. Jahrhunderts], Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław [Polnische Akademie der Wissenschaftten, Ossolinski National Institut], Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984.

[10] Heinrich Wendt, Katalog der Druckschriften über die Stadt Breslau, Breslau 1903; 1. Nachtrag, Breslau 1915.

[11] Ernst Dubowy, Breslauer Kirchen. Kunsthistorischer Führer. Verlag der Schlesischen Zeitung, Breslau 1922.

[12] Ludvig Burgemeister (Hg.), Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau, 3 Bde., Breslau 1930.

[13] Zygmunt Antkowiak, Kościoły Wrocławia [Die Kirchen von Breslau], Wrocław 1991, Muzeum Archidiecezjalne [Erzbischöfliches Museum], Wrocław.

Page (PS/TeX): 150 / 136, COMPOSITE

„Z dziejów wrocławskiego kościoła“ (Aus der Geschichte der Breslauer Kirche) von Józef Pater[14]. Im Jahr 1997 erschien im Verlag Breslauer Universität und Nationalmuseum das Buch „Świątynie Wrocławia w rysunku i grafice XIX i poczatku XX wieku“ (Breslauer Gotteshäuser in graphischen Darstellungen des späten 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts)[15]. Ein sehr umfangreiches Kapitel mit vielen Abbildungen der Kirchen enthält der erste Band des „Atlas architektury Wrocławia“ (Atlas der Architektur Breslaus)[16]. Das Institut für Geschichte der Architektur, Kunst und Technik an der Technischen Hochschule in Wrocław hat innerhalb der Reihe „Architektura Wrocławia“ (Architektur Breslaus) einen sehr interessanten Band unter dem Titel „Świątynia“ (Sakralbauten) herausgegeben[17]. Er enthält Artikel über die Geschichte der Kirchen. Dieses Thema ist sehr umfangreich und erfordert spezielle Forschungen. Im Institut der Geschichte der Kunst an der Breslauer Universität ist eine Monographie der Sakralarchitektur Breslaus von Agnieszka Zabłocka-Kos in Vorbereitung. Außerdem befinden sich kurze Beschreibungen aller Breslauer Kirchen in der „Encyklopedia Wrocławia“ (Breslauer Enzyklopädie)[18].

Ebenso umfangreich wie die Quellen und Texte zur Architektur der Breslauer Kirchen sind diejenigen über Orgeln, Orgelspiel, Orgelmusik und Tätigkeit der Organisten. Die grundlegende Arbeit ist hier das sehr bekannte Buch von Ludwig Burgemeister

[14] Józef Pater, Z dziejów wrocławskiego kościoła“ [Aus der Geschichte der Breslauer Kirche], Wrocław 1997.

[15] Świątynie Wrocławia w rysunku i grafice XIX i poczatku XX wieku [Breslauer Gotteshäuser in graphischen Darstellungen des späten 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts], Wydawnictwa Uniwersytetu Wroclawskiego 1997; Einleitung von Bogusław Czechowicz, Bildauswahl von Magdalena Szafkowska.

[16] Jan Harasimowicz (Hg.), Atlas architektury Wrocławia [Atlas der Architektur Breslaus], Bd. 1: Budowle sakralne [Die sakralen Bauwerke], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 1997.

[17] Jerzy Rozpędowski (Hg.), Architektura Wrocławia [Breslauer Architektur], Bd. 3: Świątynia [Sakralbauten]. Tagungsband des Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki [Institut der Geschichte der Architektur, Kunst und Technik], Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1997.

[18] Encyklopedia Wrocławia [Breslauer Enzyklopädie], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2000.

Page (PS/TeX): 151 / 137, COMPOSITE

und Rudolf Walter „Der Orgelbau in Schlesien“[19]. Eingehende Beschreibungen der Orgeln befinden sich auch in vielen Berichten von den Einweihungsfeiern dieser Instrumente in den einzelnen Kirchen. Näheres findet man in dem erwähnten Katalog von Wendt.

Außerdem trifft man auf Beschreibungen der Disposition und der Prospekte der Orgeln in den Kirchenzeitschriften und im Fachblatt „Zeitschrift für Instrumentenbau“[20], das von dem Breslauer Professor für Musikalische Technologie an der Technischen Hochschule zu Breslau, Hermann Matzke, herausgegeben wurde. Über Organisten und die Orgelwerke schrieb man natürlich auch in vielen allgemeinen Texten über Kirchenmusik.

Ein noch wenig erforschtes Gebiet ist die Organisation und Tätigkeit der Kirchenmusikvereine. Zu den wichtigsten evangelischen kirchenmusikalischen Vereinen gehört der Kirchliche Singverein an der Bernhardinkirche, den Kantor Gottlob Siegert im Jahr 1820 gegründet und über 20 Jahren geleitet hat. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in Breslau den Thomaschen Gesang-Verein, der 1869 von dem Kantor Rudolf Thoma an der Elisabethkirche gegründet wurde. Thoma war auch Leiter und Dirigent des Schlesischen Evangelischen Kirchenmusikvereins, der in Liegnitz im selben Jahr entstand. Das Ziel dieses Vereins war die Pflege evangelischer Kirchenmusik durch: Kompositionen, Aufführungen, Gründung von Chören, Organisation von Konferenzen, Veranstaltung von Festivals in Niederschlesien und Herausgabe der Zeitschrift „Fliegende Blätter“[21]. Rudolf Thoma war auch der Vorsitzende des Evangelischen Kirchenmusikvereins in Schlesien bis 1906[22]. Diesem Verein ist ein Kapitel in dem zum Druck vorbereiteten Buch „Das Chorwesen in Breslau 1825–1945“ von Joanna Subel gewidmet.

Die katholische religiöse kirchenmusikalische Bewegung entwickelte sich besonders stark, nachdem im Jahr 1868 in Bamberg

[19] Ludwig Burgemeister / Rudolf Walter, Der Orgelbau in Schlesien, Frankfurt am Main 1973.

[20] Die Jahrgänge 1935–1940 in der Breslauer Universitätsbibliothek.

[21] Die Jahrgänge 1893–1911 in der Breslauer Universitätsbibliothek.

[22] Paul Fröhlich, 50 Jahre Schlesische evangelischer Kirchenmusikverein. Festschrift zur 50. Jahrfeier, Sagan 1919.

Page (PS/TeX): 152 / 138, COMPOSITE

der„Allgemeine Deutsche Cäcilienverein“ gegründet worden war. Diese Bewegung war ein Protest gegen die Instrumentalmusik in der Kirche (was allerdings nicht die Orgel betraf), und sie war natürlich eng an den Gregorianischen und mehrstimmigen A-cappella-Gesang gebunden. Im selben Jahr (1868) wurde der Cäcilienverein für die Diözese Breslau in Oppeln gegründet. Die Schlesischen Cäcilianer hatten ihre eigene Zeitschrift „Cäcilia“, die in Breslau von 1893 bis 1933 herausgegeben wurde. In dieser Zeitschrift (es existieren in Breslau nicht mehr alle Ausgaben[23]) finden wir Artikel über allgemeine religiöse Probleme und über die Kirchenmusik wie auch kurze Notizen von musikalischen Aufführungen in katholischen Kirchen Breslaus. Eines der Sonderhefte des Cäcilienvereinsorgans „Musica Sacra“ (herausgegeben in Regensburg) war der Kirchenmusik in Schlesien gewidmet[24]. In Breslau erschienen auch katholische Zeitschriften, in denen allerdings keine musikalischen Nachrichten enthalten waren. Die „Katholische Schulzeitung für Norddeutschland“ dagegen enthielt auch Rezensionen von Konzerten mit teilweise religiöser Musik[25].

Bei der Erforschung der Tätigkeit von musikalischen Vereinen und Kirchenchören sind die Adressbücher, die aus den Jahren 1869 bis 1943 stammen, sehr hilfreich. Dort finden wir nicht nur die Adressen der Vereinigungen, sondern auch kurze Notizen über ihre Ziele, Sitzungen und Probenstunden[26].

Die größte Anzahl der ausführlichen Arbeiten betrifft das Schulwesen und das Schaffen der Breslauer Komponisten, die meist Kantor, Organist oder beides zugleich waren. Hier möchte ich noch auf die folgenden Arbeiten hinweisen: „Universität und Musik“ von Klaus Blum, „Das Hochschulinstitut für Kirchen- und Schulmusik in Breslau. Parallelen und Abweichungen im Hinblick auf das Königsberger Institut“ und „Studien zur Geschichte der Schulmusik Schlesiens“ von Fritz Feldmann, „Musik und Musik-

[23] Nur die Ausgaben der Jahre 1893, 1894, 1902–1904, 1906, 1909, 1915 und 1925.

[24] Musica Sacra, Regensburg 1935, H. 7.

[25] Diese Zeitschrift erschien ab 1893 in Breslau. Leider sind nur die Jahrgänge 1893, 1894, 1896, 1903 und 1904 erhalten.

[26] Es haben sich zwar Adressbücher aus früheren Zeiten erhalten, aber über Vereine geben sie keine Auskunft.

Page (PS/TeX): 153 / 139, COMPOSITE

wissenschaft in Praxis, Lehre und Forschung an der Universität Breslau“ von Hubert Unverricht und „Kirchen- und Schulmusik-Studium an der Universität Breslau“ von Rudolf Walter[27]. Kürzlich erschien in Wrocław ein Buch in sehr schöner Ausstattung. Es handelt vom Schulwesen in Breslau, und ein Kapitel darin (aus der Feder von Maria Zduniak) ist dem Musikalischen Schulwesen gewidmet[28]. Eine sehr wichtige Quelle zur musikalischen Ausbildung der schlesischen evangelischen Kirchenmusiker ist die Musikzeitschrift „Eutonia“, die in den Jahren 1829 bis 1835 erschienen ist[29]. Der musikalischen Ausbildung der Kirchenmusiker sind auch die folgenden Arbeiten gewidmet: „Die Ausbildung evangelischer Kirchenmusiker vom 18. bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts in Schlesien“ von Hubert Unverricht und „Die Ausbildung von Kirchen- und Schulmusikern am Institut für Kirchenmusik der Universität Breslau“ von Rudolf Walter[30].

Die Musikaufführungen in Breslaus Kirchen sind das Thema, das am wenigsten bearbeitet wurde. Eine Ausnahme bilden die hier schon erwähnten Arbeiten von Georg Münzer und Hans Erdmann Guckel sowie Rudolf Walters „Die Breslauer Dommusik

[27] Klaus Blum, Universität und Musik, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Würzburg 1961, S. 107–127; Fritz Feldmann, Das Hochschulinstitut für Kirchen- und Schulmusik in Breslau. Parallelen und Abweichungen im Hinblick auf das Königsberger Institut, in: Musik des Ostens 8, Kassel und Basel 1982, S. 169–172; Hubert Unverricht, Musik und Musikwissenschaft in Praxis, Lehre und Forschung an der Universität Breslau, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Sigmaringen 1988, S. 259–272; Rudolf Walter, Kirchen- und Schulmusik-Studium an der Universität Breslau, in: Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau, Würzburg 2000, S. 357-366.

[28] Maria Zwierz (Hg.), Wrocławskie szkoły. Historia i architektura [Die Breslauer Schulen. Geschichte und Architektur], Muzeum Architektury, Wrocław 2004.

[29] Diese Zeitschrift befindet sich in der Breslauer Universitätsbibliothek, siehe Lucian Schiwietz, Die Musikzeitschrift „Eutonia“ als Spiegel Kirchenmusikalischer Ausbildung in den Jahren 1828 bis 1837, in: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku [Die Ausbildung der Kirchenmusiker in Schlesien], Opole 1997, S. 133–140.

[30] Die Artikel sind enthalten in: Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku [Die Ausbildung der Kirchenmusiker in Schlesien], Opole 1997.

Page (PS/TeX): 154 / 140, COMPOSITE

von 1805–1945“[31]. Allerdings ist im Buch von Münzer nur ein kurzes Kapitel der Kirchenmusik gewidmet. Eine zweite Quelle sind die Informationen im Katalog von Wendt[32], in dem die Musikaufführungen in einzelnen Kirchen Breslaus angegeben werden. Meistens sind es Kirchenkonzerte in den evangelischen Kirchen, sie werden jedoch nur für bestimmte Jahre genannt. Von ihnen berichten detailliert einige erhaltene, aber nicht eben zahlreiche Texte und Programme, u. a. von den Konzerten des Kirchlichen Singvereins an der Bernhardinkirche, gegründet von Kantor Gottlob Siegert, aus den Jahren 1832 bis 1845.

Die dritte und vielleicht umfangreichste Gruppe von Quellen, die noch nicht gründlich erforscht wurde, sind Zeitschriften und Zeitungen, wie „Fliegende Blätter des evangelischen Kirchenmusik-Vereins in Schlesien“, die ab 1869 in Breslau erschienen sind. Darin sind Angaben nicht nur über Kirchenkonzerte, sondern auch über weltliche Konzerte enthalten. In der Breslauer Universitätsbibliothek werden nur die Ausgaben der Jahre 1869 bis 1887 und 1897 bis 1906 aufbewahrt. Kurze Informationen über Musikaufführungen in den Kirchen enthält auch das „Kirchliche Wochenblatt für die evangelischen Gemeinden in Breslau“. Diese Zeitschrift stammt aus den Jahren 1814 bis 1939, freilich liegen in der Breslauer Bibliothek nicht alle Jahrgänge vor. Im „Kirchlichen Amtsblatt“ sind außer Informationen über das Leben der evangelischen Gemeinden Anzeigen über Kurse, über Prüfungen für Organisten und Chorleiter etc. enthalten[33]. Schließlich ist die sehr wichtige Zeitschrift „Eutonia“ zu nennen, eine hauptsächlich pädagogische Musikzeitschrift aus den Jahren 1829 bis 1935. Sie teilt sich auf in einige Fachgebiete: Zunächst erscheinen „Aufsätze“, das sind pädagogisch-methodische Texte, weiter dann „Historisch-kritische Berichte“ aus der Musikgeschichte und der Musiktheorie, „Biographien“ und letztlich „Nachrichten“ über musikalische Aufführungen, Orgeln und Orgelbauer aus ganz Deutschland. In den Ausgaben aus den dreißi-

[31] Münzer, Beiträge (wie Anm. 5); Guckel, Katholische Kirchenmusik (wie Anm. 7); Walter, Breslauer Dommusik (wie Anm. 6).

[32] Wendt, Katalog (wie Anm. 10).

[33] In der Ausgabe 1924/8 werden unter anderem die Prüfungsbedingungen für Organisten oder Chorleiter angegeben.

Page (PS/TeX): 155 / 141, COMPOSITE

ger Jahren erschienen Ausführungen über Neuheiten aus der pädagogischen Literatur zu den Themen Solfeggien, Gesangbücher, Gesangslehre, Choralbücher, verschiedene Sammlungen, Übungen für Gesang, Orgel und andere Instrumente.

Sehr wichtig sind endlich die Breslauer Zeitungen, in denen sich nicht nur Nachrichten, sondern auch Rezensionen befinden. Sie zeugen von der musikalischer Kultur in Breslau.

In Breslau gab es eine weitere wichtige Institution, nämlich die Breslauer Singakademie, die Johann Theodor Mosewius im Jahr 1825 gegründet hatte. Das Ziel dieser Singakademie war: „Erhaltung und Belebung [...] der kirchlichen oder heiligen [...] ernsten Vokalmusik“[34]. Die Tätigkeit der Breslauer Singakademie bis zum Jahr 1925 ist recht gut dokumentiert. Die letzten Jahre (von 1925 bis 1944) wurden jüngst von Joanna Subel bearbeitet[35].

Untrennbar verbunden mit der kirchenmusikalischen Praxis sind die Gesangbücher. Die Sammlungen für beide Konfessionen sind sehr zahlreich. Im Katalog von Wendt stehen jedoch fast ausschließlich nur solche des 18. Jahrhunderts oder noch ältere. In der Universitätsbibliothek befinden sich zahlreiche Gesangbücher auch aus dem 19. Jahrhundert. Sie sind ein- oder mehrstimmig und waren für den Gebrauch in der Kirche, in der Schule und sogar auch für den häuslichen Gesang bestimmt. Einige von ihnen wurden von Breslauer Kantoren und Organisten geschrieben.

Eine gründliche Erforschung erfordert noch die Frage, welche Werke der Breslauer und schlesischen Komponisten sich wo erhalten haben. Dieser Frage haben sich Hans Erdmann Guckel im bereits genannten Buch, Fritz Feldmann sowie Rudolf Walter in „Die Breslauer Dommusik von 1805–1945“ und auch Helmut Loos in seinem Beitrag „Die Rolle der Orgel in den Messen der

[34] Aus der Satzung der Singakademie, in: C. Partsch, Festschrift zur 100-Jahr-Feier der Breslauer Singakademie, Breslau 1925, S. 97.

[35] Joanna Subel, Breslauer Singakademie w życiu muzycznym Wrocławia (1825–1944) [Breslauer Singakademie im Breslauer Musikleben], in: Szymon Paczkowski (Red.), Muzyka wobec tradycji [Die Musik im Angesicht der Tradition], Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, S. 587–596.

Page (PS/TeX): 156 / 142, COMPOSITE

Breslauer Domkapellmeister des 19. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der Arrangementspraxis der Zeit“ angenommen[36].

Wichtige Beiträge sind ferner „Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk“ von Maria Zduniak[37] und „Katalog utworów Josepha Ignatza Schnabla“ (Katalog der Werke von Joseph Ignatz Schnabel) von Adrianna Zarębska[38].

1930 hatte Breslau 616 635 Einwohner[39]. In der Stadt gab es 1935 24 katholische Kirchen – St. Adalbert, St. Antonius, St. Bonifazius, St. Carolus, St. Clemens Maria Hofbauer, St. Corpus Christi, Dom, St. Dorothea, St. Elisabeth (Gräbschener Str.), Hl. Familie, Hl. Geist, St. Hedwig, St. Heinrich, Kuratie St. Josef, Hl. Kreuz, Kuratie Christus-König (Glogauerstraße), St. Marie (Sandstraße), St. Matthias, St. Mauritus, St. Michael, St. Nikolaus, St. Rochus, St. Petrus-Canisius und St. Vinzenz. Am Stadtrand befanden sich die Kirchen von Brockau, Breslau-Neukirch (Strachwitz), Lissa, Pilsnitz, Oltaschin, Oswitz, Hundsfeld, Klein Tschansch, Mochbern. Außerdem gab es 13 evangelische Kirchen – St. Barbara, Neue Begräbnis-Kirche, St. Bernhardin, Elftausend Jungfrauen, St. Elisabeth, Erlöserkirche, Evang. Reform. Hofkirche, Johanneskirche, Lutherkirche, Kirche der Lutheraner,

[36] Helmut Loos, Die Rolle der Orgel in den Messen der Breslauer Domkapellmeister des 19. Jahrhunderts und die Arrangementpraxis der Zeit, in: Friedrich Wilhelm Riedel (Hg.), Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert (= Kirchenmusikalische Studien 4), Sinzig 1999, S. 103-116; zit. nach Loos, Gibt es eine „wahre“ Kirchenmusik (wie Anm. 1), S. 15.

[37] Maria Zduniak, Józef Elsner – Persönlichkeit und Werk”, in: Bericht über die kirchenmusikalische Konferenz „Kirchenmusik mit obligater Orgel im 18. und 19. Jahrhundert“, Mainz 1992; zit. nach Loos, Gibt es eine „wahre“ Kirchenmusik? (wie Anm. 1), S. 20.

[38] Adrianna Zarębska, Katalog utworów Josepha Ignatza Schnabla [Katalog der Werke von Joseph Ignatz Schnabel], Akademie für Musik in Wrocław, Fakultät für Musiktheorie, Komposition, Dirigieren und Musiktherapie, Magisterarbeit unter der Leitung (Promotorin) von Professorin Maria Zduniak.

[39] Nach Mateusz Goliński/Teresa Kulak, in: Encyklopedia Wrocławia [Breslauer Enzyklopädie], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2000, S. 465.

Page (PS/TeX): 157 / 143, COMPOSITE

St. Maria Magdalena, St. Salvator, Trinitatis[40]. Hinzu kommen die Kapellen an Breslauer Klöstern.

Fast alle evangelischen Kirchen hatten Kirchenchöre. Konzerte fanden statt in St. Bernhardin, St. Elisabeth, in der Erlöserkirche, in der Lutherkirche, St. Maria Magdalena, St. Salvator und etwas seltener in St. Barbara und Elftausend Jungfrauen sowie St. Johannes. Die Chöre waren nicht groß, sie umfassten an den Hauptkirchen im 19. Jahrhundert ungefähr 16 Sänger. Zu großen Aufführungen vereinigten sich verschiedene Kirchenchöre, das ergab in manchen Fällen Chöre von 400 Personen. Einige Kirchen hatten sogar Kammerensembles, so die Bernhardin-, Magdalenen- und Elisabethkirche. Meistens spielten in den Kirchen jedoch Berufsmusiker aus den symphonischen Orchestern Breslaus.

Die großen Aufführungen fanden zweimal im Jahr, nämlich in der Karwoche (Gründonnerstag) und am Totensonntag (Ende November), die kleineren in der Weihnachtszeit statt. Während der Messen oder der Gottesdienste traten A-cappella-Chöre nur mit Orgel, manchmal auch mit Vokalsoli und Geigenbegleitung auf. Zum Repertoire gehörten Motetten, Psalmen, Messen und andere kirchliche Werke. In den katholischen Kirchen erklang Musik vor allem im Dom, weil es hier einen guten Chor und darüber hinaus sogar ein Orchester gab. Natürlich fanden in den Kirchen beider Konfessionen bis 1944 Orgelkonzerte statt, besonders in der Elisabeth-, Magdalenen- und Bernhardinkirche.

Diese allgemeine Übersicht kann darüber orientieren, in welcher Richtung weitere Forschungen führen sollen.

[40] Nach Christian Erdmann Schott/Bogusz Ryszard, Kościoły – Rozmieszczenie [Die Kirchen – Die Anordnung], in: Encyklopedia Wrocławia [Breslauer Enzyklopädie], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2000, S. 390.

Page (PS/TeX): 158 / 144, COMPOSITE

Aleksandra Patalas

Religiöse Musik in Krakau gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Musik in der Wawel-Kathedrale

Das späte 19. Jahrhundert war wohl die unglücklichste Periode in der Geschichte der religiösen Musik in Krakau. Während im 16. Jahrhundert die Stadt den Rang des führenden Musikzentrums des Landes innehatte, wurde sie dann allmählich zur musikalischen Provinz, wobei dieser Prozess Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt erreichte.

Ende des 16. Jahrhunderts wurde Krakau „das zweite Rom" genannt. Als Hauptsitz des polnischen Königshofes zog die Stadt zu damaliger Zeit zahlreiche Ordensgemeinschaften an. Das bedeutendste Gotteshaus ganz Polens war damals die Kathedrale auf dem Wawel-Hügel, die nach der Verlegung des Monarchensitzes nach Warschau zu Beginn des 17. Jahrhunderts weiterhin Zeugin der Krönungs- und Bestattungszeremonien der Könige blieb. Aufgrund der Verwüstungen im Siebenjährigen Krieg sank die Bedeutung der Stadt zu Beginn des 18. Jahrhunderts deutlich. Nach der dritten Teilung Polens fand sich Krakau seit 1795 als Teil des österreichischen Staates wieder, was zum weiteren Niedergang der Stadt erheblich beitrug. Nach einer kurzen Periode politischer Autonomie nach dem Wiener Kongress wurde Krakau 1846 wiederum die Stellung einer Provinzstadt im österreichischen Galizien zuteil. Wegen der politischen Lage und wirtschaftlicher Schwierigkeiten wurden in Krakau im Zeitraum der Teilung Polens 21 katholische Gotteshäuser abgerissen beziehungsweise stillgelegt. Trotzdem standen den Gläubigen um das Jahr 1900 weiterhin 41 katholische Kirchen zur Verfügung, darunter 12 an Nonnenklöstern, 21 in Verbindung mit Mönchsorden sowie 8 nicht klösterliche Kirchen. An Ordensgemeinschaften für Frauen gab es in Krakau: Bernhardinernonnen, Dominikanerinnen, Heilig-Geist-Schwestern, Felician Sisters (CSSM), Unbeschuhte Karmelitinnen, Klarissen, Prämonstratenserinnen, Schwestern der Kongregation der Opferung der Heiligsten Jungfrau Maria, Schwestern vom Heiligsten Herzen Jesu, Barmherzige Schwestern und Visitennonnen; an Ordensgemeinschaften für Männer gab es: Bernhardinermönche, Dominikaner, Heilig-

Page (PS/TeX): 159 / 145, COMPOSITE

Geist-Brüder, Einsiedler der St.-Augustinus-Regel, Franziskaner-Minoriten (OFM), Jesuiten, Kanoniker der Regel vom Lateran, Kapuziner, Beschuhte Karmeliter, Priester-Missionare, Pauliner, Piaristen, Redemptoristen, Trinitarier sowie Resurrektionisten. Außerdem gab es mindestens zwei andere christliche Gotteshäuser: ein griechisch-katholisches und ein evangelisches der Augsburgischen Gemeinde. In den Stadtteilen Kazimierz und Stradom befanden sich einige Synagogen, wobei uns heute über die Musik, die dort aufgeführt wurde, nichts bekannt ist.

Neben den erwähnten Gotteshäusern gab es damals in Krakau einige katholische Pfarrkirchen: die der Heiligsten Jungfrau Maria Himmelfahrt (Hauptkirche des alten Krakaus), Sankt Florian (Hauptkirche der alten Stadt Kleparz) und seit dem 16. Jahrhundert die Universitäts-Stiftskirche sowie Sankt Joseph (die Hauptkirche der alten Stadt Podgórze). Zwei weitere Kirchen – Sankt Annen und Sankt Nikolai – standen mit der Universität in Verbindung, während die Kirche Barmherzigkeit Gottes der Krakauer Wohltätigkeitsgesellschaft angehörte.

An manchen der genannten Kirchen waren Musikkapellen bereits einige Jahrhunderte lang tätig, was den Untergang der religiösen Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umso schmerzhafter machte. Ende des 18. Jahrhunderts wurde die vokalinstrumentale Jesuitenkapelle abgeschafft, die ein hohes künstlerisches Niveau repräsentierte. Die Gehälter der Mitglieder anderer professioneller Musikgruppen wurden allmählich gekürzt. 1816 kam es sogar zum Streik von 9 Musikern der 1638 gegründeten Kapelle der Kirche der Heiligsten Jungfrau Maria (Marienkirche). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stellten sämtliche professionellen Musikergruppen, darunter die bedeutendsten, ihre Tätigkeit ein: Die Kapelle der Kirche der Heiligsten Jungfrau Maria fing 1866 an zu schweigen, es folgten die Domkapelle 1868 und die Cappella Rorantistarum vom Wawel 1872. Hauptursache der mangelnden finanziellen Mittel war der politische Wandel. Kirchliche Fonds, die für die Vergütung von Musikern bestimmt waren, übernahmen nach 1846 die österreichischen Behörden. Im Falle der Marienkirche reichte das Geld seit 1866 nur noch, um den Organisten zu bezahlen.

Die drastischen Veränderungen, die sich auf dem Gebiet der religiösen Musik in Krakau in der zweiten Hälfte des 19. Jahr-

Page (PS/TeX): 160 / 146, COMPOSITE

hunderts ereigneten, lassen sich am Beispiel der Musikgruppen an der Wawel-Kathedrale verfolgen, dem prachtvollsten Gotteshaus der Stadt. Schon seit dem 11. Jahrhundert war die Musik hier Bestandteil der Liturgie. Noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fanden in diesem Gotteshaus Tag und Nacht gesungene Andachten statt – hauptsächlich in Form des Gregorianischen Chorals. Für den Gesang waren abwechselnd 3 verschiedene Kollegien (Musikgruppen) zuständig: die Psalmodisten, die Vikare sowie die Nosalisten (der letztere Name leitet sich von der von diesen gesungenen Heilig-Kreuz-Messe her – „Nos autem gloriari"). Die mehrstimmige Musik war dagegen die Domäne von 3 anderen professionellen Musikgruppen: der seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Cappella Rorantistarum (auch „Rorantisten" genannt) sowie der Dom- und der Angelistenkapelle, die im 17. Jahrhundert ins Leben gerufen wurden.

Die „Cappella Rorantistarum" bestand aus Männerstimmen, zählte 11 Mitglieder und war von König Zygmunt Stary (Sigismund dem Alten) 1543 gestiftet worden. Ihre Aufgabe war die Aufführung der polyphonen Messe über die Verkündigung der Jungfrau Maria, die mit den Worten „Rorate caeli" begann. Dieser Gesang fand traditionell das ganze Kirchenjahr über vor Tagesanbruch in der Grabkapelle der Jagellonendynastie statt.

Eine zweite Musikgruppe, die sich der Aufführung mehrstimmiger Musik auf dem Wawel widmete, war die Domkapelle, welche u. a. auf Anstoß des Bischofs Marcin Szyszkowski 1619 ins Leben gerufen wurde. Sie bestand aus 30 Sängern und Instrumentalisten und war dazu bestimmt, neu geschaffene Musik aufzuführen. Diese Dom-Hauptkapelle bediente die Sonntagsmessen und -vespern, bei denen sie auf der Hauptempore, neben der großen Orgel, ihren Platz hatte. An Werktagen beschränkten sich ihre Auftritte auf die Aufführung des Chorals zusammen mit der Orgel, wobei die Instrumente in der Karwoche gänzlich schwiegen.

Die dritte Kapelle auf dem Wawel war die nach dem Vorbild der Rorantistenkapelle 1630 gegründete Angelistengruppe, die aus mehreren Sängern bestand. Diese sangen jede Woche die Messe „De Angelis" am Grabe des heiligen Stanislaus, des Schutzheiligen Polens.

Eine wichtige Rolle als musikalischer Rahmen für die Liturgie spielten auf dem Wawel die Orgeln und die Organisten. 1786

Page (PS/TeX): 161 / 147, COMPOSITE

wurden über dem Haupteingang der Kathedrale die bis heute bestehende Orgelempore sowie eine neue Orgel gebaut. Das Domkapitel gab sich Mühe, die Organistenstelle mit möglichst guten Musikern zu besetzen. Mit seinem meisterhaften Orgelspiel zeichnete sich unter ihnen Wincenty Richling aus, Organist, Komponist und Leiter eines Amateurchores in den Jahren 1869 bis 1896.

Das Repertoire der genannten Musikgruppen in der Endphase ihres Bestehens lässt sich heute nicht genau bestimmen, weil ihre Notensammlungen in erheblichem Maße verstreut wurden. Die erhaltene, im Archiv des Domkapitels aufbewahrte Musikaliensammlung besteht aus wenigen Altdrucken sowie – überwiegend – aus Manuskripten, die im Zeitraum vom 16. bis zum 19. Jahrhundert entstanden. Die jüngsten enthalten Kompositionen, die aus Drucken bzw. anderen Manuskripten abgeschrieben wurden. Es handelt sich dabei hauptsächlich um westeuropäische Werke, nicht selten Opernarien, die für den liturgischen Gebrauch bearbeitet wurden. Aktuell wird die Veröffentlichung des Katalogs der Wawel-Musikalien vorbereitet. Die meisten Manuskripte und Musikdrucke sind von der Rorantistenkapelle erhalten geblieben, die die Traditionen der Polyphonie des 16. Jahrhunderts, sowohl aus den Niederlanden als auch aus Rom und Polen, bis zum Schluss ihrer Tätigkeit pflegte.

Das Repertoire der Domkapelle wurde kontinuierlich erweitert. Wie aus den Akten des Kapitels hervorgeht[1], wurden 1764 neue musikalische Bearbeitungen von Messen, Requiems sowie Vespern aus Rom erworben, in den Jahren 1816 und 1818 kamen verschiedene Messwerke aus Wien hinzu[2]. Ihre Autoren waren Komponisten von unterschiedlichem Format, wie Moser, Schiedermayer, Dreschler, Stamitz, Gottfried, Diabelli, Haydn oder Blücher.

[1] „Acta Actorum Capitularia Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis“ werden im Archiv des Krakauer Kapitels auf dem Wawel (nachfolgend AAC) aufbewahrt, Bd. 23, 20. 1. 1764. Zitiert nach Tadeusz Przybylski, Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku [Musik in der Wawel-Kathedrale im 18. und 19. Jahrhundert], in: Akademia Muzycza im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Zeszyty Naukowe XXIII [Stanisław-Moniuszko-Musikakademie in Danzig, Wissenschaftliche Hefte 23]. Gdańsk 1984.

[2] AAC, Bd. 28, 20. 10. 1816 und 18. 2. 1818.

Page (PS/TeX): 162 / 148, COMPOSITE

In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wurde die Stärke der Musikgruppen auf dem Wawel aus finanziellen Gründen um ein Drittel reduziert, was – wie die „Gazeta Krakowska“ (Krakauer Zeitung) mitteilte – dazu führte, dass sie größere Werke von Beethoven, Hummel oder Cherubini nicht mehr aufführen konnten. Weitere Kürzungen der Geldmittel im Jahre 1850 zwangen das Krakauer Domkapitel dazu, die Anzahl der Musiker der Domkapelle auf die Hälfte zu beschränken und ihre Gehälter um 50 Prozent zu reduzieren. Im Jahre 1866 übernahm die russische Regierung sämtliche Landgüter der Krakauer Kirche, die sich vorwiegend in dem von Russland besetzten Landesteil befanden und bisher Finanzierungsquelle der Domkapelle bildeten. Danach wurde die Kapelle aufgelöst. 1872 stellte die österreichische Regierung sämtliche Auszahlungen für die Mitglieder der Cappella Rorantistarum ein, was deren Ende bedeutete. Im Jahre 1886 wurde in der Wawel-Kathedrale auch das Singen des Chorals zugunsten gesprochener Gebete eingeschränkt.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden in allen Kirchen der Stadt die Berufsmusiker nach und nach durch Amateure ersetzt. Sie nahmen nach der endgültigen Abschaffung kirchlicher Berufskapellen überall den Platz der professionellen Musiker ein. Leider traten die Amateurgruppen sehr unregelmäßig auf und vertraten nicht selten ein niedriges künstlerisches Niveau. In der Krakauer Zeitung „Czas“ (Die Zeit) aus dem Jahre 1868 ist der Bericht über eine Aufführung in einer der hiesigen Kirchen zu finden. Hier waren willkürlich umgearbeitete Weihnachtslieder zu hören sowie ein Orgelstück, das aus Opernfragmenten von Verdi und Bellini bestand. Musikalische Exzesse dieser Art waren zur damaligen Zeit keine Einzelfälle. Die schlecht bezahlten Organisten verfügten die Liturgie betreffend nicht über die erforderlichen Vorkenntnisse. Die Orgeln bedurften einer Generalüberholung und wurden gelegentlich durch Flügel ersetzt. Die ungeschulten Stimmen wurden nicht selten von Klarinetten und Pauken begleitet, die die andachtsvolle Atmosphäre beim Gebet störten.

Musik, die die Andachten begleitete, wurde oft völlig ungeeignet ausgewählt und die traditionelle liturgische Musik barbarisch behandelt. In einem Artikel der Krakauer Zeitung „Czas“ aus dem Jahre 1878 wurde berichtet, dass während der Messe die Solistin

Page (PS/TeX): 163 / 149, COMPOSITE

sentimentale Melodien vortrug, die gar nicht an religiöse Musik erinnerten, das Graduale im Rhythmus eines Marsches gesungen wurde und die Messeteile Gloria und Credo nur fragmentarisch aufgeführt wurden.

In den Krakauer Kirchen fanden im 19. Jahrhundert neben der eigentlichen Liturgie Konzerte mit religiöser Musik statt. Auskunft darüber gibt die Presse von damals[3]. Es handelt sich dabei um nicht besonders zahlreiche Veranstaltungen, die lediglich ein paar Mal pro Jahr, hauptsächlich in der Sankt-Annen-Kirche und der Kirche der Heiligsten Jungfrau Maria stattfanden. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden Konzerte dieser Art aus den kirchlichen Räumen in die Musiksäle verlegt. In den Zeitschriften aus den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden unter anderem Aufführungen der Werke solcher Komponisten wie Rossini (*Stabat Mater*), Mercadante (*Die sieben Worte*), Antoni Lwow (*Stabat Mater*), Dubois (*Die sieben Worte*), Mozart (*Requiem*), Verdi (*Requiem*), Cherubini (*Requiem*), Perosi (*Auferweckung des Lazarus*), Moniuszko und Żeleński vermerkt.

Aufgrund der katastrophalen Lage der religiösen Musik in Krakau wurde 1887 dank der Bestrebungen des Priesters Dr. Józef Surzyński eine Filiale der Posener Sankt-Adalbert-Gesellschaft ins Leben gerufen, die nach den Vorbildern des deutschen Cäcilien-Verbands und der tschechischen Sankt-Kyrill-Gesellschaft funktionierte. An der Tätigkeit der Vereinigung nahmen die Organisten der Wawel-Kathedrale, Wincenty Richling, sowie der Sankt-Annen-Kirche, Walenty Dec, aktiv teil. Diese Organisation hatte das Ziel, den Gregorianischen Choral zu pflegen sowie polyphone Musik im Stil von Palestrina aufzuführen. Die Gesellschaft veranstaltete geistliche Konzerte sowohl in Kirchen als auch in sonstigen Räumen der Stadt. Für die Zuhörer öffneten die Sankt-Annen- und die Sankt-Barbara-Kirche sowie die Kirche der Pauliner-Patres ihre Pforten. Nachdem Surzyński Zugang zu den Musikalien fand, die seinerzeit der Rorantistenkapelle gehört hatten, holte er systematisch das europäische wie

[3]Eine allgemeine Analyse der Krakauer Presse führte im Hinblick auf die in der Stadt veranstalteten Konzerte Józef Reiss durch, der die Ergebnisse seiner Ermittlungen als Annex zum Buch: Józef Reiss, Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914, Kraków 1939, veröffentlichte.

Page (PS/TeX): 164 / 150, COMPOSITE

auch das polnische Repertoire des 16. und 17. Jahrhunderts aus seiner Vergessenheit.

Anlässlich der Aktivitäten der Sankt-Adalbert-Gesellschaft lebte in Krakau um das Jahr 1900 die Tätigkeit der Amateurchöre wieder auf. An der Sankt-Barbara-Kirche gründete der dortige Organist J. Ochmański einen Chor, der ein hohes Aufführungsniveau bot. Des Weiteren nahm das Wawel-Quartett seine Tätigkeit auf, das an die Tradition der Rorantisten anknüpfte. An der Dominikanerkirche gründete Pater Sadok einen guten Jugendchor. Wiederum ein anderer Chor war am Kloster der Franziskaner-Minoriten tätig. Ihre künstlerischen Aktivitäten setzten Sängergruppen an der Sankt-Annen-Kirche und an der Kirche der Heiligsten Jungfrau Maria fort. Die übrigen Kirchen unterhielten jedoch keinen festen Chor.

Bedauerlicherweise ließen die Aktivitäten der Sankt-Adalbert-Gesellschaft in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts nach. In das Repertoire, das von jetzt an in den Krakauer Kirchen zu hören war, schlichen sich wiederholt weltliche Werke ein, wie Arien aus den Opern von Gounod oder Meyerbeer.

Die religiöse Musik in Krakau um das Jahr 1900 wurde bislang nicht systematisch erforscht. Die oben dargestellte, allgemeine Besprechung dieses Themas beruht auf einigen wenigen, dazu fragmentarischen wissenschaftlichen Arbeiten, insbesondere auf Berichten von Priester Józef Surzyński, der in der Sankt-Adalbert-Gesellschaft tätig war, auf den musikwissenschaftlichen Arbeiten von Józef Reiss, die in der Zeit zwischen dem Ersten und Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurden, und schließlich auf den Artikeln des Priesters Tadeusz Przybylskis, eines zeitgenössischen Musikforschers in Krakau, der gegenwärtig an einem Buch „Życie muzyczne Krakowa w latach 1800–1914“ (Das Musikleben Krakaus in den Jahren 1800–1914) arbeitet. (Eine Aufstellung der zitierten Arbeiten befindet sich am Ende des Artikels). Die meisten der gesammelten Informationen betreffen die Musikaktivitäten in der Wawel-Kathedrale. Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es außerdem Forschungen auf dem Gebiet der Musik in der Kirche der Heiligsten Jungfrau Maria.

Eine wertvolle Informationsquelle sowohl über den musikalischen Rahmen der Liturgie als auch über Konzerte mit religiöser Musik sind die um 1900 erschienenen Krakauer Tageszeitun-

Page (PS/TeX): 165 / 151, COMPOSITE

gen. Eine erste Durchsicht unternahm Józef Reiss. Die Ergebnisse dieser Forschung wurden, leider relativ kurz, im Anhang zu seinem 1939 herausgegebenen Buch „Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914“ (Musik-Almanach Krakaus 1780–1914) veröffentlicht.

Um ein genaueres Bild der religiösen Musik in Krakau um das Jahr 1900 zu erhalten, müssten die Krakauer Kirchen- und Staatsarchive systematisch erforscht sowie die Zeitschriften von damals noch gründlicher analysiert werden.

Bibliographie:

Tadeusz Przybylski, Muzyka w Katedrze wawelskiej w XVIII i XIX wieku [Musik in der Wawel-Kathedrale im 18. und 19. Jahrhundert] (= Akademia Muzycza im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Zeszyty Naukowe XXIII [Stanisław-Moniuszko-Musikakademie in Danzig, Wissenschaftliche Hefte 23]), Gdańsk 1984

Tadeusz Przybylski, Muzyka w Kościele Katedralnym na Wawelu w XIX wieku [Musik in der Kathedrale auf dem Wawel im 19. Jahrhundert], in: Musica Galiciana, Bd. 1

Tadeusz Przybylski, Z dziejów prób odnowy muzyki kościelnej w Krakowie w II połowie XIX wieku [Aus der Geschichte der Erneuerungsversuche der Kirchenmusik in Krakau in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts], in: Piotr Pozniak (Hg.), Affetti musicologici. Book of Essays in Honour of Professor Zygmunt Marian Szweykowski in his 70th Birthday, Kraków 1999

Józef Reiss, Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914 [Musik-Almanach Krakaus 1780–1914], Kraków 1939

Józef Reiss, Muzyka kościelna w dawnym Krakowie [Kirchenmusik im alten Krakau], in: Muzyka Kościelna [Kirchenmusik] 1936, Nr. 7/8, 1937, Nr. 1–5

Józef Surzyński, Z mej podróży do Krakowa [Von meiner Reise nach Krakau], in: Muzyka Kościelna [„Kirchenmusik“] 1885, Nr. 10

Page (PS/TeX): 166 / 152, COMPOSITE

Józef Surzyński, Uroczystość św. Cecylii w Krakowie i Tarnowie [St.-Cäcilien-Fest in Krakau und Tarnów], in: Muzyka Kościelna [Kirchenmusik] 1888, Nr. 7

Page (PS/TeX): 167 / 153, COMPOSITE

Luba Kyyanowska
Galizische Komponisten-Priester in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – ein sozial-historisches Phänomen

Das Kirchenleben in der Hauptstadt Galiziens Lemberg (Lviv, Lwów) war noch im 12. Jahrhundert, d. h. in der Zeit des Galizischen Fürstentums, im Bereich des Staates Kiewer Rus' sehr intensiv. Die komplizierte historische Entwicklung dieses an der Kreuzung zwischen West- und Osteuropa gelegenen Landes mit der Herrschaft verschiedener Nationalstaaten auf diesem Territorium[155] führte dazu, dass hier allmählich mehrere Konfessionen heimisch wurden und eigene Kulturtraditionen hervorbrachten. Eine Besonderheit der Kirchenkultur Galiziens besteht darin, dass auch im 19. Jahrhundert, als in vielen europäischen Ländern andere geistige (nicht geistliche!) Werte in den Vordergrund traten, hier die religiösen Zentren ihre relevante Rolle noch bewahrten und nicht nur rein sakrale, sondern auch gesellschaftlich-offene Formen des Kunstlebens bedingten. Dies berührt nicht nur so selbstverständliche künstlerische Zeichen der Gesellschaft wie z. B. die Architektur der Kirchen oder offene sakrale Bildhauerei, in gleicher Maße weckten verschiedenartige Musikaktionen großes gesellschaftliches Interesse, die mit den Kräften der Kirchenchöre, Sänger und Organisten veranstaltet wurden.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging das Ansehen der Kirchen verschiedener Konfessionen nicht zurück, sonder es stiegen aus dem religiösen Milieu bedeutende gesellschaftliche Persönlichkeiten auf, wie z. B. Mytropolyt[156] Andrej Śeptyc'kyj in der ukrai-

[155] Von 1434 bis 1772 gehörte Galizien zum polnischen Königreich, von 1772 bis 1918 zu Österreich als Königreich der Galizien und Lodomerien, 1918/1919 entstand hier eine Westukrainische Volksrepublik, von 1919 bis 1939 gehörte es wieder zu Polen, 1939 besetzten Galizien die Bolschewiken, 1941 die Faschisten, 1944 kehrten die Bolschewiken zurück, danach wurde Galizien gespalten: Der westliche Teil mit Krakau ging auf Polen über, der östliche mit Lviv zur UdSSR. 1991 erkämpfte die ganze Ukraine, auch Galizien als ihr Teil, die Unabhängigkeit.

[156] Mytropolyt entspricht in der griechisch-katholischen (uniatischen) Konfession dem römisch-katholischen Erzbischof.

Page (PS/TeX): 168 / 154, COMPOSITE

nischen Gemeinde. Davon zeugt schon die bloße Zahl der Kirchen in Lemberg mit seinen etwas mehr als 200 000 Einwohnern vor dem Ersten Weltkrieg: 36 römisch-katholische, 14 griechisch-katholische, 1 armenische, 1 deutsche evangelische, 1 Kapelle der evangelischen Mennoniten, 10 Synagogen (außer den zahlreichen anderen jüdischen Gebetshäusern) und 2 ökumenische Kirchen – eine beim städtischen Hauptspital, wo die Gottesdienste lateinisch, altslawisch und armenisch abgehalten wurden, und eine andere beim Stadtgefängnis (lateinisch und altslawisch). Insgesamt gab es also in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Lemberg (ohne Vororte!) 66 Kirchengemeinden bei fünf Konfessionen[157].

Viele Kirchengebäude in Lemberg wurden gerade am Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut, und die Kirchenarchitektur entwickelte verschiedenartige Stiltendenzen und Richtungen vom Eklektizismus bis zum Neubyzantinismus, Historismus u. a. Dabei legte man großen Wert darauf, die neueren Kirchengebäude der allgemeinen historischen, architektonischen Gestalt der Stadt anzupassen. Die Lemberger Architektur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte bestimmte Traditionen fort. Es ist zu beobachten, wie ausdrucksvoll manche neuen Kirchen die Prinzipien einiger alter variierten. Dieses allgemeine Merkmal ist sehr wichtig im Bezug auf die Musik: Die Entwicklung bestimmter Traditionen des Kirchengesangs wie auch der Kirchenkomposition im engen (örtlichen) und allgemeinen (nationalen) Sinn gehörte zur maßgeblichen Bedingung der galizischen Kirchenkultur jener Periode.

Fast alle Kirchen betrieben eine sorgfältige Musikpflege und bemühten sich um die besten Sänger, Chöre, Organisten usw. Die erwähnte Tradition des engen Zusammenwirkens der kirchlichen und weltlichen Musiker setzte sich besonders intensiv bis zum Ersten Weltkrieg fort, etwas geringer ist dieser Prozess in den 1920er und 1930er Jahre bemerkbar, und zwar ganz unab-

[157] Zit nach: Stepan Śach, Lviv – misto mojeji molodosti (spomyn, pryswjačenyj tinjam zabutych lwiwjan) [Lviv – die Stadt meiner Jugend (Erinnerung, den Schatten der vergessenen Lemberger gewidmet)], 2 Teile, München: Chrystyjans'kyj holos, 1955, S. 99–111. Siehe weiter Wladimir Melamed, Jewreji wo Lwowie [Die Juden in Lemberg], Lviv: Tekop, 1994, S. 109.

Page (PS/TeX): 169 / 155, COMPOSITE

hängig von der Konfession. Besonders im griechisch-katholischen Milieu ist dieses Zusammenwirken zu bemerken, manchmal aufgrund des Mangels an entsprechend geschulten Kirchensängern. Fast jede Kirche in Lemberg besaß einen Hauptsänger (Djak, in der russisch-orthodoxen Kirche Diakon genannt), welcher den ganzen Gottesdienst musikalisch leitete, die drei größten Kirchen (Jura-Dom, Kirche Mariä Himmelfahrt und Kirche der Verklärung Christi) besaßen dazu noch einen eigenen Chor. In kleineren Kirchen sang die Kirchengemeinde selbst, nach dem Vorgesang des Djak.

In Lemberg und in manchen anderen Städten Galiziens gab es spezielle Djakenschulen, die besten waren die Djakische Burse[158] beim Stauropigischen Institut in Lemberg und die djakische Lehrerschule in Peremyschl, wo auch manche Komponisten-Priester studierten. Die Absolventen dieser Schulen hatten Vorrechte bei der Besetzung einer Djakstelle in den Kirchen und wurden rechtlich den Staatsbeamten gleichgestellt. Aber die Nachfrage nach den Djaken war viel größer als das Angebot, deswegen gelangten ebenso Rechtsanwälte, Lehrer, aber auch Schlosser, Holzfäller u. a. in diese Position. Ihre Kirchenkarriere hing von einer schönen Stimme ab; spezielle Vorbildung war erwünscht, aber nicht obligatorisch. Einer der besten Djak, welcher in den Lemberger Kirchenkreisen „Oberdjak“ genannt wurde, ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Rechtsanwalt und Generaldirektor der Bankgesellschaft „Dnister“ Dr. Stepan Fedak gewesen. Er hatte zuerst die Bursa beendet, dann Jura in Wien studiert und arbeitete anschließend sehr erfolgreich in seinem Hauptberuf. Er erreichte eine hohe soziale Stellung und sang gleichzeitig aus eigenem Engagement als Djak an der Kirche Mariä Himmelfahrt[159].

Außer den wichtigen Kirchenchören wirkten in Lemberg einzelne „Beerdigungschöre“, welche meistens gegen Bezahlung privat organisiert wurden. Ein solcher wirkte unter der Leitung von Haluška, einem Holzfäller von Beruf, einen anderen leitete ein Stadtrat Kupčyns'kyj. Diese Chöre für Trauerfälle konnte man

[158] Bursa – spezielle Lehranstalt, erste Stufe in der theologischen Bildung.
[159] Śach, Lviv, S. 101.

Page (PS/TeX): 170 / 156, COMPOSITE

über spezielle Beerdigungsbüros („Charis“ oder „Concordia“) bestellen[160].

Dieselbe Tendenz bestätigte Leon Tadeusz Błaszczyk für die polnischen Kirchen: „Die Lemberger Kirchen waren nicht nur der Ort des Musizierens einiger musikalisch gebildeter Amateure, ‚edler Dilettanten‘, wie sie damals genannt wurden, sondern auch professioneller Musiker“[161]. Zu den besten Musikleitern dieser Zeit zählte er Henryk Jarecki (1846–1908) und Piotr Smolski an der Dom-Kathedrale sowie Wladyslaw Bogdański (?–1903) an der Dominikanerkirche. Alle drei waren nicht nur hochprofessionelle Chorleiter, sondern ebenso Komponisten, Theoretiker und – auch außerhalb ihrer Tätigkeit an den Kirchen – gesellschaftlich aktive Organisatoren.

Unter diesem Gesichtspunkt scheint die Biographie von Bogdański besonders interessant: Er war gleichzeitig Arzt, Gesanglehrer, Komponist, Pianist und Dirigent weltlicher und kirchlicher Chöre. Anfangs schulte er sich als Pianist in Lemberg, wo er in den 1850er Jahren schon konzertierte. Dann beendete er seine medizinischen Studien in Krakau an der Jagellonen-Universität, wo er im Jahr 1866 mit anderen Musikliebhabern den Musikverein „Musa“ begründete. Bogdański studierte Gesang in Italien bei Giordigiano. Nach seiner Rückkehr in die Heimat setzte er seine Musikstudien bei Mikuli (in der theoretischen Klasse – Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition) wahrscheinlich am Konservatorium GMT vor 1880 fort. Um 1880 eröffnete er eine eigene Gesangschule, die bis 1903 bestand. Bogdański war im Jahr 1880 einer den Gründer des Lemberger Gesangvereins „Laute“ („Lutnia“) und kurze Zeit Vertreter des Dirigenten dieses Vereins. In der Musikschule des Vereins unterrichtete er Sologesang und ab 1899 als Nachfolger von Stanislaw Niewiadomski auch Chorgesang. Bogdański leitete einen eigenen Chor, der seit 1895 im Dom der Dominikaner sang. Als Komponist schrieb er Klavier- und Chorwerke, auch Chortranskriptionen. Zu seinem musiktheoretischen Erbe gehören seine Dissertation „De registris

[160] Ebd., S. 103.

[161] Leon Tadeusz Błaszczyk, Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku [Das Musikleben in Lemberg im 19. Jahrhundert], in: Przegląd wschodni. Kwartalnik [Ostübersicht. Vierteljahresschrift] 1/4, 1991, S. 708.

Page (PS/TeX): 171 / 157, COMPOSITE

vocis humanae“, ein Lehrbuch für Gesang und der Artikel „Was bedeutet die Gesangmethode“[162].

Auch Henryk Jarecki, ein Schüler von Stanisław Moniuszko, ist vor allem dank einer reichen kompositorischen Hinterlassenschaft bekannt. Zu seinen besten Werken gehören 6 Opern, meistens auf polnische historische Sujets, unter ihnen „Mindowe, król litewski“ (Mindowe, Litauischer König) und „Wanda“, „Jadwiga królowa polska“ (Jadwiga, polnische Königin). Er war von 1872 bis 1900 als Kapellmeister des Orchesters am Lemberger Operntheater tätig. An der Dom-Kathedrale wirkte er besonders aktiv von 1900 bis zu seinem Tod; dabei unterrichtete er Gesang an der Kirchenschule der Dominikaner[163]. Unter seine besten Kirchenkompositionen sind vor allem ein Chor „Psalm“ zur Poesie von Jan Kochanowski und das Weihnachtslied „Anioł pasterzom mówił“ (Der Engel sagte den Hirten) zu zählen.

Neben Jarecki wandten sich viele andere polnische Komponisten in Lemberg der Kirchenmusik zu: in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Karol Mikuli, dann seine Schüler wie der oben erwähnte Bogdanski und besonders erfolgreich Mieczyslaw Soltys (1863–1929). Seine monumentalen Oratorien „´Sluby Jana Kazimierza“ (Der Eid von Jan Kazimir), „L'inferno“, „Królowa Korony Polskiej“ (Königin der polnischen Krone) und das Mysterium „Ver sacrum“ sind mit großer gesellschaftlicher Resonanz aufgeführt worden.

An der russisch-orthodoxen Kirche, welche dank der Bemühungen der Bukoviner Gemeinde für die orthodoxen Soldaten der österreichischen Armee schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbaut wurde, sang ebenfalls ein Chor, den häufig der russische Konsul bezahlte. Als Chorleiter wirkte hier ein Djak aus der kleineren griechisch-katholischen Kirche und als Leiter eines Beerdigungschors, der Holzfäller Haluška[164]. Der Chor führte die Got-

[162] Slownik Muzyków Polskich [Lexikon der polnischen Musiker], hg. von Jozef Chominski, Bd. 1, Krakau: PWN, 1964, S. 43. Siehe auch: Leszek Mazepa, Schüler von Karol Mikuli, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 6, Chemnitz 2000, S. 85-106, hier S. 92.

[163] Zofia Ottawowa-Rogalska, Lwy spod ratusza słuchają muzyki [Die Löwen vom Rathaus hören der Musik zu], Wrocław u. a. 1987, S. 108.

[164] Śach, Lviv, S. 103.

Page (PS/TeX): 172 / 158, COMPOSITE

tesdienste in altslawischer und rumänischer Sprache auf, nahm jedoch auch an rein ukrainischen patriotischen Veranstaltungen wie z. B. am Gottesdienst zum Andenken an Taras Śewčenko[165] teil.

Der synagogale Gesang war die wichtigste Form der jüdischen Musikkultur in Lemberg im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Weil weltliche Musikformen ganz schwach entwickelt waren, behauptete Leon Tadeusz Błaszczyk: „Liturgische Gesänge wurden durch die Kantoren gesungen, welche ein sehr hohes vokales Niveau erreichten, wie z. B. die Kantoren der fortschrittlichen Lemberger Synagoge ‚Templum': Ozjas Abras, Oswald Weiss, Jakub Bachman oder Edward Darewski. Sie leiteten den Gottesdienst unter der Begleitung von Knaben- und Männerchören, dabei kam auch die Orgel zum Einsatz"[166]. Im Unterschied zu ihm unterstrich der jüdische Forscher seiner Nationalmusik in Lemberg Alfred Plohn in den 1930er Jahren den großen Vorteil, den die Teilnahme an weltlichen Formen, etwa die Mitwirkung jüdischer Sänger und Instrumentalisten in allen städtischen Musiktheatern, Schulen, Chören usw. sowie die Gründung mehrerer jüdischer Vokalensembles, Chöre, Musiktheater usw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts, mit sich brachte, während er die religiöse Musik in den Synagogen ziemlich knapp und eigenartig beschrieb: „Lemberg war immer dank den sehr guten Tempelkantoren bekannt, mehrere unter ihnen machten sich einen Namen als Komponist. Man muss [...] vor allem Aron Schulim Schirman erwähnen [...] Der zweite bekannte Komponist synagogaler Lieder war Baruch Künstler (1841–1934), welcher seine Kompositionen nach dem Vorbild der Kirchenwerke von Bach und Händel schrieb. Er erzog die ganze Generation von Kantoren und Musikern, unter ihnen [...] Kapellmeister Jozef Lerer und Theatersouffleur Henryk Boritz. Konkurrent des Künstlers war der berühmter Baruch Schorr; seine Kirchenkompositionen werden bis heute gesungen, weil sein Sohn Motel Schorr, wie sein Vater Kantor an der Stadtsynagoge, sie ständig gesungen hat. Baruch Schorr stand in Opposition zu Opernkomponisten wie Meyerbeer

[165] Taras Śewčenko, in der Ostukraine geboren, war selbstverständlich ein orthodoxer Christ.

[166] Błaszczyk, Życie muzyczne Lwowa, S. 712.

Page (PS/TeX): 173 / 159, COMPOSITE

und Halévy [...] Ein ursprünglicher Kantor-Komponist war Zeidel Rowner [...] Er spielte auch gut Geige. Rowner komponierte nach Art von jüdisch-russischen Komponisten [vermutlich Anton Rubinstein u. a. – L. K.]. Sein bekanntes Auftreten im Lemberger Volkshaus[167] während des Chanuka-Festes im Jahre 1904, als er den Chor und das Orchester leitete, entzückte das gesamte jüdische Lemberg"[168]. Plohn unterstrich gerne die kompositorischen Leistungen der Kantoren und ihre Beziehung zu den verschiedenen europäischen Traditionen, eher zu weltlichen als zu kirchlichen. Von einer Kontinuität der rein jüdischen religiösen Musiktraditionen spricht er nicht, verschweigt auch außer der letzten Begebenheit ihre gesellschaftlichen Bezüge.

In der armenischen Kirche ist unter den bekannten Chorleitern dieser Zeit in erster Linie Jakub Hössly zu erwähnen[169]. Das Repertoire fußte vorzugsweise auf den alten armenischen Kirchengesängen; von der neueren Kirchenmusik waren vor allem die Werke von Komitas (Sogomon Sogomonian) besonders beliebt.

Besonders bemerkenswert sind vor dem Hintergrund dieser reichen Sakralkultur das Schaffen und die aktive kulturelle und gesellschaftliche Tätigkeit der ukrainischen griechisch-katholischen (uniatischen) Komponisten-Priester in Galizien. Man muss speziell unterstreichen, dass in den 1840er und 1850er Jahren eine professionelle ukrainische kompositorische Schule in Galizien durch die Priester Mychajlo Werbyts'kyj und Iwan Lawriws'kyj (die sogenannte „peremyschlische Schule") gegründet wurde, deren Vertreter nicht nur kirchliche, sondern auch in keineswegs geringerem Maße weltliche Musik geschrieben haben[170].

[167] Juden mieteten für ihre Feste oft den Saal des ukrainischen Volkshauses.

[168] Alfred Plohn, Muzyka we Lwowie a Żydzi [Musik in Lemberg und die Juden, in: Almanach Żydowski [Jüdischer Almanach], Lwow 1936, S. 50f.

[169] Błaszczyk, Życie muzyczne Lwowa, S. 707.

[170] Sieh dazu die Artikel in der deutschen Sprache von derselben Autorin: Luba Kyyanovska, Das Schaffen von Mychajlo Werbytskyj und seine Beziehungen zur österreichischen Kultur, in: Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft Nr. 29, Dezember 1995, S. 43–53; dies., Soziale Faktoren der Oper in Lemberg in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 4, Chemnitz 1999, S. 15–26.

Page (PS/TeX): 174 / 160, COMPOSITE

Ihre Nachfolger und Schüler, vor allem Porfyrij Bażans'kyj, Wiktor Matiuk, Ostap Nyżankiws'kyj, Jossyp Kyšakewyč sowie Dutzende andere Priester, musizierten und komponierten begeistert; sie entwickelten bis zu den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (praktisch bis 1939) sehr wichtige ästhetisch-stilistische Leitlinien, vor allem solche, welche nach der Meinung des Vice-Marschalls des Galizischen Parlaments (Seim) Julian Lawriws'kyj so wichtig für die Erziehung des Volkes sind: „Was die Schule für die Jugend bedeutet, das bedeutet das Theater für das ganze Volk, denn sein Hauptziel ist kein Amüsierbetrieb, sondern die humanistische und moralische Erziehung des Volkes, wo die gemeinen Leidenschaften und Wünsche begrenzt und der höchsten Idee von Freiheit, Gerechtigkeit und Glückseligkeit der Vorrang eingeräumt werden soll“[171].

Aus diesem Blickwinkel heraus gehörten zu den sozial erwünschten Musikformen neben der Musik zu nationalen Theaterstücken patriotisch-nationale Chöre und eine „demokratische“ Kirchenmusik, welche nicht nur in den größeren Stadtkirchen mit gut geschulten Chorsängern, sondern auch in Dorfkirchen durch musikalisch wenig kundige Gemeinden gesungen werden konnte. Immer populärer wurden dabei Sololieder; ihre Blütezeit im Schaffen der Komponisten-Priester fällt gerade auf die Jahrhundertwende.

Doch die national-patriotische Bevorzugung einer stilistisch traditionell romantischen Musik etwa nach dem Muster der Mitte des 19. Jahrhunderts verlor angesichts der Ideen des Völkerfrühlings und der Entstehung kompositorischer Nationalschulen in anderen Ländern zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre Anziehungskraft. Jede nationale Musikkultur benötigte stärker innovative Antriebe; neue stilistische Richtungen bemächtigten sich der nationalen Quellen, und eine jüngere Generation brachte ganz eigene und originale schöpferische Leistungen hervor. Auch in Galizien rückten jüngere „weltliche“ Komponisten (Stanislav Ludkevič, Wassyl Barwins'kyj, Nestor Nyżankiws'kyj und mehrere andere)

[171] Zit. nach: Josyp Wolyns'kyj, Muzyčna kultura Halyčyny 60-ch rokiw XIX st. Żywi storinky ukrains'koji muzyky [Musikkultur Galiziens in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Lebendige Seiten der ukrainischen Musik], Kyiv: Naukowa Dumka 1965, S. 58f.

Page (PS/TeX): 175 / 161, COMPOSITE

die Losungen „Professionalismus“, „Innovation“ und „schöpferische Individualität“ in den Vordergrund. Nicht zufällig hatten sie alle ihre hervorragende musikalische Bildung in Wien, Prag, Berlin usw. bei so bedeutenden Pädagogen wie z. B. Josef Marx, Alexander von Zemlinsky oder Vitezslav Novak vervollständigt.

Für die oben erwähnten Priester bildete diese Einstellung zur Nationalmusik ein ernstes Problem. In erster Linie waren sie sich zumeist ihrer geistlichen Berufung bewusst und betrachteten sich erst in zweiter Linie als Komponisten. Deshalb gerieten sie durch die Forderung nach Innovation, Individualisierung des Personalstils und die immer mehr steigende Komplizierung der Musiksprache bis zur Befreiung der Dissonanz in einen gewissen Widerspruch zu ihrer geistlichen Grundeinstellung. Man könnte hier noch einmal an die wichtigsten Architekturtendenzen jener Zeit erinnern, wo jede Innovation sehr umsichtig eingeführt wurde, nur unter Berücksichtigung bestimmter traditioneller Muster. Für die ukrainischen Kirchenkomponisten Galiziens diente über drei Generationen hinweg vor allem der Stil von Dmytro Bortnjans'kyj als solches Muster. Sie blieben wie ihre Vorgänger vorzugsweise bescheidene und demütige Diener am Klang (ähnlich wie Diener am Wort). Jeder unter ihnen versuchte auf eigene Weise einen Ausweg aus der widersprüchlichen Situation und der Konfrontation mit dem „Neuen“ gegenüber dem Traditionellen zu finden. Unter dem sozialpsychologischem Blickwinkel ist die je eigene Synthese des neuen ästhetisch-stilistischen Anspruchs mit der traditionell sakralen Weltanschauung im Schaffen jedes einzelnen Komponisten-Priester interessant zu beobachten.

Der älteste unter ihnen, Porfyrij Bażans'kyj (1836–1920), war ein Schüler des Begründers der „peremyschlischen Schule“ Mychajlo Werbyts'kyj und fügte sich der neuen künstlerischen Wirklichkeit dezidiert nicht. Obwohl er zu Beginn des 19. Jahrhunderts fast 70 Jahre alt war, wirkte er schöpferisch sehr aktiv (so sind z. B. seine 4 Liturgien von 1900 bis 1911 entstanden) und wandte sich außer der Kirchenmusik allen wichtigsten Gattungen zu, er komponierte Singspiele, weltliche Chöre, Bearbeitungen von Volksliedern und vieles mehr. Quantitativ war er sehr fruchtbar, doch qualitativ wurde seine schöpferische Erbschaft zumindest als zweifelhaft eingeschätzt. Als überzeugter Anhän-

Page (PS/TeX): 176 / 162, COMPOSITE

ger der Moskauphilen[172] bestand er im Bereich der Kirchenmusik auf der primären Rolle des sogenannten „altruthenischen (altrussischen) Kirchengesangs“, welcher in der galizischen griechisch-katholischen Kirche seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter den Bezeichnungen „samolivka“, „djakivka“ oder „ jerusalymka“ verbreitet war. Dieser Gesangstypus besteht aus rezitatorischen Wiederholungen des Textes unter einfachster Beendigung der Phrase mit Sekund- oder Terzschritt. Der allgemeine melodische Umfang überschritt nicht die Quinte, man bewahrte kein reguläres Metrum, sondern die Melodie war der Textstruktur völlig untergeordnet. „Samolivka“ singt man meistens unisono, wenn Elemente der Mehrstimmigkeit vorkommen, so gibt es nur Heterophonie (in der Ukraine „Volksmehrstimmigkeit“ genannt) oder parallele Terzen. Dieser Gesang benötigte keinerlei spezielle musikalische Schulung der Sänger und war sehr geeignet für musikalisch ungeschulte Gemeinden. Doch schon Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die „samolivka“ als hoffnungslos altmodisch, ja sogar als künstlerisch nicht vollwertig und laienhaft eingeschätzt. Schon Werbyts'kyj bemühte sich, die Einflüsse der „samoliwka“ zu überwinden und leistete dies erfolgreich in seiner Liturgie (1868)[173].

Bażans'kyj behauptete dagegen, dass nur alte kirchliche Gesangstypen einen echten geistlichen Wert darstellten; sie dienten dem Komponisten in erster Linie als Abwehr unheilvoller westlicher, moderner Einflüsse. Dies bestätigt er besonders eindrücklich in seinem Buch „Geschichte des russischen Kirchengesangs“; hier unterstreicht er seine Idee mit folgenden Worten: „Die russische Kirchenmelodie enthält weder einen westlichen Takt noch westlichen Musikrhythmus. Als Rhythmus der Kirchenmelodie dient

[172]Moskauphile – eine sozial-kulturelle Bewegung meist im geistlichen Milieu der galizischen und hinterkarpatischen Ukrainer im 19. und frühen 20. Jahrhundert, welche eine Orientierung an Russland als gemeinsame Heimat postulierten im Unterschied zu dem der Teil der Bevölkerung, der sich mehr mit den westlichen national-kulturellen Traditionen identifizierte.

[173]Sieh dazu: Zynowij Lyssko, Pionery muzyčnoho żyttja w Halyčyni [Die Pioniere der Musikkunst in Galizien (Wiederaufnahme der Forschung von 1934)], Lviv und New York 1994.

Page (PS/TeX): 177 / 163, COMPOSITE

die Zahl der Silben des sakralen Textes“[174]. In ähnlichem Stil, nach dem Muster von „samolivka“, sind alle seine Liturgien komponiert zu einer Zeit, als die Entwicklung der westukrainischen Kirchenmusik schon in eine ganz andere Richtung ging. Insbesondere seine weltlichen Werke sind so lächerlich primitiv, dass sie kurze Zeit nach ihrer Entstehung aufgrund der kritischen Artikel professioneller Musiker wie Ludkevič, Barwins'kyj, Lys'ko u. a. zum Symbol einer „schlechten Laienhaftigkeit“ wurden.

Ganz andere Ziele verfolgte mit seinem kompositorischen Schaffen und seiner kultur-aufklärerischen Tätigkeit Wiktor Matjuk (1852–1912), ebenfalls ein Schüler Werbyts'kyjs und moskauphil. Mit intimer Lyrik bringt er die inneren zarten Gefühle ausdrucksvoll zur Geltung; am interessantesten sind seine Sololieder, aber er vermag auch in patriotischen Chören und Singspielen in lyrischer Weise zu überzeugen. Seine beste Werke, etwa das Lied „Wesniwka“ (Frühlingslied), die Chöre „Krylec', krylec', sokole, daj“ (Die Flügelchen, Flügelchen, gib mir, mein Falk) und „Rodymyj kraju“ (Mein Heimatland) sowie der Finalchor aus dem Singspiel „Kapral Tymko“ (Korporal Tymko) fanden großen gesellschaftlichen Anklang. Fast alle Konzerte ukrainischer Chöre und auch die Auftritte so berühmter Sänger wie Salomea Krušelnicka, Aleksander Myšuha oder Modest Mencins'kyj fanden nicht ohne „Wesniwka“ oder „Krylec“' statt. Salomea Krušelnicka etwa erzählte von ihrem Konzert im Jahr 1900 im engsten Kreis der russischen Zarenfamilie in Sankt Petersburg, dass Zar Nikolaj II. sie nach der glänzenden Darbietung italienischer Opernarien bat, „etwas ungewöhnliches zu singen“; sie sang ein ukrainisches Lied, und zwar gerade „Wesniwka“[175]. Dieses Lied wurde auch wegen seines dem Text unterlegten Leitgedankens populär: Die Gestalt der kleinen Frühlingsblume wurde als national-gesellschaftliches Symbol verstanden. Nach Meinung des Forschers Mychajlo Woznjak

[174] Porfyrij Bażans'kyj, Porfyrij Bażans'kyj. Istorija ruskoho cerkownoho penija [Geschichte des russischen Kirchengesangs], Lviv 1890, S. 12.

[175] Slawetna Spiwačka. Spohady i statti pro Solomiju Krušelnicku [Berühmte Sängerin. Artikel und Erinnerungen an Salomea Krušelnicka], Lviv: Kameniar, 1955, S. 50.

Page (PS/TeX): 178 / 164, COMPOSITE

wurde „das Schicksal von ‚Wesniwka' [...] zum Symbol des gesamten Engagements für die Wiedergeburt [...] des ukrainischen Volkes"[176].

Man könnte behaupten, dass in seiner Zeit Matjuk zu einem gesellschaftlich stark engagierten, ja fast zu einem „Schlagerkomponisten" wurde. Obwohl er ziemlich traditionelle und meist bescheidene Ausdrucksmittel benutzte, gehören seine besten Werke bis heute zum aktuellen Repertoire von Laienchören ebenso wie von professionellen Chören und Sängern. Außer den oben genannten Werken kommt ein gewisses Interesse den Sololiedern auf Texte von Heinrich Heine, auf Gedichte galizischer Dichter wie Iwan Huschalewytsch, Juri Fedkowytsch u. a. zu. Seine Singspiele wie „Korporal Tymko", „Invalid", „Neščasna lubow" (Unglückliche Liebe), „Naši poselenci" (Unsere Aussiedler) und manche andere griffen sozialpolitische Anliegen auf und weckten deswegen ein größeres Interesse, wie es beispielsweise der Vice-Marschall Lawriws'kyj im oben zitierten Artikel beschrieb. „Invalid" wurde wegen seiner sozialkritischen Haltung von der Habsburger Zensur verboten; das Singspiel „Unsere Aussiedler" beleuchtete zum ersten Mal das Leben der ukrainischen Emigranten in den USA und lenkte das Rampenlicht auf dem Neuen Kontinent nach dem Ersten Weltkrieg.

In seinen Kirchenkompositionen blieb Matjuk demselben „lyrisch-demokratischen" Stil treu, den er in den meisten seiner weltlichen Lieder und Chören pflegte. Ein besonderes Kapitel seiner Hinterlassenschaft bilden die „didaktischen" religiösen und weltlichen Kinderlieder. Unter dem Titel „Ruthenisches Gesangbuch für die Volksschulen" (Rus'kyj spiwanyk dla škil narodnych) sind sie im Jahre 1884 in Leipzig herausgegeben worden. Dazu kam eine theoretische Beigabe, ein „Kleiner Katechismus der Musik". Mit diesen beiden didaktischen Büchern sind die Anfänge einer systematischen Musikunterrichtung westukrainischer (Dorf-)Kinder verbunden. Seine Rolle in der ukrainischen Musikkultur, und insbesondere in der Kultur der galizischen Ukrainer erfasste Stanislav Ludkevič am besten mit den etwas bitteren

[176] Mychajlo Woznjak, Jak probudylos' ukrains'ke narodne żyttja w Halyčyni za Awstriji [Wie erwachte sich das ukrainische Volksleben in Galizien unter Österreich], Lviv: Nowyj čas, 1924, S. 91.

Page (PS/TeX): 179 / 165, COMPOSITE

Worten: „wie hoch irgendwann in der Zukunft das Niveau und Prestige unserer galizischen Musik auch erhoben sind wird, es wird in der Geschichte ihrer Entstehung unter den ersten Schritten ihres Aufstiegs – Werbyts'kyj und Lawriws'kyj – auch ein Platz für solche ‚verlorenen Talente' und ‚bescheidenen Tätiger' zu finden sein wie den Autor von ‚Krylec", ‚Kapral Tymko' und ‚Wesniwka', Wiktor Matjuk"[177].

Eine ganz andere Variante der Zusammenfassung der Kategorien „kirchlich – weltlich" sowie „traditionell – modern" repräsentiert in seiner künstlerischen Weltanschauung Ostap Nyżankiws'kyj (1861–1919). Er war sich seiner kompositorischen Berufung ebenso bewusst wie der Unentbehrlichkeit einer professionellen musikalischen Bildung; aber er war seinem Vater gehorsam und blieb Priester[178]. Nyżankiws'kyj stellte sich seinen Pflichten als Priester ganz verantwortungsvoll, aber ebenso begeistert beschäftigte er sich mit Komposition, Chorleitung und der Organisation eines Notenverlags. Dennoch nimmt reine Kirchenmusik einen ganz geringen Platz in seiner schöpferischen Hinterlassenschaft ein und ist nicht repräsentativ für seinen Stil. Die wichtigsten Gattungen seines Schaffens sind Chöre zu den Worten ukrainischer Dichter, Sololieder und Ensembles sowie wie die Klavierphantasie „Witrohony" (wörtlich: Windtreiber, sich amüsierende Jungen). Auch er beteiligte sich an der Erneuerung der Musiksprache und verfolgte neuere ästhetische Tendenzen. Aufgrund seines Temperaments neigte er der lyrisch-psychologischen Sphäre zu und bemühte sich, mit einem spätromantischen intonatorischen Wortschatz dramatische innerliche Bewegungen zu verkörpern. Nyżankiws'kyj kam in den Stilinnovationen so weit voran, wie es ihm seine autodidaktische Musikbildung erlaubte; dabei bedauerte er zeit seines Lebens den Mangel an Professionalität. Zu seinen besten Werken werden die Chöre „Hulaly" (Sie zechen) und „Z okruškiw" (Aus den Krümchen) zur Poesie von

[177] Stanislaw Ludkevič, Doslidżennja, statti, recenziji [Forschungen, Artikel, Rezensionen], Kyiv: Muzyčna Ukrajina, 1974, S. 206.

[178] Darum ermöglichte er seinem Sohn Nestor die beste Musikbildung: Studien in Wien bei Jozef Marx, am Prager Konservatorium bei Vitezslav Novak und an der Lemberger Universität (Musikwissenschaft) bei Adolf Chybiński.

Page (PS/TeX): 180 / 166, COMPOSITE

Jurij Fed'kowyč gezählt. Der erste ist als eine dramatische Szene mit rein romantischer Gegenüberstellung des einsamen leidenden Helden und einer sich vergnügenden Schar konzipiert; der zweite stellt Motive verlorener Träume dar. Zu den populärsten Sololiedern gehört „I molylasja ja" (Ich habe gebetet) nach Worten von Oleksander Konys'kyj, die der Komponist der Salomea Krušelnyc'ka gewidmet hat. Sie interpretierte dieses Lied als Erste und nahm es in ihr Repertoire auf. Die inhaltliche Hauptlinie im Schaffen von Nyžankiws'kyj ist hier gegenwärtig, nur auf ein Frauenschicksal übertragen. Typisch für die „alte Schule" der galizischen Komponisten-Priester ist bei Nyžankiws'kyj der Vorrang der Liedweise durch eine dramatisch ausdrucksvolle, flexible und mit rezitativen Elementen angereicherte Melodie. Die Harmonik ging im Allgemeinen nicht über die Grenzen der Romantik hinaus; etwas kühner werden neuere Ausdrucksmittel gelegentlich in Klavierpart erprobt (welcher manchmal zum Monolog neigt). Diese Neigung zur Psychologisierung des Musikausdrucks erlaubte dem berühmtesten westukrainischen Dichter Iwan Franko, in den Werken von Nyžankiws'kyj „eine Wende von der vorherigen sentimentalen Schablone zum echt volkstümlichen Realismus" zu erkennen[179]. Nyžankiws'kyj repräsentierte mit seiner nur teilweise realisierten schöpferischen Individualität die starke Sehnsucht nach vollwertiger professioneller Tätigkeit und markierte die große Diskrepanz, die zwischen den neuen national-gesellschaftlichen Bedürfnissen und der vorhergehenden Periode der Herrschaft von Amateuren bestand. Trotz seiner scharfen Selbstkritik bereitete Nyžankiws'kyj mit seinem Schaffen die Grundlage für die nächste Generation vor.

Die Hinterlassenschaft des letzten der oben genannten Komponisten, Jossyp Kyšakewyč (1872–1953), ist schon in meinem Artikel „Die religiösen Gestalten und Symbole in der ukrainischen Musik des 20. Jahrhunderts (ein Versuch der ästhetisch-philosophischen Verallgemeinerung)" etwas gründlicher beleuchtet worden[180]. Hier ist nur ganz allgemein festzustellen, dass Kyšake-

[179]Iwan Franko, Sympatytschne wydawnyctwo muzykalne [Ein sympathischer Musikverlag], in: (Zeitung) Zorja, 1886, Nr. 1.

[180]Luba Kyyanowska, Religiöse Gestalten und Symbole in der ukrainischen Musik des 20. Jahrhunderts. Versuch einer ästhetisch-philosophischen Ver-

Page (PS/TeX): 181 / 167, COMPOSITE

wyč stilistisch verschiedenartige kirchliche und weltliche Werke schuf: Erstere neigten mehr zur vergangenen europäischen romantischen Tradition (aber nicht ausschließend altrussischen, wie Bażans'kyj!); Letztere enthalten Spuren der neueren stilistischen Orientierung, vor allem impressionistische Harmoniewendungen. Aber seit den 1920er Jahren hat seine Aktivität immer mehr nachgelassen, und er hat sich seinen Pflichten als Priester zugewandt.

Es sei erlaubt, ein Resümee aus der dargelegten skizzenhaften Übersicht des musikalischen Kirchenlebens und Schaffens in Lemberg zu ziehen. Aus musiksoziologischer Sicht ist das Lemberger Kirchenleben durch die enge und gleichzeitig mannigfaltige Zusammenarbeit und Wechselwirkung professioneller und nicht professioneller Musiker ebenso wie religiöser und weltlicher Organisationen und Personen gekennzeichnet. Das zeugt von der bedeutenden Rolle der Kirchenkultur in der Gesellschaft schon in ganz „säkularisierten" Zeiten, d. h. in den Jahren etwa von 1900 bis 1920, praktisch bis 1939. Danach wurden die Kirchentraditionen durch die Bolschewiken verboten und aus dem öffentlichen Leben verbannt; sie existierten nur in Privatzirkeln fort. Hier jedoch pflegte jede nationale Gemeinde ihre eigene Kirchentradition, auch in der Musik, als wichtiges Zeichen ihres unwiederholbaren Bewusstseins (Mentalität). Im Gegensatz zu den internationalen Kontakten in weltlicher Musikformen lässt diese Form eine Beteiligung oder einen Austausch mit „Fremden" überhaupt nicht zu.

Von der musikästhetischen Warte aus ist zu bemerken, dass im Kirchengesang und Instrumentalspiel (meistens Orgelspiel) ein hohes professionelles Niveau sorgfältig gepflegt wurde und dazu die besten Kräfte herangezogen wurden. Das religiöse Schaffen (nicht nur der oben genannten Priester, sondern auch der weltlichen Komponisten, die sich der Kirchenmusik zuwandten) zeigt eine Beibehaltung alter Traditionen: Innovationen wurden sehr

allgemeinerung, in: Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller, hg. von Helmut Loos und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2002, S. 301-311.

Page (PS/TeX): 182 / 168, COMPOSITE

umsichtig in die Musiksprache eingeführt. Den Widerspruch zwischen einem Zeitgeist mit dem Bedürfnis zum Neuen und der wichtigsten Bedingung sakraler Kunst, dem demütigen Dienst an der Göttlichen Ewigkeit, der in dieser Zeit ganz offensichtlich wurde, hat jeder Künstler auf eigene Weise nach Maßgabe seines Verständnisses und Talents aufgelöst. Ein anderer Aspekt dieses Problems ist die Kontinuität oder besser: die intensive und höchst schöpferische Wiedergeburt der religiösen Musik in Westgalizien nach der Wende von 1991. Der Einfluss der musikalischen Kirchentradition war hier viel stärker als vermutet und führte zu sehr interessanten Ergebnissen. Aber das ist schon das Thema eines anderen Beitrags[181].

[181]Bei Frau Dr. Oresta Remešylo-Rybčyns'ka, Dozentin am Lehrstuhl für Architektur an der Politechnischen Universität zu Lemberg, Frau Halina Tichobajewa, Direktorin des Lemberger Museums Salomea Krušelnicka, und ihrer Vertreterin Iryna Lużec'ka sowie bei Frau Olga Osadcia, Vertreterin des Leiters der Kunstabteilung an der Wissenschaftlichen Stefanyk-Bibliothek bei der Akademie der Wissenschaft Ukraine, möchte ich mich für ihre Hilfe bei der Suche und der Bearbeitung des Materials und der Literaturquellen sehr herzlich bedanken.

Page (PS/TeX): 183 / 169, COMPOSITE

Sergey Ship

Das musikalische Leben der religiösen Gemeinden Odessas am Anfang des 20. Jahrhunderts. Besonderheiten der multikulturellen Umgebung

1. Religiöse Gemeinden und deren Gebäude in Odessa

Odessa wurde auf Anordnung von Zarin Katharina II. im Jahr 1794 gegründet. Die Stadt sollte Kriegsmarinefestung und südliches Handelstor für Russland werden. Allerdings forderte die Gründung der neuen Stadt die Teilnahme talentierter, unternehmungsfreudiger und beruflich kompetenter Personen. Die zaristische Regierung eröffnete solchen Persönlichkeiten glänzende wirtschaftliche und berufliche Möglichkeiten, die nicht von Nationalität, Konfession oder Stand abhingen. Nach alten Enzyklopädien bestanden in Odessa am Anfang des 20. Jahrhunderts 63 christliche Kirchen, unter ihnen 58 griechisch-orthodoxe, 2 katholische und je eine armenische, evangelisch-lutherische und evangelisch-reformierte. In den städtischen Nachschlagewerken waren auch 6 Synagogen, etwa 50 jüdische Gebetshäuser sowie je ein mohammedanisches, baptistisches und karäisches („Kinasa“) Gotteshaus genannt.

Nach der Revolution von 1917 begann die neue Macht einen erbitterten Kampf gegen die Religionen. Viele Kirchen wurden geschlossen oder zerstört, andere für weltliche Bedürfnisse (Lagerhäuser, Klubs, Sporthallen usw.) zweckentfremdet. Manche Kirchen wurden während des Zweiten Weltkrieges vernichtet. Während des Krieges bekam Stalin Unterstützung von der griechisch-orthodoxen Kirche, wodurch der Druck auf die religiösen Gemeinden etwas abgeschwächt war. Unter Chruschtschow erfolgte eine neue Welle des Kampfes gegen die Religionen, die einen riesigen moralischen und physischen Schaden verursachte. Während dieser Zeit wurden in Odessa erneut viele Kirchen geschlossen oder vernichtet.

Durch Gorbatschows „Reorganisation“ erfolgte 1985 auch in Odessa eine Belebung des religiösen Lebens, eine Rückkehr zu den religiösen Traditionen. Noch deutlicher wurde dieser Prozess

Page (PS/TeX): 184 / 170, COMPOSITE

nach dem Zerfall der UdSSR. Ein wichtiger Moment in der neuen ideologischen Politik des jungen Staates Ukraine wurde der Regierungserlass über das Eigentum religiöser Gemeinden. Der Erlass verpflichtete dazu, den religiösen Gemeinden jene Gebäude zurückzugeben, die ihnen vor der Enteignung durch die sowjetische Macht gehörten. Diese positiven Änderungen sind auch darin sichtbar, dass der neue Staat gemeinsam mit öffentlichen Organisationen und privaten Sponsoren begann, die alten Gebäude wiederherzustellen und neue Kirchen zu errichten. So erfolgte auch – als Vorzeigeobjekt für Odessa – die Wiederherstellung des Domes.

Griechisch-orthodoxe Gemeinden und Kirchen: In den ersten Jahren nach ihrer Gründung wohnten in der Stadt hauptsächlich Russen und Ukrainer. Viele Grundbesitzer, die sich mit dem Kornhandel beschäftigten, wurden bevorzugt in Odessa angesiedelt. Nach Odessa strebten darüber hinaus die aus den Armeen entlassenen Soldaten und Matrosen. Des Weiteren verließen viele einst leibeigene Bauern ihre Herren. Diese Bevölkerungsgruppen gehörten fast ausschließlich der griechisch-orthodoxen Konfession an. Sie gründeten Kirchengemeinden und erbauten Kirchen. Letztere erlangten jedoch niemals die künstlerische Bedeutung der zeitgleichen weltlichen Architektur. Sie entsprachen stilistisch dem Klassizismus oder dem sogenannten „Russischen Historismus“.

Hinsichtlich ihrer Bedeutung sind hervorzuheben:

1. das festliche und majestätische Ensemble der Gebäude vom „Heiligen Panteleimon-Kloster“ in der Nähe des Zentralbahnhofes,
2. umgeben von Häusern, aber schön ausgeschmückt, die „Heilige Ilja-Kirche“ auf der Puschkinskaja-Straße,
3. übermäßig hoch, aber streng und eindrucksvoll, die „Uspenija Bogomateri“ (Schlafende Gottesmutter), ein Dom mit Ober- und Untertempel,
4. gemütlich umgeben von eingeschossigen Häusern die beiden Kammerkirchen in den städtischen Bezirken „Slobodka“ und „Moldavanka“.

Page (PS/TeX): 185 / 171, COMPOSITE

In Odessa lebten viele griechisch-orthodoxe Christen unterschiedlicher Nationalitäten. Einen verhältnismäßig großen Teil der Bevölkerung bildeten die Griechen. Sie genossen hohes Ansehen und waren im Wesentlichen im Handel tätig. Schon vor der Gründung Odessas hatten sie hier eine eigene Gemeinde. 1795 und 1808 erbauten sie ihre ersten Kirchen. Die „Heilige Pfingst-Kirche“ verfügte über eine einfache Basilikaform mit Schiff und einem altgriechischen Portikus, später kam ein Turm hinzu. Der Turm wurde in der sowjetischen Zeit zerstört, aber in den 90er Jahren wiederhergestellt.

Bevölkerungsreich war auch die armenische Diaspora in Odessa. Ihre erste Gemeinde richteten die Armenier 1844 ein. Die älteste armenisch-gregorianische Kirche wurde in den Jahren 1877 bis 1884 errichtet.

Architektonisch besonders bemerkenswert waren die Kirchen der drei großen westlichen christlichen Konfessionen:

Die älteste römisch-katholische Gemeinde bestand zunächst aus Italienern, Franzosen, Polen und Deutschen. Bis 1805 feierte die Gemeinde unter Pastor Ariciolli den Gottesdienst in einem Privathaus. 1806 konnte sie ein größeres Grundstück in der Stadtmitte erwerben. Dort wurde die große „Hl. Maria Himmelfahrt Kirche“ erbaut. Als Vorbild diente die italienische Renaissance. Die Kirche war innen reich ausgeschmückt. Ihre Sehenswürdigkeiten bildeten u. a. der große Marmoraltar mit der Gottesmutter, der Gottesmutter-Altar mit dem Bild „Ecce Ancilla“ von dem bekannten italienischen Künstler Carlo Dolci sowie die Statue von Johann Taufener im Baptisterium. Letztere war ein Geschenk von Papst Pius IX. Die Sowjetmacht wandelte den Dom in eine Sporthalle um. Das Gebäude wurde in den letzten Jahren fast vollständig wiederhergestellt.

Die evangelisch-lutherische Gemeinde wurde 1803 gegründet[1]. Ihr gehörten vorwiegend Gläubige aus Baden, Württemberg, Preußen, der Pfalz und dem Elsass an. 1821 bis 1827 wurde die St. Pauli-Kirche, die erste lutherische Kirche Odessas, auf dem

[1] F. Bienemann jun., Werden und Wachsen einer deutschen Kolonie in Süd-Rußland. Geschichte der evangelisch-lutherischen Gemeinde in Odessa, Odessa 1893.

Page (PS/TeX): 186 / 172, COMPOSITE

höchsten Hügel der Stadt im klassizistischen Stil errichtet. Da die Gemeinde rasch wuchs, wurde 1895/97 auf derselben Stelle eine größere Kirche gebaut. Der Bau entstand nach einem Projekt des deutschstämmigen Architekten Hermann Scheurembrandt. „Mit dem vorwiegend neuromantischen Stil, in dem sie erbaut ist, schließt sie an die Tradition bekannter deutscher Kirchenbauten an. Der hohe Einturm und zwei niedrigen Chorflankentürme erinnern an das Ulmer Münster. [...] Das sind typische Merkmale rheinischer Spätromantik. [...] Die St. Pauli-Kirche ist somit ein bezeichnender Bau für den Historismus des späten 19. Jahrhunderts“[2].

Neben der Kirche befanden sich ein Pastorenhaus, die Konfirmationshalle und das Waisenhaus. In unmittelbarer Nähe der St. Pauli-Kirche entstanden des Weiteren ein Schulkomplex mit einer Volksschule sowie das Knabengymnasium und ein Lyzeum. In diesen Schulen wurden Kinder aller Schichten und Konfessionen aufgenommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg musste die lutherische Gemeinde ihr Wirken einstellen; die Kirche wurde geschlossen. Im Gebäude befanden sich nun ein Lagerhaus und später die Sporthalle. Wegen gravierender Probleme im Fundament war eine Reparatur des Gebäudes mit Umwandlung zu einer Konzerthalle vorgesehen. Leider wurde das notwendige Geld gestohlen und die Kirche am 9. Mai 1976 in Brand gesteckt. Erst 1991 konnte die lutherische Gemeinde das Gebäude zurückerlangen und ihre Arbeit wieder aufnehmen. Mithilfe der lutherischen Kirche Deutschlands soll demnächst die Wiederherstellung der Kirche erfolgen.

Die Gründer der evangelisch-reformierten Gemeinde waren reiche und privilegierte Ausländer, vorzugsweise deutscher, englischer und französischer Nationalität. Zu ihnen zählten der preußische Konsul Johann Bock, Baron Ernst Maas und Kaufmann Wilhelm Wagner. Die Gemeinde bildete sich im Jahr 1842. 1896 wurde das schöne Gebäude eingeweiht. Es war von dem russischen Architekten deutscher Nationalität Wasili Schröters entworfen und von den beiden Odessaer Architekten Skweder und Bernardazzi erbaut. Das Gebäude fasst 500 Menschen und be-

[2] Joseph Schnurr, Die Kirchen und das religiöse Leben der Russlanddeutschen. Evangelischer Teil, Stuttgart 1978, S. 394f.

Page (PS/TeX): 187 / 173, COMPOSITE

steht aus 3 Stockwerken. (Im unteren Stock befanden sich die Dampfheizungsanlage, im zweiten die Wohnräume der Pfarrers, im Oberstock die Halle für den Gottesdienst). Das Gebäude fügt sich natürlich in das Ensemble der umliegenden Häuser nach der Paster-Straße ein.

Synagogen und jüdische Gebetshäuser: Am Anfang des 20. Jahrhunderts war Odessa ein bedeutendes Zentrum jüdischer Kultur. Die Juden bildeten mehr als ein Drittel der ca. 200 000 Einwohner zählenden Gesamtbevölkerung der Stadt. In der Mehrheit handelte es sich um Handwerker und Handelsleute – umgesiedelt aus den Städten der Nordukraine und Weißrusslands –, die streng an den jüdischen Traditionen festhielten. So kam es zum Bau mehrerer Synagogen und zahlreicher kleinerer Gebetshäuser. Viele Emigranten, unter ihnen auch reiche Bankiers und Unternehmer, kamen aus Deutschland, Österreich und Polen. Die meisten von ihnen wohnten zunächst in der Stadt Brody (unweit von Lwow) und zogen von hier aus in die Siedlungen am Schwarzen Meer. Diese Übersiedler nannte man „brodskie ewrei“ („Juden aus Brody“). Einige von ihnen haben die große Brodskaja-Synagoge in der Puschkinskaja-Straße erbaut. Diese Juden aus Brody haben das religiöse Leben im Geist der westlichen europäischen Kultur organisiert. Sie waren aktive Vertreter einer weltlichen Bildung und waren um eine Reform des religiösen Ritus' einschließlich des kirchlichen Gesanges bemüht.

Übrige Gotteshäuser: Über das Aussehen der mohammedanischen Gebetshäuser ist wenig bekannt, ebenso über die Zusammensetzung der Gemeinden; die Tataren bildeten offenbar die Mehrheit. Über den Anteil der Arnauten (Albaner) ist ebenfalls nichts bekannt. Es ist durchaus möglich, dass diese bemerkenswerte nationale Gruppe auch in die mohammedanischen Gemeinden integriert war. Ein indirektes Zeugnis zugunsten der vorliegenden Annahme stellt die Tatsache dar, dass sich ein mohammedanisches Gebetshaus am Ende der Preobrazhenskaja-Straße – unweit von der Großen und der Kleinen Arnautischen Straße – befand, wo zahlreiche Albaner wohnten.

Page (PS/TeX): 188 / 174, COMPOSITE

2. Sekundärliteratur, Stand der Forschung

Das musikalische Leben der religiösen Gemeinden Odessas ist bis jetzt noch nicht erforscht worden. In kleineren Zeitungsrezensionen finden sich gelegentlich Informationen über Konzerte. Nur einige wenige Berichte enthalten auch Ansätze einer historischen Analyse, meist jedoch nur Verallgemeinerungen.

Unter den Monographien, die bis zum Jahr 1917 verlegt wurden, heben sich die Veröffentlichungen von F. Bienemann über die Entstehung und die frühe Etappe der Entwicklung der deutschen lutherischen Gemeinde heraus. In diesem Buch findet man allerdings nur spärliche Angaben über die Organisation der musikalischen Seite des kirchlichen Dienstes.

Während der sowjetischen Herrschaft wurden alle historischen Forschungen nur vom Gesichtspunkt der kommunistischen Ideologie aus bestimmt. Die Erforschung kirchlichen Lebens wurde nur gestattet, wenn es zur Kritik an Religion, Kirche und Theologen führte.

Erst im letzten Jahrzehnt entstanden ernsthafte Forschungen zur musikalischen Kultur der Hauptstadt und der Ukraine. Es existiert leider nur eine einzige Monographie, die sich der Geschichte der musikalischen Kultur Odessas annahm. Sie wurde von Rimma Rosenberg, Professorin an der Odessaer Musikalischen Akademie, geschrieben. Rosenberg ist auch Autorin des Artikels „Odessa musikalisch“ in der „Musikalischen Enzyklopädie“[3]. Darin finden sich jedoch keine Angaben über die Musik der religiösen Gemeinden Odessas, da der Beitrag noch während der sowjetischen Zeit geschrieben wurde. Die genannte Monographie wurde bereits in der unabhängigen Ukraine verlegt. Doch wird auch in diesem Buch unsere Frage stiefmütterlich behandelt. Rosenberg schreibt, dass die musikalische Praxis der religiösen Gemeinden Odessas noch nicht näher untersucht werden konnte. Unser bescheidener Beitrag ist der erste Versuch eines speziellen Studiums der kirchenmusikalischen Geschichte Odessas.

[3]Rimma Rosenberg, Muzykal'naja Odessa [Musikalisches Odessa], Odessa 1995.

Page (PS/TeX): 189 / 175, COMPOSITE

3. Die Primärquellen – Bibliotheks- und Archivfunde

Es ist sehr schwierig, Materialien zum musikalischen Leben der religiösen Gemeinden in Odessas Bibliotheken zu finden. Nur ein Teil der Katalogsfunde ist thematisch erschlossen. Zumeist werden dabei nur die ehemaligen Besitzer oder Sammler ausgewiesen. Auch wurden bisher nur vereinzelt Notenmanuskripte bzw. -drucke aufgefunden. In der wissenschaftlichen Bibliothek „Maxim Gorki“ befinden sich z. B. zwei ukrainische Irmologien aus dem 18. Jahrhundert und ein kleines Notenheft mit Chorälen im europäischen homophon-akkordischen Stil. Solche Artefakte können aufschlussreich sein, sie sagen jedoch nichts über die musikalische Praxis der religiösen Gemeinden Odessas aus. Im Staatlichen Archiv des Gebietes Odessa gibt es Unterlagen über die früher in der Ukraine lebenden Deutschen. Unter dem religiös-musikalischen Aspekt sind wichtig:

a) Dokumente vom „Fürsorgerat über ausländische Übersiedler der südlichen Gebiete Russlands“ (Fond 6, 1800–1876, ca. 16 000 Einheiten) mit Materialien zu den katholischen und lutherischen Gemeinden;
b) Dokumente der „Evangelisch-lutherischen Gemeinde St. Pauli in Odessa“ (Fond 630, 1811–1919, 365 Einheiten) mit Aussagen über den Bau der Kirche sowie Protokollen der Sitzungen des kirchlichen Rates, Verzeichnissen der Theologen, Gebetstexten, Predigtthemen und statistischen Angaben;
c) Dokumente des „Noworossia- und Bessarabia Generales-Gouverneurs“ (Fond 1), mit Aussagen über die Geschichte der katholischen, mennonitischen und lutherischen Gemeinden Odessas und Umgebung.

Es existieren auch Quellen über das Leben der jüdischen Gemeinden (z. B. die sogenannten Pinhas-Minkovski- und Solomon-Novakovski-Funde). Doch haben diese nur eine indirekte Beziehung zur musikalischen Praxis.

Page (PS/TeX): 190 / 176, COMPOSITE

4. Die Besonderheit der musikalischen Praxis religiöser Gemeinden Odessas

Die griechisch-orthodoxen Kirchen: Nach Zeitungsrezensionen war die Qualität des Chorgesanges in den zahlreichen orthodoxen Kirchen der Stadt im 19. Jahrhundert nicht hoch. Das ist verständlich, weil in Südrussland, im sogenannten „Novorossija", keine tieferen historischen Traditionen der kirchlichen Kunst existierten. Es gab nur wenig Berufssänger und -dirigenten. Für ihre Ausbildung existierten keine Lehranstalten. Das Repertoire der Kirchenchöre war weder reichhaltig noch originell. Dazu gehörten

1. die einstimmigen Rezitative der Priester und Diakone,
2. der vier- oder dreistimmige Gesang des Chores (Hymnen, Psalmen, Gebete usw.) meistens in der Bearbeitung von N. Bachmetiev,
3. Konzerte im klassizistischen Stil von Dmitri Botnjanski, Stepan Degtjariow, Piotr Turtschaninow und anderer russischer Komponisten des beginnenden 19. Jahrhunderts.

Gegen Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts besserte sich der Zustand der Kirchenmusik in der Stadt bedeutend. Odessa erlebte eine Periode ökonomischer und kultureller Blüte und zog Berufsmusiker aller Fächer, einschließlich kirchlicher Sänger und Dirigenten (Regenten) heran. Das wirkte sich auf die Entwicklung des musikalischen Geschmacks der Städter und die Qualität des kirchlichen Gesangs aus. Man muss auch die Rolle des höheren Klerus anerkennen; dessen Vertreter liebten die Musik und trugen zur Entwicklung der Kirchenchöre bei. So berichten Zeitgenossen von der besonderen Fürsorge von Erzbischof Nikanor für die Kirchenchöre. In einer Rezension wird gesagt, dass der Kathedralchor in Odessa von Erzbischof Nikanor mit der berühmten Sankt Petersburger Hofkapelle vergleichbar war. Bekannte Leiter kirchlicher Chöre in Odessa waren Mjasnikow, Schkorbatow und Pigrow.

Ausdruck der zunehmenden Qualität der Kirchenchöre waren öffentliche Konzerte. Solche Konzerte wurden in Kirchen oder Konzerthallen durchgeführt, fanden großes Interesse beim Publikum und hatten Einfluss auf die Entwicklung der Musikkultur

Page (PS/TeX): 191 / 177, COMPOSITE

der Stadt. Sie machten die Einwohner Odessas mit dem Schaffen der russischen Komponisten der romantischen Schule bekannt (Milij Balakirew, Pjotr Tschaikowsky, Sergei Rachmaninow, Wladimir Kastalski, Michail Ippolitow-Iwanow, Anton Arenski, Alexander Gretschaninow, Pavel Tschessnokow und Alexander Tscherepnin). Die Aufführungen von Chorwerken dieser Komponisten mit ihrem hohen Schwierigkeitsgrad verlangten eine ebenso hohe Qualifikation der Sänger und Dirigenten. Einige Rezensionen über diese Konzerte „der neuen russischen geistlichen Musik“ in Odessa wurden in der „Russischen musikalischen Zeitung“ veröffentlicht. In einer solchen Rezension wurden z. B. das Stilverständnis, die Sorgfalt und die Feinheit der Interpretation hervorgehoben. Der bekannteste Dirigent in Odessa war Konstantin Pigrow (1876–1962). Er war Absolvent der Petersburger Hofchorkapelle und studierte bei Anatolij Ljadow und Nikolai Sokolow. Er galt als ein Vertreter der jahrhundertealten Tradition des russischen kirchlichen Gesanges, die mit der byzantinischen Monodie ihren Ausgang genommen hatte. Für Pigrow war der Chor das vollkommenste Werkzeug eines tiefen religiösen Gefühls. Seine interpretatorischen Anforderungen an Intonation, Timbre, Phrasierung und Aussprache waren sehr hoch. Er forderte die bewusste Einstellung eines jeden Sängers zur jeweiligen künstlerischen Aufgabe. Pigrow war auch führender Professor des Odessaer Konservatoriums sowie Gründer der sogenannten Odessaer Schule für Chordirigenten. Er fand bereits in der Sowjetunion hohe Anerkennung so wie er auch heute noch in der neuen Ukraine geschätzt wird.

Chöre anderer christlicher Kirchen: Über den Chorgesang in anderen christlichen Kirchen Odessas katholischer, lutherischer und reformierter Konfession ist wenig bekannt. Es können nur vereinzelt Aussagen über Chöre, Dirigenten und Repertoire nachgewiesen werden. Die seltenen Rezensionen in den Zeitungen zeugen davon, dass diese Chöre, insbesondere der Chor der lutherischen Gemeinde, eine aktive Rolle im Konzertleben der Stadt spielten. Besonders während der Fastenzeit, vor Weihnachten und Ostern wurden Chor- und Orgelkonzerte in den Kirchen durchgeführt.

Page (PS/TeX): 192 / 178, COMPOSITE

Es ist interessant, dass die Sänger in der lutherischen Kirche weder durch nationale noch konfessionelle Reglementierungen behindert wurden. Die Hauptforderungen an die Chorsänger waren eine gute Stimme und die Kenntnis der deutschen Sprache. Rimma Rosenberg schreibt über die russische Sängerin Antonina Nezhdanowa (das Konservatorium in Odessa trägt heute ihren Namen): „Einmal – schrieb Neyhdanowa – las ich neben der Kirche die Anzeige: ‚Für den Chor der Lutherischen Gemeinde werden deutschsingende Sänger gesucht'. Dank der guten Stimme und der Kenntnis der deutschen Sprache wurde ich angenommen"[4].

Leider findet sich weder in den Stadtarchiven noch in den Bibliotheken die deutsch verlegte „Odessaer Zeitung". Sie enthielt Konzertbesprechungen und Aussagen über das musikalische Leben der katholischen, lutherischen und reformierten Gemeinden. Alles spricht für eine gute Ausstattung der Kirchenmusik in diesen Gemeinden. Ernst Stöckl berichtet von der hohen musikalischen Kultur der Kirchenchöre in den deutschen Kolonien der Region. Sie wurden in der Regel von Dirigenten und Organisten geleitet, die ihre Ausbildung in Deutschland oder Österreich erhielten: Kaspar Jäger (Landau), Kaspar Jäger jun. (Katharinental), Sebastian Seelinger (Rastadt, Speyer), Leonhard und Erasmus Seelinger (Beresaner Kolonien), Edmund Schmidt (Karlsruhe) usw. Das von Pastor Karl August Böttiger zusammengestellte „Odessaer Gesangbuch" enthielt 1 092 Lieder[5]. Dieses Buch gibt uns zumindest eine Vorstellung vom Gemeindegesang in den deutschen Siedlungen im Bezirk Odessa.

Synagogen: Der Gesang in den gewöhnlichen Synagogen ist nicht näher bekannt. Das trifft auch weitgehend für das Repertoire der Brodskaja-Synagoge zu. Wir wissen jedoch, dass die Musik in dieser Synagoge das Bemühen der Odessajuden zur Erneuerung des religiösen Ritus' widerspiegelte. An diesen Moder-

[4]Rimma Rosenberg, Der Beitrag der deutschen Musikanten im Kulturleben Odessas im 19. Jahrhundert und Beginn des 20. Jahrhunderts. Ukrainisch-deutsche Musikbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart, Kiew 1998, S. 253–258, hier S. 256.

[5]Ernst Stöckl, Musikgeschichte der Rußlanddeutschen, Dülmen 1993, S. 172.

Page (PS/TeX): 193 / 179, COMPOSITE

nisierungen waren die Kantoren Nisan Blümental, Dawid Novakovski und Pinhas Minkowski beteiligt. Sie kombinierten den traditionellen jüdischen Gesang mit neuen ausdrucksvollen Mitteln der europäischen Klassik.

5. Die Orgelmusik

Orgelmusik war in jener Zeit für Russland eine seltene Erscheinung. In Odessa gab es bis zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts keinerlei Orgeltradition. Deshalb existierte für dieses Instrument auch kein Publikum. Aber die Odessaer waren immer weltoffen und neugierig. Leider haben wir keine glaubwürdigen Informationen über Orgelmusik in den Kirchen der Stadt. Es gibt jedoch Nachweise über Orgeln im römisch-katholischen Dom, in der Brodskaja-Synagoge[6] sowie in den lutherischen und reformierten Kirchen.

Bekannte Organisten in Odessa waren die Lutheraner Edmund Schmidt und A. Holze. Als ein bedeutender Musiker der Stadt galt der Organist der reformierten Kirche Alexander Gefehlfinger. Er spielte ein Instrument der englischen Orgelbaufirma Walker und war Leiter der Orgelklasse am Konservatorium. Es gibt lobende Einschätzungen seines Spiels: „Die geistlichen Konzerte in der Reformierten Kirche [...] sind eine der schönsten und wertvollsten Erscheinungen in unserem musikalischen Leben dank des [...] talentierten Organisten und der guten Literaturauswahl des Solisten“[7]. Gefehlfinger spielte auch in der Brodskaja-Synagoge Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy, Jacques François Halévy und Giacomo Meyerbeer. Einer der letzten großen Kirchenorganisten in Odessa war Theophil Richter, der Vater des weltweit bekannten Pianisten Swjatoslaw Richter.

[6] Simona Frenkel, Organ w muzykal'noj iudajke [Die Orgel in der musikalischen Judaistik], Kiew 1993.

[7] Russische musikalische Zeitung, 1913, Nr. 11.

Page (PS/TeX): 194 / 180, COMPOSITE

6. Schlussfolgerungen

In Odessa existierten am Ende des 19. und im beginnenden 20. Jahrhunderts verschiedene ethnische Gruppen mit unterschiedlichen religiösen Konfessionen. Das musikalische Leben der religiösen Gemeinden Odessas war intensiv und vielfältig. Hinsichtlich dessen Erforschung besteht ein großes Defizit.

Das musikalische Leben der christlichen Gemeinden ist relativ gut bezeugt. Dessen sichtbare und bedeutende Aspekte waren

a) Musik während der Gottesdienste,
b) geistliche Konzerte in den Kirchen oder Konzerthallen (meistens Chor- und Orgelkonzerte),
c) Musikausbildung an den Lehranstalten,
c) Musik religiösen Inhaltes als Hausmusik oder in Liebhaberkonzerten.

Es gibt keine Information über die Musik in den baptistischen, jüdischen (einschließlich karäischen) und mohammedanischen Gebetshäuser. Für die weitere Erforschung der kirchenmusikalischen Kultur der Stadt sind intensive Bemühungen vieler Spezialisten (Musikwissenschaftler, Bibliothekare u. a.) erforderlich.

Die geistliche Musikkultur der religiösen Gemeinden Odessas hatte eine entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der Stadt Odessa. Die Kultur der Stadt übte jedoch ebenfalls einen starken Einfluss auf den Charakter des Musiklebens der religiösen Gemeinden Odessas aus. Wichtige Faktoren waren

a) multiethnische Zusammensetzung der christlichen und nicht christlichen Konfessionen,
b) europäische Orientierung und intensive Kontakte mit der Kultur Westeuropas,
c) typische Mentalität der Bewohner Odessas, wie südliches Temperament, emotionale Offenherzigkeit, Unternehmungsgeist, Wissbegier, Streben zu Neuem, Optimismus, Liebe zur Heimatstadt.

Page (PS/TeX): 195 / 181, COMPOSITE

Rüdiger Ritter

Musik der Religionsgemeinschaften in Warschau vor dem Ersten Weltkrieg. Eine erste Bestandsaufnahme

1. Die demographische Situation

Vor dem Ersten Weltkrieg war Warschau ein wichtiges Zentrum und ein Ort der Agglomeration im polnischen Kulturraum. In der städtischen Gesellschaft dominierte klar das polnische Element, dessen religiöse Heimat der Katholizismus war. Man könnte also davon ausgehend zunächst vermuten, im Falle Warschaus ein Beispiel für eine einheitliche religiöse städtische Musikkultur vor sich zu haben. Für die nicht religionsgebundene Warschauer Musik hat die polnische Musikwissenschaft einige Belege für die Existenz eines solchen einheitlichen, genuin „Warschauer" Stils anführen können, wobei jedoch unter Warschauer Musik stets stillschweigend die Musik der polnischen Majorität verstanden wurde. So weist Zofia Lissa auf die Praxis der sogenannten „Warschauer Reminiszenzen" hin[1]; Andrzej Chodkowski ist bemüht, das „Warschauerische" in der Musik anhand der Schulbildung in der Stadt zu finden[2].

Auch wenn diese Ansichten ein bis heute weit verbreitetes polnisches Selbstbild darstellen, müssen sie jedoch bereits nach einer nur ein wenig eingehenderen Betrachtung der städtischen Gesellschaft revidiert werden. Zwar konnte in der Tat das polnische – und damit das katholische – Element seine Führungsrolle klar

[1] Zofia Lissa, Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studien zum Schaffen Fryderyk Chopins], Kraków 1970, S. 67.

[2] Andrzej Chodkowski, Tradycja i postęp w twórczości Warszawskiego środowiska kompozytorskiego [Tradition und Fortschritt im Schaffen des Warschauer kompositorischen Milieus], in: Andrzej Spóz (Hg.), Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne [Die musikalische Kultur Warschaus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Materialien einer wissenschaftlichen Konferenz, organisiert von der Warschauer Musikgesellschaft], Warszawa 1980, S. 182–185.

Page (PS/TeX): 196 / 182, COMPOSITE

behaupten[3]. Die Stadt war allerdings weder in nationaler noch in religiöser Hinsicht so einheitlich, wie dies auf den ersten Blick den Anschein haben mag. Von den etwa 700 000 Einwohnern im Jahre 1897 (Volkszählung des Russischen Reichs) waren nur ca. 60 % Katholiken. Hierbei handelte es sich überwiegend um Polen, aber nicht ausschließlich. So gab es etwa auch katholische Litauer. Die nach den Katholiken nächstgrößere Religionsgemeinschaft war die der Juden, die mit immerhin ca. 27 % der Stadtbevölkerung die städtische Öffentlichkeit wesentlich prägte. Hinzu kamen orthodoxe Einwohner, die mit den ca. 7 % Russen der Stadt fast identisch waren; sowie ein kleiner Anteil protestantischer Einwohner[4].

Bereits diese wenigen Zahlen zeigen zweierlei:

1. Religionszugehörigkeit und ethnische Zugehörigkeit sind zwei Kategorien, die nicht deckungsgleich sind.
2. Das religiöse Musikleben Warschaus ist keineswegs als einheitliches, sondern als heterogenes Phänomen aufzufassen, auch wenn das polnisch-katholische Milieu seit jeher eine Deutungshoheit beansprucht. Ob überhaupt von einer einheitlichen Warschauer religiösen Musik (etwa im Sinne einer „Warschauer Kirchenmusik“) gesprochen werden kann, muss stark bezweifelt werden.

[3] In meiner Untersuchung zum Warschauer Musikleben habe ich – allerdings nur für den weltlichen Bereich – gezeigt, wie Musik als Mittel der Selbstdefinition und Abgrenzung der einzelnen nationalen Gruppierungen und sozialen Schichten in Warschau benutzt wurde, wobei die polnische Teilöffentlichkeit bestrebt war, ihren eigenen Musikbegriff als stadtübergreifend zu etablieren. Vgl. Rüdiger Ritter, Wem gehört Musik? Warschau und Wilna im Widerstreit nationaler und städtischer Musikkulturen vor 1939 (= Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 19), Stuttgart 2004.

[4] Henning Bauer/Andreas Kappeler/Brigitte Roth (Hg.), Die Nationalitäten des Russischen Reiches in der Volkszählung von 1897, Bd. B: Ausgewählte Daten zur sozio-ökonomischen Struktur des russischen Reichs – Erste Auswertung der Kölner NFR-Datenbank (= Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa 32B), Stuttgart 1991, S. 409.

Page (PS/TeX): 197 / 183, COMPOSITE

2. Forschungsstand

Eine integrierende Darstellung der Musik der Warschauer Religionsgemeinschaften existiert nicht. Auch Überblicksarbeiten zur Geschichte der Musik bei einzelnen Konfessionsgemeinschaften fehlen. Selbst eine Geschichte der polnisch-katholischen Kirchenmusik Warschaus steht aus. Es existieren lediglich punktuelle Einzelbetrachtungen zu geistlichen Werken einzelner Komponisten oder gattungsbezogene Arbeiten, wie z. B. von Jan Węcowski über die Kirchenmusik Moniuszkos[5] oder von Maria Winowicz über polnische Messen im 19. Jahrhundert[6], aus denen man die Bezüge zur Stadt Warschau jeweils selbst heraussuchen muss.

Interessant ist, dass auch die Forschung derjenigen Kultur, die nach ihrem eigenen Selbstverständnis für Warschau die „Leitkultur" darstellt, den Bereich der Kirchenmusik stiefmütterlich behandelt. Symptomatisch ist das Fehlen eines Beitrags über Kirchenmusik bzw. über religiöse Musik im Sammelband „Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku" (Die Musikkultur Warschaus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), auch wenn das Erscheinungsjahr 1980 eine Erklärung dieses Fehlens mit den Zwängen der sozialistischen Lebenswirklichkeit nahelegt[7]. Informationen über die Kirchenmusik muss man sich hier aus Informationen aus den einzelnen Beiträgen zusammenstel-

[5] Vgl. Jan Węcowski, Muzyka religijna Stanisława Moniuszki [Die religiöse Musik Stanisław Moniuszkos], in: Zeszyty Naukowe 40 (W kręgu muzyki i myśli humanistycznej, Teil 6) [Wissenschaftliche Hefte Nr. 40 (Im Umkreis der Musik und des humanistischen Denkens, Teil 6)], hg. von der Akademia muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 1998, S. 119–125; er zählt über 100 Einzelwerke, wobei er auch sämtliche Lieder geistlichen Inhalts miteinschließt.

[6] Krystyna Winowicz, Polnische Messen und ihre Komponisten von der Aufklärung bis Ende des 19. Jahrhunderts, in: Karlheinz Schlager/Hubert Unverricht (Hg.), Kirchenmusikalisches Erbe und Literatur, Tutzing 1995, S. 155–170.

[7] Andrzej Spóz (Hg.), Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne [Die musikalische Kultur Warschaus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Materialien einer wissenschaftlichen Konferenz, organisiert von der Warschauer Musikgesellschaft], Warszawa 1980.

Page (PS/TeX): 198 / 184, COMPOSITE

len: Eine Thematisierung der jüdischen religiösen Musik oder der religiösen Musik der anderen Religionsgemeinschaften (wie übrigens auch der Musik der nicht polnischen Teilgesellschaften in Warschau) fehlt gänzlich.

Obwohl größere Ausarbeitungen zum Thema also nicht vorhanden sind, eröffnen die vorhandenen Primärquellen viele bislang noch kaum ausgeschöpfte Möglichkeiten. Die einfachste Möglichkeit zumindest für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bieten die Musikzeitschriften[8]. Nachdem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Versuche zur Etablierung einer periodischen Musikpublizistik immer wieder gescheitert waren, konnte sich die im Jahre 1846 erstmals erschienene und vom seinerzeit wichtigsten Warschauer Musikschriftsteller Józef Sikorski herausgegebene Zeitschrift „Ruch Muzyczny“ (Musik-Bewegung) länger halten. Diese Zeitschrift stand am Beginn eines aufblühenden Musikpressewesens, als dessen erster Höhepunkt die Zeitschrift „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne“ (Echo für Musik, Theater und Kunst) gelten kann. Zentrale Fragen, wie etwa das Verhältnis der polnischen Kirchenmusik zum Cäcilianismus, wurden hier behandelt. Sogar in die nicht auf die Musik spezialisierten, überregionalen Blätter, wie z. B. „Kłosy“ (Ähren), die als Sprachrohre des sogenannten Warschauer Positivismus im Zentrum der Warschauer intellektuellen Diskussion ihrer Zeit standen, strahlte das Themengebiet der Musik aus[9]. Allerdings beschränkt sich diese Quellengruppe mit wenigen Ausnahmen auf Informationen über die Warschauer „Leitkultur“, d. h. auf das polnisch-katholische Milieu[10].

[8] Einführend vgl. Magdalena Dziadek, Warszawska krytyka muzyczna w latach 1810–1890. Idee – problematyka – koncepcje [Die Warschauer Musikkritik in den Jahren 1810–1890. Ideen – Problematik – Konzeptionen], Diss. Warszawa 1990.

[9] Zur Situation der polnischen Publizistik im Warschau des 19. Jahrhunderts vgl. Zenon Kmiecik, Prasa warszawska w latach 1886–1904 [Die Warschauer Presse in den Jahren 1886–1904], Wrocław u. a. 1989.

[10] Folgende in Warschau erscheinende nicht musikalische Blätter sind heranzuziehen: Biblioteka Warszawska, Bluszcz, Dziennik Warszawski, Gazeta Polska, Gazeta Poranna, Gazeta Warszawska, Gwiazdka Warszawska, Kłosy, Kronika Wiadomości, Kurier Codzienny, Kurier Warszawski, Przegląd Europejski, Tygodnik Ilustrowany, Warschauer Zeitung, Zorza.

Page (PS/TeX): 199 / 185, COMPOSITE

Weitere Ansatzpunkte zur Erforschung der Musik der Warschauer Religionsgemeinschaften bilden die vorhandenen Archivsammlungen, z. B. diejenige der Sektion für Kirchenmusik der Warschauer Musikgesellschaft (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne) oder des Archivs der Jüdischen Gemeinschaft am Tłomackie. Auch gibt es Ausarbeitungen über die Kirchenmusik der mit Warschau verbundenen Komponisten[11]. Eine weitere Möglichkeit bietet die Betrachtung des Instrumentenbaus, d. h. namentlich des Orgelbaus[12].

An dieser Stelle sollen aufgrund der vorhandenen, spärlichen Informationen zum Thema wenigstens einige Hinweise zur Natur der Musiklandschaft der religiösen Gemeinschaften Warschaus gegeben werden. Sowohl musikalisch als auch soziologisch waren die einzelnen konfessionellen Milieus zumeist streng voneinander getrennt. Eine synthetisierende Betrachtung muss daher die bei den einzelnen Religionsgemeinschaften beobachteten Prozesse zunächst kompilativ nebeneinanderstellen, ehe an die Frage herangegangen werden kann, welche übergreifenden Gemeinsamkeiten hier möglicherweise vorhanden waren.

3. Polnischer Katholizismus

Als am 27. Februar 1861 in Warschau russische Ordnungskräfte auf eine Versammlung polnischer Demonstranten schossen und es dabei zu 5 Todesopfern kam, erhielten nicht nur das Begräbnis der Toten, sondern auch die Gottesdienste der folgenden Wochen politischen Charakter. Die musikalische Intelligenz der Stadt zeigte sich angesichts des gemeinsamen Feindes geeint: Die mu-

[11] Edward Hinz, Udział Stanisława Moniuszki w polskiej muzyce kościelnej w XIX wieku [Der Anteil Stanisław Moniuszkos an der polnischen Kirchenmusik im 19. Jahrhundert], in: Studia Pelplińskie 25 (1996), S. 179–186; vgl. auch das Kapitel „Kirchenmusik“ bei Rüdiger Ritter, Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts (= Mitteleuropa – Osteuropa. Oldenburger Beiträge zur Kultur und Geschichte Ostmitteleuropas, hg. von Th. Garleff und H. H. Hahn), Frankfurt/Main u. a. 2005 (Köln 2001).

[12] Vgl. Jerzy Gołos, Polskie organy i muzyka organowa [Polnische Orgeln und Orgelmusik], Warszawa 1972.

Page (PS/TeX): 200 / 186, COMPOSITE

sikalische Seite des Begräbnisses wurde vom Warschauer Musikinstitut unter seinem Leiter Apolinary Kątski unter Mithilfe des seinerzeit berühmten Dichters Józef Ignacy Kraszewski[13] gestaltet. Eine Woche später fanden in allen Gotteshäusern der Stadt – gleich welcher Konfession – Gedächtnisgottesdienste statt, die in herausragender Weise musikalisch ausgestaltet wurden. Die Kenntnis der bedeutenden Rolle der katholischen Kirche als sozialer Ort des Widerstands gegen die russische Besatzungsmacht bzw. als sozialer Ort nationaler Behauptung insbesondere während und nach den beiden Aufständen von 1830/31 und 1863[14] führt zu der Annahme einer wichtigen Rolle der Kirchenmusik nicht nur in der polnischen Kultur, sondern insbesondere auch im Warschauer Musikleben[15].

In der Tat gibt es alte Traditionen, die auf Warschau fokussiert sind: Kirchenmusik hatte den Untersuchungen T. Strumiłłos zufolge bereits im 18. Jahrhundert eine wichtige Funktion als Keimzelle der späteren national polnischen Musik, da hier die Verwendung polnischen Liedmaterials gleichsam eingeübt wurde. Viele Dorfmusiker wurden im 18. Jahrhundert Organisten und stellten diese Verbindung der musikalischen Milieus auch durch ihre eigene Person her[16]. Speziell in Warschau wurde diese Verbindung von Nationalgedanken und Kirchenmusik in der im Jahre 1815 von Józef Elsner, A. Czartoryski und Zofia Zamoyska gegründeten „Gesellschaft für Freunde religiöser und nationaler Musik“ sichtbar. Allein die Kombination von Religiösem und Nationa-

[13] Wegen seiner außerordentlich vielfältigen Aktivitäten hinsichtlich nationalpolnischer Belange sprachen die Zeitgenossen von ihm als „Institution“ (człowiek – instytucja).

[14] Hanna Dyłągowa, Duchowieństwo katolickie wobec sprawy narodowej (1764–1864) [Die Stellung der katholischen Geistlichkeit zur nationalen Frage], Lublin 1981.

[15] Alina Nowak-Romanowicz, Klasycyzm. 1750–1830 [Klassik. 1750–1830], Warszawa 1995, Kapitel „Muzyka religijna“, S. 233–266; Tadeusz Strumiłło, Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w. [Skizzen aus dem polnischen Musikleben des 19. Jahrhunderts], Kraków 1954, S. 27.

[16] Siehe dazu Tadeusz Strumiłło, Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej [Quellen und Anfänge der Romantik in der polnischen Musik], Kraków 1956, darin das Kapitel „Zapomniany nurt“ über Kirchenmusik im 18. Jahrhundert, S. 46–81.

Page (PS/TeX): 201 / 187, COMPOSITE

lem in der Bezeichnung wies auf die Wichtigkeit der Rolle hin, die man der Kirchenmusik bei der Ausbildung einer eigenständigen Musik zusprach. Tatsächlich wurde die Kirchenmusik nun mehr und mehr „nationalisiert“: Der Einbau von Elementen aus der Volksmusik verstärkte sich bis hin zu Mazurka-Rhythmen in kirchenmusikalischen Gattungen; die Messetexte waren nun (seit dem zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts) vermehrt polnisch und nicht mehr lateinisch[17].

Umso erstaunlicher ist es jedoch, dass sich diesen Erscheinungen zum Trotz eine bedeutende Rolle der polnisch-katholischen Kirchenmusik für Warschau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur in Ansätzen nachweisen lässt. Die öffentliche Wirksamkeit der Kirchenmusik hielt sich in Grenzen; man vermisst beispielsweise Besprechungen zentraler Kirchenmusikkompositionen an herausragender Stelle, d. h. in Fachzeitschriften wie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne“. Tatsächlich stand die Komposition religiöser Musik im 19. Jahrhundert nicht im Zentrum des kompositorischen Milieus in Warschau, sondern nahm eine Nebenrolle ein.

Einen möglichen Grund hierfür kann man in den Auswirkungen des polnischen Caecilianismus sehen. Zentralfigur war Józef Surzyński, der ab 1882 in Posen wirkte, aber im gesamten polnischen Kulturraum maßgeblichen Einfluss ausübte[18]. Surzyński vertrat eine extreme Position und machte dabei auch nicht vor der Demontage nationaler Größen wie etwa der Kirchenmusik Stanisław Moniuszkos halt, obwohl gerade dieser ein Ideal vertrat, das der caecilianischen Idee der Einfachheit der Kompositionsmittel bei der Kirchenmusik sehr nahekam. Der einflussreiche Musikpublizist A. Poliński nannte Surzyński „päpstlicher als den

[17] Vgl. Winowicz, Polnische Messen (wie Anm. 6), S. 165.

[18] Nach dem Vorbild des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins von 1868 gründete Surzyński im Jahre 1884 einen ähnlichen polnischen Verein. Weitere Gründungen waren zuvor auch in anderen europäischen Ländern erfolgt, vgl. José López-Calo, Kirchenmusikalische Erziehung und Organisation, in: Karl Gustav Fellerer (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. 2, Kassel u. a. 1976, hier S. 325. Surzyński gilt als bedeutendster polnischer Kirchenmusikkomponist des 19. Jahrhunderts, vgl. Winowicz, Polnische Messen (wie Anm. 6), S. 167.

Page (PS/TeX): 202 / 188, COMPOSITE

Papst“[19]. Diese und andere Debatten über die polnische Kirchenmusik beschnitten die Entfaltungsmöglichkeiten dieses Kompositionszweigs ganz wesentlich.

Dennoch gibt es Hinweise auf ein reges kirchenmusikalisches Leben in Warschau: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es in der Stadt mindestens 12 katholische und einen protestantischen Kirchenchor. Außerdem erschienen verschiedene auf Kirchenmusik spezialisierte Fachzeitschriften, wie etwa „Śpiew kościelny“ (Kirchengesang), hg. von Teofil Kowalski, 1895–1914), die Zeitschrift „Chorał. Pismo miesięczne poświęcone muzyce kościelnej i poważnej świeckiej“ (Der Choral. Monatsblatt für kirchliche und ernste weltliche Musik), hg. von Julian Paczoski, 1904–1906) oder „Rocznik dla organistów“ (Jahrbuch für Organisten) 1898–1904). Letztere erschien bei einer eigens eingerichteten „Sektion für Kirchenmusik“ bei der seit 1870 existierenden Warschauer Musikgesellschaft, was einmal mehr auf eine offensichtlich wichtige Rolle der Kirchenmusik im städtischen Musikleben hinweist. Außerdem findet man in den führenden Warschauer Periodika – nicht nur in den Fachblättern für Musik – immer wieder Aufführungsbesprechungen großer Werke geistlicher Musik in konzertanter Form. In einer Art umgekehrten Beweises kann man sogar an der vernichtenden Kritik eines Surzyński sehen, dass Kirchenmusik in Warschau eine nicht unerhebliche Rolle spielte, denn Surzyński musste seine vernichtende Kritik der Kirchenmusik Moniuszkos folgendermaßen rechtfertigen:

„Diese Meinung empört sicherlich die Warschauer Kirchenmusiker und -sänger, sie werden ihren Augen nicht trauen und aus dem Staunen darüber nicht herauskommen, dass irgendjemand es wagt, ‚den Liebling ihrer Chöre, und zugleich den größten kirchlichen Komponisten dieses Jahrhunderts‘ so niedrig zu stellen! Von vorn herein bezeugen wir, daß unter künstlerischem Gesichtspunkt die Kirchenkompositionen von St. Moniuszko denselben hohen Wert wie seine weltlichen Werke haben, da sie manchmal sogar hinsichtlich der lyrischen Beseeltheit und des dramatischen Ausdrucks die letzteren um vieles übertreffen – wenn wir aber gegen sie auftreten, dann nur deswegen, weil sie nicht im Geist der katholischen Kirche geschrieben sind.“[20]

[19] Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne 1889.
[20] Ebd., S. 35.

Page (PS/TeX): 203 / 189, COMPOSITE

4. Juden

Die nächste wichtige Gruppe der Warschauer Stadtbevölkerung waren die Juden, deren Anteil bis zum Jahr 1914 auf ca. 38 % anwuchs. Die Prozentangabe ist jedoch lediglich ein Näherungswert, da die Grenzen der jüdischen und der christlichen Kultur gerade in Warschau sehr fließend waren. Viele Juden hatten sich assimiliert; ihre jüdische Herkunft war oft nur noch am Namen erkennbar. Hierher gehören einige Zentralfiguren nicht nur des religiösen, sondern allgemein des Warschauer städtischen oder sogar insgesamt des polnischen Musiklebens wie Ludwik Grossman, Gregor Fitelberg, Alexander Reichmann und andere[21]. Seit 1878, dem Jahr ihrer Erbauung, bildete die Große Synagoge am Tłomackie (heute Plac Bankowy) das Zentrum nicht nur der jüdischen Religionsausübung, sondern auch der jüdischen religiösen Musik Warschaus[22]. Hier existierte ein Chor mit über 100 Mitgliedern, der bis 1939 von Dawid Ajzensztadt geleitet wurde. Wie in jüdischen Reformgemeinden üblich, erklang in der Großen Synagoge zu den liturgischen Gesängen Orgelbegleitung; es entwickelte sich eine für die jüdische Kultur insgesamt wichtige Kantoren- und Organistentradition, die bis zum Zweiten Weltkrieg andauerte. Berühmte Kantoren waren etwa Gerschon Sirota (1877–1943), der sog. „jüdische Caruso“, der nicht nur den Gottesdienst in den beiden Warschauer Hauptsynagogen musikalisch gestaltete, sondern auch in weltlichen Konzerten oder sogar in der Oper auftrat. Auch Mosche Kussewitzky (1889–1965) trat außerhalb

[21] Allerdings bot die jüdische Herkunft gerade der bedeutendsten Warschauer Musikmäzene des ausgehenden 19. Jahrhunderts Anlass zu Missgunst und Skandalen. So musste sich selbst eine assimilierte Persönlichkeit wie Alexander Reichmann Spott und Häme gefallen lassen. Vgl. Małgorzata Dziadek, Aleksander Rajchman – prawdziwa historia skandalu [Alexander Reichmann – die wirkliche Geschichte eines Skandals]. In: Ruch muzyczny 20 (1999), S. 22–30.

[22] Zu den folgenden Informationen Marian Fuks u. a., Polnische Juden. Geschichte und Kultur, Warschau o. J. [ca. 1983], insbesondere das Kapitel „Musik“ von M. F., S. 69–77. Über die Warschauer Juden das Kapitel „Historische Entwicklung“ bei Eva Geller, Warschauer Jiddisch (= Phonai. Texte und Untersuchungen zum gesprochenen Deutsch 46), Tübingen 2001, S. 5–23.

Page (PS/TeX): 204 / 190, COMPOSITE

des jüdischen Gemeindelebens im Konzertleben Warschaus in Erscheinung. Eine zweite wichtige Kultstätte war die noch heute existierende Nożyk-Synagoge in der Ulica Turanda.

Religiöse jüdische Musik war eng mit jüdischer Volksmusik verbunden. Verbindendes Element war der Chassidismus und darin insbesondere die kultische Rolle, die man der Musik zuerkannte: Musik sollte als Mittel eines mystischen, emotionalen Weges zu Gott dienen. So prägend die jüdische Volksmusik für das Erscheinungsbild der jüdischen Kultur war, so führte doch gerade dieser Bereich des Musiklebens ein von der „offiziellen" Stadtkultur abgetrenntes Dasein. Intensive Begegnungen und Auseinandersetzungen der christlichen Warschauer Welt mit der jüdischen Musikkultur waren selten.

5. Orthodoxe

Bei den Orthodoxen handelte es sich vorwiegend um russische Besatzer und deren Familienangehörigen, die nach 1831 und 1864 (den beiden polnischen Aufständen) in die Stadt gekommen waren. Sie bildeten einen abgetrennten Teil der Warschauer Stadtgesellschaft, der mit der katholischen und jüdischen Öffentlichkeit relativ wenige Berührungspunkte aufwies. Nach dem misslungenen Januaraufstand hatte zwar ein Teil der adligen Salons den russischen Ankömmlingen ihre Türen geöffnet. Dennoch gibt es noch aus den 1860er Jahren Klagen russischer Offiziere in Warschau über die Abschottung der polnischen „Gesellschaft"[23]. Ort der Gottesdienstausübung war die Kirche des ehemaligen Piaristenklosters (Klasztor Popiański, an der Ecke Ulica Długa/Miodowa). 1835 wurde der Orden aufgelöst und die Kirche diente fortan als religiöses Zentrum der Warschauer Orthodoxie. Im Jahre 1918 wurde das Gotteshaus in eine Garnisonkirche umgewandelt.

[23] S. A. von Derfel'den, Iz moich vospominanij o žizni v Varšave v 60-ch godach. [Aus meinen Erinnerungen an das Leben in Warschau in den 60er Jahren], in: Russkaja starina (Russisches Altertum) 113/2 (1903), S. 328–334, hier S. 330.

Page (PS/TeX): 205 / 191, COMPOSITE

6. Protestanten

Bei den Warschauer Protestanten handelte es sich um eine Splittergruppe der städtischen Gesellschaft, die eng mit der kurzen preußischen Zeit der Stadtgeschichte verbunden war. Sie ist das erste Beispiel dafür, dass ethnische und Bekenntniszugehörigkeit sich nicht unbedingt decken mussten. Die Warschauer Protestanten versammelten sich in der Evangelisch-Augsburgischen Kirche an der Ulica Kredytowa. Dabei handelte es sich um eine klassizistische Kirche, die in den Jahren 1777 bis 1781 von Szymon Bogumił Zug erbaut worden war.

7. Andere Katholiken

Schließlich ist noch darauf hinzuweisen, dass keineswegs alle Warschauer Katholiken Polen waren, auch wenn ein schon damals weit verbreitetes polnisches Selbstbild das glauben machen wollte. Die Gleichung „Pole = Katholik“ stammte aus einer Zeit, in der sich – von der Mehrheit totgeschwiegen – neben der polnischen „Hauptöffentlichkeit“ auch „andersnationale“ Öffentlichkeiten zu etablieren begannen, die oft ebenfalls katholisch geprägt waren. Das beste Beispiel hierfür ist die litauische Minderheit in der Stadt. Es ist bemerkenswert, dass gerade bei Litauern die Emanzipation und die Entwicklung hin zu einer eigenen Musik wesentlich über die Kirchenmusik liefen – man spricht sogar von einer „Organisten-Phase“ der litauischen Musik, die allerdings nicht auf Warschau konzentriert war[24]. Zu untersuchen ist,

[24] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich eine ganz ähnliche Funktion der Kirche für die Entstehung einer eigenständigen litauischen Nationalmusik beobachten, als die einzige Möglichkeit zum Erhalt einer professionellen Musikausbildung in der Region darin bestand, Organist zu werden. Um dieses Feld der Musikausübung für die litauische Nationalbewegung nutzbar zu machen, gründete Juozas Naujalis (1869–1934) im Jahr 1908 eine Organistenschule und gab ein Jahr später die erste litauische Musikzeitschrift „Vargonininkas“ [Der Organist] heraus – beides Ereignisse, die die litauische Musik wesentlich prägten; vgl. A[deodatas] Tauragis, Lithuanian music. Past and Present, Vilnius 1971, S. 58–62; Ona Narbutienë, Juozas Naujalis, Kaunas 1989, S. 28–39.

Page (PS/TeX): 206 / 192, COMPOSITE

inwieweit dies bereits in Warschau zu einer eigenständigen Kirchenmusikszene der litauischen Minderheit innerhalb der doch eigentlich gemeinsamen katholischen Kirche führte.

8. Perspektiven

Die Beschäftigung mit der Musik der Religionsgemeinschaften in Warschau erschließt ein bislang kaum bekanntes und kaum bearbeitetes Kapitel der Warschauer Musikgeschichte. Diese Beschäftigung erweitert die Kenntnis von der polnischen Musik wie der von der Stadt Warschau gleichermaßen. Sie ist geeignet, das Bild von Warschau als monoethnischem und monoreligiösem, d. h. lediglich polnisch-katholischem, Zentrum zu differenzieren und zu erweitern. Bereits die Hinweise in dieser Bestandsaufnahme lassen eine Vielzahl von Konstrukten zwischen der Musik unterschiedlicher Religionsgemeinschaften, insbesondere zwischen Katholiken und Juden, erahnen, sodass gefragt werden kann, ob die Stadt Warschau nicht möglicherweise die Rolle eines Schmelztiegels übernimmt, der unterschiedliche Musikeinflüsse zu einer spezifischen Synthese führt. Andererseits scheint jedoch – so ist aus Erkenntnissen für das „weltliche“ Musikleben und das gesamtgesellschaftliche Warschauer Leben überhaupt zu postulieren – gerade das orthodoxe Milieu in Warschau eine von den anderen Entwicklungen stark abgetrennte Sphäre gebildet zu haben.

Die Beschäftigung mit religiöser Musik in Warschau ist darüber hinaus geeignet, zu differenzierteren Aussagen über die Rolle der Religiosität nicht nur in der Warschauer, sondern auch in der polnischen Kultur überhaupt zu gelangen. Hier sind offensichtlich erhebliche Veränderungen im Laufe des 19. Jahrhunderts erfolgt. Die Existenz der erwähnten „Gesellschaft für religiöse und nationale Musik“ zu Beginn des Jahrhunderts verweist auf eine enge Symbiose von Kirche und Nationalkultur, während die um die Wende zum 20. Jahrhundert führende polnische Richtung der Młoda Polska nicht nur in Literatur und Malerei, sondern auch in der Musik stark antichristliche Züge angenommen hatte. Zu fragen ist daher, wann und in welcher Hinsicht auch in der polnischen Kultur eine gewisse „Säkularisierung“ der Kirchenmusik

Page (PS/TeX): 207 / 193, COMPOSITE

einsetzte und ob bzw. inwiefern diese Erscheinung mit Phänomenen in der deutschen Kultur wie etwa von Brahms' Deutschem Requiem zu vergleichen ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Rolle der katholischen Kirche als Kristallisationspunkt einer nationalen Musik oder als Sammelpunkt einer polnischen musikalischen Intelligenz zwar noch spürbar, die Rolle der katholischen Kirche als wichtige Keimzelle für Nationalmusik und die damit verbundenen Identifizierungsprozesse war jedoch weitgehend ausgespielt.

Page (PS/TeX): 208 / 194, COMPOSITE

Jūratė Trilupaitienė

Peculiarities of Confessional Music in Vilnius: Problems of Research and Perspectives

The history of Lithuanian nation contains several symbolic milestones. Lithuania gained interest in European history in the 13th century when a sovereign centralized state, the Grand Duchy of Lithuania, was founded. Here, Pagan religion was practiced longer than in other countries.

After its christianization in 1387, the Grand Duchy of Lithuania entered into a dynastic union with the Kingdom of Poland. In 1569 the Union of Lublin was drawn up. It led to the creation of a uniform Commonwealth of the two nations of Poland and Lithuania in one state (Polish-Lithuanian Commonwealth). By the end of the 18th century, the federal Republic of Poland-Lithuania was divided between its great neighbors Germany, Austro-Hungary and Russia. From 1795 to 1919, Lithuania was part of the Russian Empire[1].

This article aims to reveal the situation of Lithuanian contemporary research and to acknowledge peculiarities of confessional music in Vilnius. Today, the situation of research as well as confessional music's development specifics. These specifics were stipulated by complicated Lithuanian statehood's history and the country's confessional diversity. In order to reveal some of the confessional music's commonalities and differences, it is important to know and to outline the ties that had previously been established between Vilnius and other cities. This is necessary to understand the situation of the safeguarded musical sources in Lithuania. Furthermore, it is of great importance to clarify the problems to which investigation must be directed in future in order to find out about its connection to confessional music's research.

Up to today, in Lithuanian, as well as in foreign historiography, essential Lithuanian historical questions have not been investigated sufficiently. Until the First World War, foreign cultural historians of Central Europe did not acknowledge Lithuania as a

[1] About the history of Lithuania see: Zigmantas Kiaupa, The History of Lithuania, Vilnius 2005.

Page (PS/TeX): 209 / 195, COMPOSITE

separate research object. The country was left behind the European boundaries of interests. Yet, there are sufficiently exhaustive works about other Western European countries in possession of more ancient statehood and Christian cultural traditions.

Starting with Lithuanian Christening and, more precisely, after the Lublin Union [in 1569], Polish music culture gained extensive influence. On the one hand, Catholic music maintained, cultivated and encouraged its influence, accompanied by a passing-on of Western European confessional music repertoire and traditions. On the other hand, Polish became the exclusive language of Lithuanian church service. The church became one of the main factors of Lithuania's polonization. Consequently, the national Lithuanian consciousness got stifled.

Lithuania, a multi-ethnic state with its capital Vilnius, was dominated by the Catholic churches and interspersed with the onion domes of Orthodox churches. Jews, who had come to Grand Duchy of Lithuania, chanted their own sacred chants in synagogues.

Arabic prayers were held by tatars in mosques. Until the Second World War, Vilnius had become an important centre of Slavic and Jewish culture. In this context, some historians engaged in research about the confessional music of Vilnius, one of the largest cities of Eastern lands and cross-road between East and West countries and culture. Church confessional music developed vividly. However, research only occupied with the relation to the culture of Poland and the Polish language. Furthermore, some confessional music's manifestations that attracted fragmental historians' attention, need to be questioned because of their one-sided interpretation and their lack of historians' principles.

Several reasons for this development can be found. One needs to remember the fact that, historical research in West Europe's countries had only just started in the 19$^{\text{th}}$ century. In Lithuania, however, the whole 19$^{\text{th}}$ century was marked with occupation and annexation, as well as the nation's resistance.

As mentioned before, after the end of the Polish-Lithuanian Commonwealth, conditions for cultural life in Lithuania deteriorated. Catholic churches were closed and turned into Orthodox churches. At the end of the 19$^{\text{th}}$ century. Lithuania possessed

Page (PS/TeX): 210 / 196, COMPOSITE

29 Orthodox and 17 Catholic churches. Russian language was imposed in public life.

Furthermore, after the revolt against the Czarist Empire in 1863, the University of Vilnius closed down. The Latin-Polish alphabet was forbidden, whereas *Grazdaka* (the Cyrillic alphabet) was introduced, which proved totally unadaptable for the Lithuanian language. No opportunities had been left for the Lithuanian intelligentsia to develop and to grow[2].

In Lithuanian music historiography after the First World War, as opposite to the above-mentioned rudely imposed cultural politics, the attention of researchers diverted in the culture that had been created in Lithuanian language[3]. Reasons for this development can be found in the phenomenon of national revival during the period of the reconstructed Lithuanian independent Republic (1920–1940). Cultural inheritance, yet composed in Lithuanian language received more attention. Likewise, in opposition to former politics of polonization and russification, no culture created in Polish, Latin or other former national minorities' languages, received much recognition. The two-decade period of the occupation of the Vilnius' area by the Polish Army in 1920, which ended up in various forms of Lithuanian ethnic suppression, did not prove to be conducive to Lithuanistic research[4].

The reason for leaving aside in research the majority of the inheritance of the Lithuanian confessional music (Catholic and Protestant) is to be found in this situation.

[2]Egidijus Aleksandravičius/Antanas Kulakauskas, Carų valdžioje. Lietuva XIX amžiuje [Under the power of Tsars: Lithuania in the XIXth century], n. p. [Vilnius] 1996; Rimantas Vėbra, Lietuvių visuomenė XIX a. antroje pusėje: socialinės struktūros bruožai [Lithuanian society during the second half of the 19th century: Features of social structure], Vilnius 1990; Meilė Lukšienė, Demokratinė ugdymo mintis Lietuvoje [Thought of democratic education in Lithuania], Vilnius 1985; Lietuvos muziko istorija [Lithuanian music history], book 1: Tautinio atgimimo metai 1883–1918 [The years of national revival: 1883–1918], Vilnius 2002.

[3]Vaclovas Biržiška, Aleksandrynas, 3 vols., Chicago, fotogr. Vilnius 1990; Karol Estreicher, Bibliografia Polska (34 vols., 1870–2000).

[4]Zenonas Ivinskis, Kirchengesang in Litauen im 16.–17. Jahrhundert, in: Commentationes Balticae I, 1954.

Page (PS/TeX): 211 / 197, COMPOSITE

Furthermore, there is no need to occupy with the situation of confessional music's historical research during the Soviet period, remembering the fact that, under Soviet government, culture used to be a very ideological topic which, generally speaking, provided to be unwelcome for any deeper investigation.

Until the beginning of 1990, confessional music was not widely researched. Consequently, there are only few articles on the subject of old Lithuanian confessional music[5]. There can scarcely be any doubt that most of the Lithuanian confessional music's historical research was done by Polish scientists[6]. Their fundamental works were used in researching Lithuanian musical culture. Up to today, they still remain useful. However, it took the regain of Independence in 1990 for allowing Lithuanian researchers to enter archives, which had previously been closed for them. After the demise of the Soviet Union researchers have been able to continue their investigation in foreign libraries.

In its history, the Grand Duchy of Lithuania had been multinational territory. As mentioned before, two dominant Christian branches existed in this territory, namely Eastern Greek and Latin Roman churches. Being the center of worship of those confessions, Vilnius proved to be a place where church music got reformed. However, the changes taking place in music theory in the largest centres of European culture sooner or later spread to other countries.

It is a well-known fact that this was the age of Europe's baroque flourish. Although Lithuanian baroque did not present itself as vividly as in other countries, the main genres and features of baroque music were adopted by Lithuania's cultural environment. One of the most illustrative examples can be found in the early operatic performances "dramma per musica" staged at the Lower Castle of Vilnius in 1636 at the initiative of Lithuanian noblemen and the ruler of the state. Large vocal-instrumental works such as the motet *Sacerdotes Dei Benedictum Dominum* were performed here. This piece of music, using the form of Venetian rondo concert was written by the Jesuit Martin Kreczmer,

[5] Jūratė Trilupaitienė, Jėzuitų muzikinė veikla Lietuvoje [Musical activities of the Lithuanian jesuits], Vilnius 1995.

[6] See H. Feicht, K. Hławoczka, Z. Szweykowski, J. Mizgalski, etc.

Page (PS/TeX): 212 / 198, COMPOSITE

who worked as a professor at the Vilnius Jesuit Academy. To evaluate the jesuitical context it is necessary for the future to inspect the authorship of musical creation[7].

The Jesuits particularly distinguished themselves by holding colorful and pompous para-theatrical events, in which music played an important role. However, this important topic has not yet been explored[8].

In Lithuania local musicians presented the Western European repertoire. No evidence could be found yet which states that they had any difficulties in acquiring the musical knowledge necessary to perform it.

Quite a different situation is presented in teaching and performing Gregorian chant in Lithuania. After the victory of the Counter-Reformation, the jesuit order established in Lithuania and dominated its cultural and musical life, such as in education, theatre, composition, etc.

However, in the midst of all this baroque musical activity, alarm bells started ringing. The Synod of 1647 pointed out that, on account of uneducated and unqualified persons[9], the quality of teaching of Gregorian chant had declined markedly. It decided to reiterate the instructions on church singing given by the Council of Trent.

However, the Grand Duchy of Lithuania's Gregorian chant reform was delayed for about a hundred years. Furthermore, it had its own peculiarities. The very theory of Gregorian chant and its teaching were founded on an old theory of past centuries. The Vilnius Jesuit Academy set itself to save Gregorian chant. It looked for a men able to prepare a textbook suitable for the teaching of Gregorian chant and corresponding hymnals. No expert in chant could be found. Finally, the work has been done by Zygimantas

[7]Jūratė Trilupaitienė, XVI–XVII a. Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės muzikinis palikimas ir jo interpretacijos aspektai [Aspects of the 16th and 17th centuries musical creative inheritance of the Grand Duchy of Lithuania], in: Menotyra 1998, No. 4.

[8]Jūratė Trilupaitienė, Jėzuitų (see footnote 5); Vanda Zaborskaitė, Prie Lietuvos teatro ištakų [To sources of the Lithuanian theatre], Vilnius 1981.

[9]Vilniaus Akademijos vizitatorių memorialai ir vyresniųjų nutarimai [Liber memorialium relictorum in visitatione provincialium Academy of Vilnius], Vilnius 1987, p. 205.

Page (PS/TeX): 213 / 199, COMPOSITE

Liauksminas (1596–1670), one of the most famous specialists in rhetoric[10]. Born in Samogitia, he became member of the Jesuit order and worked as a prefect, rector and professor of rhetoric and theology at colleges of the Lithuanian Academy. Liauksminas wrote many books. One of them, the textbook of oratory, was published in Braunsberg, followed by two editions in Munich and Frankfurt/Main, three editions in Cologne, and publications in Würzburg, Prague and Vienna. Among Liauksminas' works there is a trilogy on Gregorian chant – "Ars et praxis musica", "Graduale" and "Antiphonale" – published by the printing house of the Vilnius Academy in 1667[11].

However, his work on Gregorian chant was not an entirely new step, a new stage in the theory and practice of the Gregorian chant. On the contrary, the chant theory presented by Liauksminas remains quite restricted. Repeating precepts of the past without regard to the future, it seems to go back to the Middle Ages. Liauksminas returned to the medieval hexachord system of Guido d'Arezzo, presenting the positions of cantus mollis and cantus durus hexachords, describing the alterations and transitions, i. e. mutations in hexachord scales.

In "Graduale" and "Antiphonale", a small part of corresponding Gregorian chant is presented. However, "Graduale" also includes other kinds of songs, namely new polyphonic songs (six of them constitute the cycle of matins) and several three-part latin songs.

The latter are the most surprising. Neither the artistic level nor their very elementary composition techniques are worthy to be trusted. However, it is clear that, even though these were rather primitive solfeggio exercises instead of works of art, they were the examples necessary for the developing skills in polyphonic singing. Evaluating Liauksminas' trilogy, one must take into account the general attitude of the Vilnius Academy towards music. Only this allows to understand the reasons why Liauksminas based his theory of Gregorian chant on the out-dated system, and

[10] Žygimantas Liauksminas, Rinktiniai raštai = Sigismundus Lauxmin, Opera selecta, Vilnius 2004.

[11] Ars et praxis mvsica; Graduale pro exercitatione stvdentivm; Antiphonale ad psalmos, ivxta ritum s. Romanae ecclesiae, decantandos, necessarium, Vilnae 1667.

Page (PS/TeX): 214 / 200, COMPOSITE

why, not being a composer (as seen from the above-mentioned three-part examples), he inserted new songs of a different kind in the Gregorian chant. What authorities did he rely on? Here the already-mentioned problem of the Vilnius Academy's position arises, reflecting a certain dualism of music as art and music as science. In fact, the members of the Jesuit order working in the musical sphere in Lithuania were in contact with the works of the German aesthetician and cosmographer Athanasius Kircher.

The authority of the German jesuits in the Vilnius Academy is confirmed by the fact that only Germans were among the composers of church music being mentioned in the register of the newly-opened music library, with no other authors. To give an example: Vespers and antiphons (red-bound books containing works by various composers): 13 volumes; Rosler books: 6 volumes; Miserere in the red-bound books containing works by Radgiber: 6 volumes; Vespers and antiphons of Königsparger: 1 volume; Vespers and litanies: various composers – 114 volumes; Miscellaneous arias: 31 volumes[12].

Consequently, it seems very likely that Liauksminas and his colleagues, then at the Vilnius Academy, were in complete agreement with the medieval ideal of classifying music as one of the 7 free sciences. According to this classification, music was often restricted to church singing and regarded as being a science rather than art.

By preparing a chant trilogy, Liauksminas laid the foundation to the school of Gregorian chant in Lithuania which lasted till the 20th century.

Furthermore, the vitality and relevance of Liauksminas' works is shown by the fact that they were reprinted until the middle of the 18th century.

What were the consequences? First of all, theoretical thinking became stagnant for a long time. Repeating old things meant to step backwards.

However, some people tried to resist or to find a way to change the situation. These people, probably priests or organists, wrote

[12]Jūratė Trilupaitienė, Zygmunt Lauksmin w życiu muzycznym akdemii Wileńskiej [Zygmunt Lauxmin and the musical life of Vilnius Academy], in: Muzyka 1991, No. 1.

Page (PS/TeX): 215 / 201, COMPOSITE

theoretical works on the Gregorian chant, setting out theoretical knowledge in their own way. Judging from the manuscripts that have survived we find that the odds were in favour of those unknown theoreticians who fostered the tree planted by Liauksminas, namely the hexachord scale. A new treatise on chant theory by an unknown author, "Compendium cantus", published in Vilnius in 1753 was still based on Liauksminas' system, hereby confirming its viability[13]. The same holds for the Woronec's textbook published in Vilnius in 1809. The author follows Kircher by stating that "... music is part of mathematics and as such has its own clear, strong and unchangeable basis"[14].

It seems that as late as the 19th century we encounter this theory of Gregorian chant. Among the note manuscripts written by organists or ordinary singers we find original examples – created by unknown people, who, working in their parishes and their churches, tried to rise above everyday life and to express their own talent. They include songs of their own in the chant singing. Their songs remained close to the chant in their structure. Furthermore, there were authors of entire masses or parts of them which should be to be sung by two or more voices[15]. Simple and unpretentious songs are close to church folk music, reflect the new church song repertoire. Today it is not only the artistic but also the technical side of these songs which are of historic importance, because many of these original compositions were written in chant notation. This restricted the possibilities of musical expression and made the songs themselves very similar. Such works may often be called "parachants".

The situation in the theory and teaching of Gregorian chant changed when Teodoras Brazys (1870–1930) brought a new notion of Gregorian chant theory to Vilnius from the Regensburg Higher Church Music School. For the first time, he prepared text-

[13] Compendium regularum generalum cantus ecclesiastici regularis, seu plani /.../ Typis S. R. M. Academ: Societatis Jesu, 1753.

[14] Arnuf Voronec, Pocàtki muzyki tak figuralnego, jak choralnego kantu [Many-voiced and single-voiced chanting ABC book], Wilno 1809.

[15] Jerzy Morawski, Dwugłosowe msze na chór męski ze zbiorów biblioteki uniwersyteckiej w Wilnie [Two-voiced Mess for men Choir from the Vilnius University library collections], in: Muzyka 1996, No. 1.

Page (PS/TeX): 216 / 202, COMPOSITE

books, setting out the theory of Gregorian chant in Lithuanian language[16]. In the first quarter of the 20th century, Brazys' works became the handbooks for Lithuanian musicians.

Culture and political live in Vilnius had an impact on church music. Large churches such as Saint Johns', Saint Casimir', Holy Spirit, Saint Trinity, and the Cathedral had a choir and instrumental cappellas. The examination of church cappellas' repertoire and its characteristic types of compositions leads to the hypothesis that in the end of the 18th and in the 19th century dissemination became central to musical culture, done by works of local composers and performers. As an outcome of classicism with baroque and romanticism stylistic peculiarities, amateur and professional composers formed a distinctive style of Lithuanian church music[17]. Nowadays, only for two of them, information can be found in archival documents, namely on the Vilnius Cathedral's and Lord Jesus' (Trinitarian) chorus and orchestra (instrumental ensemble)[18].

It would be necessary to search for confessional music reform in Catholic and Orthodox chanting in the Jesuit Academy of Vilnius. A distinct example of that topic is given in Nikolaj Dilecki's (he was student of the Vilnius Jesuit Academy) book "Togo zlota w nowej swiata metamorphosi" (1675). It was conceived in Vilnius and reformed the Russian church singing. Furthermore, the book presented the basis for the first version of his latest "Grammatika musikijskaia"[19]. However, it remains clear that without professor Liauksminas works printed in Vilnius (1667), "Ars et praxis musica" and "Graduale" the work of Dilecki would n o t have been written. These works of Liauksminas and Dilecki have been researched separately. However, even though serious efforts

[16]Teodoras Brazys, Choralo mokykla [Plainsong school], Kaunas 1926.

[17]Laima Budzinauskienė, XVIII a. pabaigos–XIX a. Lietuvos Bažnytinės kapelos [Lithuanian church cappellas at the end of the 18th and in the 19th century. Activity and repertoire] Summary of the Doctoral Dissertation, Vilnius 2000.

[18]Laima Budzinauskienė, Vilniaus katedros ir Viešpaties Jėzaus (trinitorių) bažnyčios kapelos [Choirs in Vilnius cathedral and Lord Jesus' (trinitarian) churches], in: Menotyra 1998, No. 4.

[19]D. Lehmann, Nikolaj Dylecki a muzyka polska [Nikolaj Dilecki and Polish music], in: Muzyka 1965, No. 3.

Page (PS/TeX): 217 / 203, COMPOSITE

have been undertaken to get to know them, contemporary research lacks broader context.

The diversity of musical life distinguished itself in the Eastern Orthodox Holy Trinity Church in Vilnius. Obviously, musical life in this church had been outstanding. However, we are only informed by document written in 1774, that it had a large orchestra, a collection of various musical instruments, e. g. violins, manufactured by the old masters Wilhelm Heber, Fridrich Pitetechner, Johan Gabriel Martyn, Michael Seidela, Johan Tayfel Lauten, Johan Adam, and Krystan Hawemann.

Furthermore, the music library of this orchestra was enormously big and varied. However, in an available description of the above-mentioned document, many music collections were not listed in a detailed manner and the authors are not always indicated. Speaking about this orchestral repertoire, it must be said that the performed compositions were not only Western classical compositions, but a repertoire that served both the Latin as well as the Eastern Christians: "Mass of the Roman Rites of various authors – 7 pieces. Russian Vespers – 6 pieces, Roman Rites Vespers – 13 pieces. Russian Mass – 2 pieces", etc.

Remembering these facts, it becomes clear that the Russian church orchestra served various confessional needs. The orchestra itself united Eastern and Western confessional cultures and different repertoires. Up to the present, little interest has been shown towards this cultural center, and no research is done on its impact on different other institutions.

Furthermore, it is necessary to emphasize, that uniat found itself in great disfavor of Russia's highest authority, the Czar. One reason for this could be found in their indirect participation in the country's political life. From the mid of the 18^{th} century to the beginning of the 19^{th} century Basilicans (monks of Orthodox rites, uni) had an exceptional musical impact. In some monasteries they were in possession of printing press facilities which published a variety of literature. Furthermore, hymnals with rebellious hymns about the country's political events existed there. To give an example: in 1792 in Suprasalis (now situated near Belystok), the Basilican Convent Press released 49 hymn collection "Devotional Hymns" (Piesni nabozne). Two of them were

Page (PS/TeX): 218 / 204, COMPOSITE

dedicated to the new State Constitution of 1791[20]. This all happened in a stormy political period, when the Lithuanian-Polish Commonwealth worked out the second constitution in Europe.

In 1829 the Vilnius Basilican Press published a lament about a dying state containing revolutionary forebodings against the Czarist government and hints to the tragic destiny of a nation. After an unsuccessful uprising in 1863, which aimed to resist the Czarists government and to reestablish statehood, uniat convents and churches were closed.

The manuscript collection libraries in Vilnius saved the old Slavic hymnals of that period. However, they have not yet been researched in an adequate manner, although they could render a lot of new knowledge about the Orthodox musical culture.

Speaking about Catholic church music, it is impossible to restrict the analysis to international ties. Instead, one may also look at viable ties between different cities in a multinational country. These ties are proved by a large 19$^{\text{th}}$ century hymnal (kept in Lithuanian National Library) that contains quite a few Catholic masses. Most interestingly, that part of the masses is assigned to different cities. To name examples, one may refer to *Credo Vilnense*, *Missa Grodnensis*, *Missa Cracovensis*, *Missa Carmelitana*, *Missa Roxolana* and so on[21]. On what occasions they were performed, cannot yet be determined.

In Vilnius, different confessional traditions of religious music such as old Russian Orthodox chants were preserved. They can be found until the very end of the 20$^{\text{th}}$ century. They retained their long-standing tradition which elsewhere is hard to find. Part of the Jewish religious songs were influenced by local musical intonations. This influence is reflected in a collection of Jewish melodies, collected in Vilnius by A. M. Bernstein[22].

[20] Pieśni Nabożne na swiętą urozyste w Wilnie w Drukarni Xs. Bazylianów [Chants for sacred celebrations printed in Vilnius Basilicans printing house], n. p. 1829.

[21] Claviscueli vox clamentrium in toto Corde Psallentium in Ecclesstia Sancto (...). Lithuanian National Martynas Mazvydas Library. Sygnat.: M 125686.

[22] Muzikališer Pinkos. Zbiór żydowskich melodji i motywów ludowych. (Zebr. A. M. Berenstein) [The collection of Jewish melodies and folk motives (collected by A. M. Berenstein], Wilno 1927.

Page (PS/TeX): 219 / 205, COMPOSITE

To sum up the topic, new research of various confessional musical traditions of Vilnius denizens could become an important aim of East European confessional music history.

Page (PS/TeX): 220 / 206, COMPOSITE

Vladimir Gourevich
Synagoge und Synagogengesang in St. Petersburg

Das Leben der jüdischen Gemeinde in Petersburg begann etwa 100 Jahre nach der Gründung der Stadt. Bis dahin lebten nur vereinzelte Vertreter der jüdischen Bevölkerung Russlands in der Hauptstadt. Fast alle waren getauft und nahmen meist hohe Posten in der russischen Diensthierarchie ein, beginnend bei dem Mitstreiter Peters I., dem Vizekanzler Baron Pjotr Schafirow, und dem ersten Generalpolizeimeister Petersburgs, dem Grafen Anton Divier. Personen jüdischen Glaubens war der Aufenthalt in der Hauptstadt verboten. Sie durften sich hier nur unter besonderen mit der Erfüllung von offiziellen Aufträgen oder dienstlichen Entscheidungen verbundenen Bedingungen aufhalten. Im Hofstaat der russischen Zaren befanden sich in verschiedenen Perioden des 18. Jahrhunderts auch einige jüdische Ärzte unter den ausländischen Untertanen.

Als Gründungsjahr der jüdischen Gemeinde gilt das Jahr 1802, als der in der Gunst der Zaren Pawel I. und Alexander I. stehende Lieferant der russischen Armee, Kaufmann Nota Notkin, eine Erlaubnis erwirkte, Juden einen Teil des Wolkowski Lutheranischen Friedhofs für Bestattungen zur Verfügung zu stellen (natürlich mit Einverständnis der lutherischen Gemeinde).

Aber alle Versuche, die Erlaubnis zur Eröffnung einer Synagoge zu bekommen, blieben lange Zeit erfolglos, ungeachtet des Einflusses, den einzelne Juden in den Machtstrukturen hatten (z. B. der Bankier Abram Peretz, Berater von Michail Speranski, der bedeutendsten liberalen Persönlichkeit zur Zeit Alexanders I.). Jüdischer Gottesdienst war nur in häuslicher Atmosphäre möglich. Gleichzeitig stieg die Zahl der Juden in der Hauptstadt langsam, aber stetig. 1804 wurde bestätigt, dass jüdische Fabrikanten, Kaufleute und Handwerker zeitweise ihre Siedlungen verlassen konnten. Dies galt für 15 westliche Gouvernements. Nach 1827 gestattete man ausgedienten Soldaten, sich in Petersburg niederzulassen, was Mitte der 40er Jahre zu einem Anstieg der jüdischen Bevölkerung auf ca. 1 000 Personen führte.

In dieser Situation war die Einrichtung einer eigenständigen Gebetsnische unausweichlich. Eine solche wurde 1830 eigenmäch-

Page (PS/TeX): 221 / 207, COMPOSITE

tig für die Soldaten errichtet. 1833 folgte mit amtlicher Genehmigung ein Bethaus in den Räumen des 2. Militärhospitals. Mitte der 50er Jahre existierten solche Bethäuser auch für Zivilpersonen. Eine Lockerung der antijüdischen Gesetze während der Regierungszeit von Alexander II. führte zu einem starken Zuzug jüdischer Bevölkerung in die Hauptstadt. Zunächst nur Kaufleuten der ersten Gilde wurde bald auch den Absolventen von Hochschulen der ständige Aufenthalt in Petersburg gestattet. Ab 1865 traf das auch für viele Handwerker und ab 1867 für solche Soldaten und Unteroffiziere der russischen Armee zu, die ihren vollen Wehrdienst abgeleistet hatten. Mehrere Hundert jüdische Soldaten dienten bei der Polizei und der Feuerwehr.

Zwecks Ausübung ihrer religiösen Traditionen erhielten die Juden von Zeit zu Zeit die Erlaubnis zur Eröffnung von Betzimmern oder – vor allem zu Feiertagen – die Genehmigung zur Abhaltung von öffentlichen Gottesdiensten in Privathäusern. In den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts wurden die kaufmännischen Gebetsnischen (Hasider Richtung) und die sogenannte Provisorische Gebetsnische für gebildete Juden eröffnet. Der Petersburger Gouverneur Graf A. Suworow (ein Enkel des berühmten Feldherrn) war von der Notwendigkeit der Integration der Juden in die moderne russische Gesellschaft überzeugt. Diese in der Geschichte des russischen Judentums äußerst seltene Erkenntnis führte dazu, dass man für die Leitung der Gottesdienste den Rabbiner A. Neumann kommen ließ. Dieser besaß eine theologische Hochschulausbildung und wurde 1863 offiziell als öffentlicher Rabbiner bestätigt. Trotzdem untersagten die Behörden, basierend auf älteren Gesetzen, bis Ende der 60er Jahre die Errichtung einer Synagoge. Erst im Herbst 1869 gelang es einer Initiativgruppe unter Leitung des langjährigen Vorsitzenden der Gemeinde, dem Bankier Baron Josef Ginsburg, eine von Alexander II. unterzeichnete Genehmigung zu bekommen. Im Oktober desselben Jahres organisierte die Gemeinde ein spezielles Komitee für den Bau der Synagoge unter der Leitung des Sohnes von Josef Ginsburg, Horatius Ginsburg. Fast 10 Jahre dauerte die Suche nach einem Baugrundstück, da sowohl staatliche als auch kirchliche Behörden auf die Einhaltung einer Reihe von Bedingungen drängten, die jedoch im Zentrum der Stadt kaum zu erfüllen war, z. B. musste der Abstand von mindestens 100 Saschen (ca. 213 m) zu einer orthodoxen Kirche

Page (PS/TeX): 222 / 208, COMPOSITE

eingehalten werden. Mehrere Jahre verbingen, bis die Standortfrage gelöst war, das Gelände gekauft werden konnte und der Bau der Synagoge zustande kam (Ecke Bolschaja Masterskaja uliza, heute Lermontow-Prospekt und Offizerskaja uliza, heute Straße der Dekabristen). Zunächst genehmigten die Behörden den Bau an dieser Stelle, dann verboten sie ihn wieder.

Dies dauerte bis Ende 1878. Das Geld für das Grundstück (74 000 Rubel) wurde an den Eigentümer A. Rostowski erst nach offizieller Genehmigung durch die Bauleitung der Stadtverwaltung im Januar 1879 gezahlt.

Während dieser Zeit wurde in der Petersburger Presse und in breiten Gesellschaftskreisen darüber diskutiert, in welchem Stil die Synagoge gebaut werden soll. Die aktivste Rolle bei der Erstellung des Projekts spielte der bekannte russische Kunstwissenschaftler und Kritiker Wladimir Stassow. In seinen Artikeln, beginnend ab 1869, bestand er darauf, dass die Synagoge im sogenannten „maurischen Stil", ähnlich den Synagogen des mittelalterlichen Spaniens, errichtet werden solle. Stassow meinte, dass man als Vorbild die Berliner Synagoge in der Oranienburger Straße nehmen müsse. Er bekräftigte, dass der Architekt Knoblauch „hier die Grundlage für den genannten Stil [arabisch-maurisch, W. G.] in jener Art fand, wie er sich glänzend und prunkvoll in der Alhambra widerspiegelt"[1]. Während Stassow von der Innenausstattung der Berliner Synagoge begeistert war, fand er ihr Äußeres „nicht architektonisch genug" und empfahl, diesen Stil für die Petersburger Synagoge schöpferisch weiterzuentwickeln.

Es gab jedoch auch andere Meinungen. Der populäre jüdische Dichter Lew Gordon entgegnete Stassow, dass es nicht unbedingt notwendig sei, sich an den maurischen Stil zu halten, denn die Juden „konzentrieren ihre Aufmerksamkeit auf den inneren Sinn, auf den Inhalt des Kultes, und weniger auf das Äußere des Gebäudes"[2]. Die Autorität Stassows und die Meinung einiger weiterer Spezialisten – Architekten und Kunstwissenschaftler, darunter auch Nikolai Benois – bestimmten die weitere Entwick-

[1] Valery Gessen, K istorii Sankt-Petersburgkoy evreyskoy obschtschiny [Zur Geschichte der Sankt-Petersburger Jüdischen Gemeinde], Sankt-Petersburg 2000, S. 79.

[2] Ebd., S. 85.

Page (PS/TeX): 223 / 209, COMPOSITE

lung. Bei einem offenen Wettbewerb wurde aus drei vorgestellten Entwürfen das Projekt der Architekten Lew Bachmann und Iwan Schaposchnikow ausgewählt. Dazu schrieb Stassow in seinem Gutachten vom 19. September 1879: „Im gesamten Ensemble des Gebäudes gibt es keinerlei Ähnlichkeit weder mit einer christlichen Kirche noch mit einer arabischen Moschee, sondern es stellt ein eigenes, selbständiges Ganzes dar“. Er betonte, dass im Projekt „die Masse ausgezeichnet verteilt ist, sodass der Betrachter den zentralen Teil des Komplexes und die zwei kleineren seitlichen Teile fühlt, wobei jeder Teil ein einheitliches Ganzes ist und doch alle drei durch etwas Harmonisches miteinander verbunden sind“[3]. Stassow schlug vor, in die Gestaltung einige typisch jüdische Ornamente einzufügen, diese „sind den Formen der arabischen Architektur so ähnlich, dass sie nicht zu einer Disharmonie führen und dem Bau ein charakteristisches jüdisches Aussehen geben würden. Ich meine verschiedene botanische Formen (Weintraube, Granatapfel, Lilie, eine Art jüdischen Laubs u. a.) und geometrische Formen (Sterne, eigenartige Verflechtungen, Verkröpfungen, Kapitellformen u. a.)“[4]. Das endgültige Projekt mit 1 490 Sitzplätzen (908 für Männer, 582 für Frauen) wurde im Februar 1880 vorgestellt. Die veranschlagten Kosten sollten 694 000 Rubel betragen.

Aber dieses Projekt war mit Alexander II. nicht abgesprochen. Die entscheidenden Beamten hielten es für zu luxuriös und, wie der Petersburger Stadthauptmann schrieb, „nicht der bürgerlichen Lage der Juden in unserem Vaterland“ entsprechend. Dem Vorschlag des Innenministers gemäß befahl der Herrscher, „das Projekt in eine bescheidenere Variante umzugestalten“. Es blieb nichts anderes übrig. Im Sommer und Herbst 1880 überarbeiteten Bachmann und Schaposchnikow kostenlos das Projekt: Die Fläche, die das Gebäude einnehmen sollte, wurde verkleinert, die Höhe von 60 auf 45 Meter verringert. Die Kuppel über dem Hauptsaal und zwei Halbkuppeln an beiden Seiten des Haupteingangs entfielen, die Anzahl der Plätze für die Betenden wurde auf 1 230 (734 für Männer, 496 für Frauen) verringert. „Es blieb nur eine kleine Kuppel erhalten, einzig und allein dafür, um dem Gebäu-

[3] Ebd., S. 89f.
[4] Ebd., S. 90.

Page (PS/TeX): 224 / 210, COMPOSITE

de irgendeinen kirchlichen Charakter zu geben“, unterstrichen die Autoren des Projekts in einem „Erklärenden Schreiben“.[5] Dieses Projekt wurde im Mai 1881 von Alexander III. genehmigt; er war der Nachfolger seines an den Folgen eines Attentates verstorbenen Vaters Alexander II.

Der eigentliche Bau des Gebäudes begann erst zwei Jahre später, nachdem zahlreiche technische Details abgestimmt waren und in der jüdischen Gemeinde ein spezielles Komitee zum Bau der Synagoge unter der Leitung von A. Kaufmann gebildet wurde. Den Bau leitete der Architekt A. Malow, aus dessen Feder viele Skizzen stammen. Es wurden viele bekannte russische Ingenieure und Techniker einbezogen, darunter auch Prof. D. Grimm, R. Bernhardt und W. Dokutschajew. Bei der Kontrolle zwecks Einhaltung bestimmter ästhetischer Normen war die Meinung von W. Stassow und N. Benois (er wurde 1886 aufgrund seines hohen Alters durch E. Guibert ersetzt) entscheidend.

Das Fortschreiten des Baus verlief in den einzelnen Jahren durchaus unterschiedlich. Vieles, wenn nicht alles hing vom Eintreffen der Spendengelder ab, zumal der Staat keine Kopeke dazu beisteuerte. In diesem Sinne spielten die größten Finanziers und Geschäftsmänner, die Brüder Poljakow, die ab 1886 die Leitung des Baukomitees übernahmen, die wichtigste Rolle. Sie hörten auf die Ratschläge der Spezialisten und konnten Ideen verwirklichen, die das Aussehen des Inneren des Gebäudes verbesserten. Auf den Rat von Nikolai Benois hin wurden unter Beibehaltung der einheitlichen Konstruktion beide Seitenflügel vom Hauptgebäude getrennt, was die Beleuchtung des Hauptsaales verbesserte. Auch wurde auf seinen Vorschlag hin nach dem Beispiel der Wiener Synagoge im Hauptsaal das Kirchenschiff auf zwei Saschen (= 4,26 m) verengt und gleichermaßen wurden die Seitenteile verbreitert. Das Einziehen einer gewölbten Decke konnte die Akustik deutlich verbessern. Bei der Gestaltung der äußeren Ornamente des Gebäudes kamen Elemente zum Einsatz, die Zeichnungen Benois' entlehnt wurden. Diese hatte er in der Pariser Synagoge auf der Rue de la Victoire gemacht. Der Altarvorraum (Bima) wurde im östlichen Teil des zentralen Saals untergebracht.

[5] Ebd., S. 95.

Page (PS/TeX): 225 / 211, COMPOSITE

Als Erstes konnte die Errichtung des linken Flügels – der sogenannten Kleinen Synagoge – abgeschlossen werden. In ihr begannen im Oktober 1886 die Gottesdienste. Besonders eindrucksvoll ist hier die durch den Bildhauer M. Anolik gestaltete Decke.

Der schwierige Bauprozess zog sich bis zum Herbst 1893 hin. Die Endsumme betrug unter Berücksichtigung der Verkleinerung des Gebäudes jetzt nur noch 579 000 Rubel. 23 Prozent dieser Summe spendete die Familie Ginsburg, 19 Prozent die Familie Poljakow.

Durch die Stadtverwaltung wurde die Eröffnung der Synagoge schriftlich genehmigt. Nikolai Benois unterzeichnete die Urkunde am 27. November 1893. Die festliche Eröffnung fand am 8. Dezember statt. Rabbiner A. Drabkin hatte ein spezielles Zeremoniell erarbeitet, in dem alle Nuancen der Zeremonie genau beschrieben wurden, deren Kulmination das Hereintragen von sieben Schriftrollen mit den heiligen Geboten in den Hauptsaal durch eine Gruppe führender Persönlichkeiten der Petersburger jüdischen Gemeinde unter der Leitung des Grafen Horatius Ginsburg war. Vor dieser Prozession gingen der Oberschames, ein Kantor in einem weißen Gewand, und ein Rabbiner mit Helfern. „Jeder Assistent trägt eine entzündete Fackel ‚Haudula'. [...] Die Prozession, die vom Gesang der Psalmen und Gebete begleitet wird, bewegt sich auf dem Mittelgang zum Altar, auf den sich der Kantor, der Rabbiner und die Personen begeben, die die Schriftrollen tragen. [...] Der Rabbiner vollzieht das Gebet für das Wohl des herrschenden Hauses, der Kantor und der Chor führen die festgelegten Gebete für den Zaren durch, die Seelengesänge zum Andenken an Alexander II., dann werden Gebete gesungen. Danach verlassen der Kantor und die Personen mit den Schriftrollen den Altar, denen sich die Assistenten mit den Fackeln anschließen. Die ganze Prozession begibt sich durch die Seitenausgänge auf den Hof und zieht um die Synagoge. Nach der Rückkehr begeben sich diese Personen zum Altar, nach den Gebeten werden die Schriftrollen in Schachteln gelegt. [...] Der Kantor und der Chor singen den festgelegten Psalm, der Rabbiner hält eine Rede, es wird der Abschlusspsalm ‚Halleluja' gesungen, womit die Feierlichkeit abgeschlossen ist"[6].

[6]Ebd., S. 113.

Page (PS/TeX): 226 / 212, COMPOSITE

Den Feierlichkeiten wurde bis zu einem gewissen Grad ein offizieller und staatlicher Charakter gegeben, wovon auch die erhalten gebliebenen Fotos zeugen. Es nahmen der Petersburger Stadtverwalter Generalleutnant W. von Wahl, der Stadthauptmann W. Ratkow-Roschnow, der Leibarzt I. Bertenson und andere Ehrengäste teil. Von der Eröffnung der Synagoge berichteten alle wichtigen Zeitungen des Landes. Viele populäre Zeitschriften brachten die Fassade der Synagoge. In einer Zeit, in der das jüdische Leben im Land durch die versteckte antisemitische Politik Alexanders III. manche Erschütterungen erleiden musste, war die Übergabe der wichtigsten Synagoge Russlands zweifelsohne ein herausragendes Ereignis.

Diese Synagoge blieb die einzige in Petersburg. Manchmal bezeichnet man auch das Haus der Waschung auf dem jüdischen Friedhof (Architekt war I. Schaposchnikow), im Februar 1875 gleichzeitig mit dem Friedhof eröffnet und später zweimal umgebaut, als Synagoge. Aber nach der jüdischen Religion ist das Haus der Waschung keine Synagoge, da es eine andere, klar definierte Funktion hat.

In Petersburg entstand in diesem geschilderten Zusammenhang eine einmalige Situation. Es gab hier bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine fest gefügte jüdische Bevölkerung, wie das in einigen Provinzen zutraf. Die Petersburger Juden bildeten ein bunt zusammengewürfeltes Konglomerat aus Abkömmlingen verschiedener Länder, die von Polen bis Portugal reichen, und augenscheinlich wurden die Möglichkeiten des jüdischen Gottesdienstgesanges unterschiedlich ausgelegt, immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Richtung des Judentums. Jedenfalls haben wir keine zuverlässigen Angaben über den Stil des damaligen Synagogengesanges in Petersburg. Man kann nur vermuten, dass er ein traditionell einstimmiger Gesang war. Unter den Bedingungen der häuslichen Ausübung der Bräuche ist anzunehmen, dass es neben dem Kantor keiner großen Anzahl von Sängern bedurfte.

Ernsthafte Veränderungen fanden in den 1860er Jahren mit der Organisation von Gebetsnischen für den kollektiven Gottesdienst statt. Der gebildete Teil der jüdischen Gemeinde, der den Hauptteil ausmachte, hielt sich an Reformtendenzen, die typisch für das westeuropäische Judentum jener Zeit waren. Die Ideen der „Haskaly“ fanden im hauptstädtischen Judentum viele An-

Page (PS/TeX): 227 / 213, COMPOSITE

hänger. Nicht zufällig änderte sich die Art der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes, indem der traditionelle Psalmgesang mit dem mehrstimmigen „europäisierten“ Chorgesang verbunden wurde. Nicht zufällig wurde Eduard Goldstein Leiter des Chorkollektivs in der Gebetsnische. Unter seiner Leitung erklangen im September 1868 am jüdischen Neujahrstag in der provisorischen Gebetsnische auf dem Wosnesenski Prospekt (Haus 54, Wohnung 5) erstmals in der Hauptstadt die überarbeiteten mehrstimmigen jüdischen Psalmen. Der damals 17-jährige Goldstein wurde in Odessa, dem Zentrum der russischen jüdischen Reformation, geboren, wo er auch seine Kindheit verbrachte. In Odessa wirkten hervorragende Kantoren und Komponisten, wie N. Blumental und I. Dunajewski (Großvater der berühmten sowjetischen Komponisten). Goldstein war dazu noch ein Cousin der Rubinstein-Brüder, was ihm ermöglichte, ohne Probleme am Petersburger Konservatorium aufgenommen zu werden, wo er eine ausgezeichnete Pianisten- und Dirigentenausbildung erhielt. Wie der Korrespondent der Odessaer Zeitung „Tag“ schrieb, war am Eröffnungstag „die Gebetsnische überfüllt, der Chor mit 25 Personen unter der künstlerischen Leitung von Goldstein erwies sich als mehr als lobenswert“[7]. Danach wurde die Synagoge zu einer Choralsynagoge mit mehrstimmigem Gottesdienstgesang. Bis heute trägt sie die offizielle Bezeichnung St. Petersburger Choralsynagoge. Kurz danach ging Eduard Goldstein nach Leipzig, wo er im Laufe von vier Jahren am Konservatorium bei Ignaz Moscheles Klavier und bei Carl Reinecke Komposition studierte. 1874 kehrte er nach Petersburg zurück, unterrichtete an der Hofkapelle und ging in die Geschichte der russischen Musik als Organisator der ersten Aufführung von Mussorgskis Oper *Chowanschina* (1886) ein. Er hat ein beträchtliches kompositorisches Erbe hinterlassen, hauptsächlich im Kammermusikgenre. Am Synagogenchor nahm er – gemeinsam mit seinem als Kantor arbeitenden Bruder Herman Goldstein – nur noch sporadisch teil. Der frühe Tod von Eduard Goldstein im Alter von erst 36 Jahren war ein schwerer Schlag für die in der Konservatoriumsklasse N. Rimski-Korsakows entstehende Gruppe junger russisch-jüdischer Komponisten.

[7] Ebd., S. 55.

Page (PS/TeX): 228 / 214, COMPOSITE

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts setzten zuerst der Kantor W. Spitzberg und später der Kantor L. Gerowitsch das Werk von Goldstein fort. Im September 1880 bestätigte die Leitung der Gemeinde die zwei besten Chorsänger Heimann und Ressel in der Funktion als amtierende zweite Kantoren. 1882 wurde Ressel Hauptkantor. Obwohl er aus Altersgründen nicht mehr die entsprechenden stimmlichen Möglichkeiten besaß, blieb er auch im nächsten Jahrzehnt in diesem Amt. So musste die Gemeinde auf jüngere Sänger zurückgreifen, wie Gerschenson, Schneider und andere. Versuche, einen hochqualifizierten Kantor in anderen Städten und Ländern (u. a. auch in England) zu finden, waren zwecklos, da die Behörden einem ausländischen Kandidaten den freien Aufenthalt in Petersburg verweigerten. Sie waren der Meinung, dass man einen würdigen Kantor auch unter den ortsansässigen Juden finden könne.

Diese Situation bestand bis zur Oktoberrevolution. Nach der jetzt erfolgten Abschaffung aller antisemitischen Gesetze und Einschränkungen strömten Tausende von Juden aus dem früheren Umland nach Petrograd. Es wurde ein spezielles Institut der jüdischen Kultur gegründet. Auch gab es Forschungen zur jüdischen Volks- und Synagogenmusik. Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts kam es durch den offiziellen Atheismus zur Verfolgung des angeblich „kleinbürgerlichen Nationalismus“. Vom Ende der 40er Jahre an wurde mit der Existenz des staatlichen Antisemitismus jeglicher Versuch einer Zuwendung zur jüdischen oder auch zu einer anderen religiösen Thematik mit der Wurzel ausgerottet. Das Gemeindeleben ging im damaligen Leningrad trotzdem weiter. Es gab immer Menschen, die ihren Traditionen treu blieben und bereit waren, jeder Gefahr ins Auge zu schauen. Die Behörden konnten es nicht wagen, eine Synagoge zu schließen, in der und um die herum sich an Feiertagen Tausende Gläubige versammelten. Natürlich existierten auch weiterhin der Chor und sein Kantor. Begann das 20. Jahrhundert mit Kantor Ressel – ihm folgten die Kantoren Stiskin, Kamenezki und andere – so endete das Jahrhundert mit Kantor Boris (Baruch) Finkelstein, einem Vertreter der neuen Generation des modernen russischen Judentums. Er ist Absolvent der Vokalklasse Nikolai Ochotnikow am Petersburger Konservatorium und übt seit 1989 die Tätigkeit eines Hauptkantors der Petersburger und Moskauer Choralsyn-

Page (PS/TeX): 229 / 215, COMPOSITE

agogen aus. 1991 gründete er einen professionellen Männerchor an der Petersburger Synagoge. Seit 2004, nach dem Ende der grundlegenden Restaurierung der Synagoge, ging die musikalische Leitung an den Kantor Grigory Jackersohn über.

Unter den heutigen Bedingungen hat die Petersburger jüdische Gemeinde alle Möglichkeiten einer uneingeschränkten musikalischen Gestaltung der Gottesdienste. In der Stadt gibt es eine Reihe solider Sponsoren, die Mittel in künstlerische Initiativen investiert. Dabei normalisiert sich auch der ständige Austausch mit ähnlichen Kollektiven in den GUS-Staaten, aber auch in Europa und Amerika. Die musikalische Praxis der Gottesdienste trägt jetzt einen stabilen Charakter, was es gestattete, das Repertoire zu erweitern. Dazu gehört, unter Beibehaltung der strukturellen religiösen Handlung, auch die Interpretation neuer Kompositionen.

(Übersetzt von Daniela und Ilja Santowski)

Page (PS/TeX): 230 / 216, COMPOSITE

Aufsätze

Magdalena Walter-Mazur

The Madrigal Motet in Protestant Germany

1 Madrigal motet as genre

In the German music of the first half of the 17th century one encounters a relatively narrow repertoire. In comparison to both the polychoral and monodical styles imported from Italy and conservative local compositions it attracts attention due to its individual character. Deeply rooted in the polyphonic tradition of the motet, which mainly originates from the legacy of Orlando di Lasso, they also bear the marks of the strong influence of the "seconda prattica" madrigal. The repertoire referred to above, which joins the polyphonic artistry and intensity of expression, typical for the madrigal, seems to have so many characteristic features that, consequently, it should be distinguished as a separate genre and defined as a madrigal motet.

The term "madrigal motet" itself originates from the German musicological literature, where from the beginning of the 1930's, one comes across terms such as "madrigalartige Motette", "madrigalistische Motette", "madrigalische Motette", "madrigalisierte Motette", or simply "Madrigal-Motette". However, these terms were not used to define a separate genre, but to define styles of specific compositions. The adoption of "madrigal motet" to name a genre seems polemical considering the idea presented in 1981 by Werner Braun, who referred to the subject repertoire as "deutsches geistliches Madrigal"[1].

[1]Werner Braun included the following pieces and collections to the genre of the German religious madrigal: – Michael Praetorius, *Musae Sioniae* IX (1610), – Heinrich Schütz, 5-voice *Vom Himmel hoch* of 1613 – a parody of the madrigal by Luka Marenzio, – collections published by Schütz's disciples: Gabriel Mölich, *Geistliche Madrigale ... Auff neue und heutiges Tages übliche Italienische Art. gestellet* (1619) and Johann Klemme, *Teutsche Geistliche Madrigale* of 1629 (lost), – Johann Hermann Schein, *Israelsbrünnlein* of 1623, – *Angst der Hellen und Friede der Seelen,* a collection published by Burckhard Grossmann in 1623, – Tobias Michael, *Musikalische Seelenlust* of 1635, – Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Andachten* part II (*Geistliche Madrigali*) of 1641 and part V (*Chor Musik/ mit V und VI Stimmen/ auff Madrigal Manier*) of 1653,

Page (PS/TeX): 233 / 217, COMPOSITE

The author listed 10 collections including titles or prefaces, in which the composers themselves pointed to the affinity of their works with the genre of the madrigal or at least to their stylistic relationship, and all applied means such as small rhythmical values, distinct contrasts, repetitions and clear musical illustrations of the text[2]. However, Braun stressed that this genre does not have much in common with the Italian "madrigale spirituale", since instead of poetry it uses Biblical texts, and its choral texture and a potential liturgical function differentiate it from the chamber-style and non-liturgical purpose of the Italian religious madrigal[3].

The term "deutsches geistliches Madrigal" proposed by Braun as a generic term was accepted by several authors, including Irmgard Hammerstein with reference to *Fontana d'Israel* by Schein[4] and Edmund Sauer with reference to the collection *Angst der Hellen*[5]. However, Hammerstein and Braun argue the question of including compositions from the above mentioned collection by Burckhard Grossmann, due to their monumental character, and the Praetorius' tricinia from *Musae Sioniae* IX because of their texture showing a "reduced polychoral character". On the other hand Helmut Lauterwasser completely rejects Braun's proposal with respect to *Angst der Hellen,* stressing the fact that in Germany editions of psalms were traditionally referred to as motets. Furthermore, he poses the question "wie weit etwa die Madrigalisierung fortgeschritten sein müsste, um nicht mehr von Motette

– Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik* (selected pieces) of 1648, – Carl Briegel, *Zwölf madrigalischen Trost-Gesängen* of 1670; cf. Werner Braun, Die Musik des 17. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4), Wiesbaden 1981, pp. 192–195.

[2]Ibid.

[3]Ibid., p. 193.

[4]Irmgard Hammerstein, Zur Monteverdi-Rezeption in Deutschland. Johann Hermann Scheins "Fontana d'Israel", in: Claudio Monteverdi. Festschrift Rheinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag, ed. by Ludwig Fischer, Laaber 1986, pp. 175–212, cf. p. 179.

[5]Edmund Sauer, Höllenangst und ihre musikalische Überwindung: Studien zu Burkhard Grossmans Sammeldruck von 1623, Saarbrücken 1994, passim.

Page (PS/TeX): 234 / 218, COMPOSITE

sprechen zu können?"[6] To argue Braun's terminological proposal, one may point to the fact that it can be justified only in certain individual cases of the historical terminology of those times, and not in the matter of works classified as German religious madrigals. In fact, plucking the titles of two collections out of those in question, there is a straightforward use of the term "geistliches Madrigal" (Mölich and Hammerschmidt, volume II). It is also present in the copy of *Israelsbrünnlein* as a type of "a running headline" (*Madrigali di Gio: Hermano Schein*). However, in general the term "madrigal" was related to the category of secular music. In other collections discussed in this article the reference is rather made to works written according to the "art of the madrigal" ("auf Madrigalische Art"[7]), or "in the madrigal style" ("auf Madrigalmanier"[8]). It is known that there had been considerable confusion in the contemporary terminology: a new style of music appeared and there were no uniform criteria for its classification and description. One of the manifestations of this terminological confusion was the fact that several German composers used the term "geistliches Madrigal". On the one hand, it represented their awareness of inspiration taken from the madrigal, on the other hand, it was most certainly a kind of self-advertising since the style of the madrigal (as we learn, for example, from the prefaces to the collections) in those days Germany was considered to be "new", "charming" or even "common", meaning fashionable. On the contrary, the motet was an old and familiar genre, of little charm when performed by some contemporary composers and going out of fashion. However, this does not change the fact that the pieces referred to above have undoubtedly to be settled in the tradition of the polyphonic motet. Paradoxically, it is particularly noticeable in the "madrigals" by Mölich and Hammer-

[6] Helmut Lauterwasser, Angst der Höllen und Friede der Seelen, Göttingen 1999, pp. 328–330, quotation p. 330.

[7] Tobias Michael, *Musikalischer Seelenlust Erster Theil . . .* , Leipzig 1634. All German titles, quotations or fragments of texts of pieces are quoted following the indicated source in the original version, i. e. without modernising the spelling. In the publications modernised spelling is only present in the texts of pieces from *Israelsbrünnlein* and *Angst der Hellen*.

[8] Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Andachten . . . Chormusik mit V. und VI Stimmen auf Madrigalmanier*, Freiberg 1652.

Page (PS/TeX): 235 / 219, COMPOSITE

schmidt. Consequently, the generic term "madrigal motet" seems to reflect more accurately the hybrid character of works falling into this category.

2 Collections of madrigal motets

The subject matter comprises seven collections numbering in total 196 pieces, 180 of which should be classified as madrigal motets. All of them were published from 1619 to 1652 in Saxony. The first one, the *Geistliche Madrigale* by Gabriel Mölich[9], which is the "opus primum" of the composer, includes pieces which do not yet fully show stylistic features characteristic for this repertoire, similar to the second collection, *Angst der Hellen und Friede der Seelen*[10], which is a collection of pieces by various composers and, consequently, does not have a uniform character. The most perfect examples of melding the features of the motet and the madrigal can most certainly be found in the *Cantiones sacrae*[11] by Heinrich Schütz and Johann Hermann Schein's *Israelsbrünnlein*[12]. Undoubtedly, both collections possess highly artistic value, and can be characterised as examples of the composers' perfect craft, as well as inventiveness and boldness in the application of diversified means and techniques. They also constitute two poles in the area of interaction between the traditions of the motet and the madrigal. Interestingly, the pieces by Schütz are closer to the former, while those by Schein are closer to the latter. The later published *Musikalische Seelenlust* by Tobias Michael[13] and two volumes of *Musikalische Andachten* by Andreas Hammerschmidt[14] clearly refer to the style of the col-

[9] Gabriel Mölich, *Geistliche Madrigali*, Dresden 1619.

[10] *Anguish of Hell and Peace of Soul*, ed. by Christoph Wolff with Daniel R. Melamed, Cambridge 1994.

[11] Heinrich Schütz, *Cantiones sacrae*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, vol. 9, ed. by Gottfried Grote, Kassel 1950.

[12] Johann Hermann Schein, *Israelsbrünnlein*, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, ed. by Adam Adrio, Kassel 1963.

[13] Tobias Michael, *Musikalischer Seelenlust Erster Theil ...*, Leipzig 1634.

[14] Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Andachten, Ander Theil,* Leipzig 1641, and Andreas Hammerschmidt, *Musikalische Andachten ... Chor-*

Page (PS/TeX): 236 / 220, COMPOSITE

lection by Schütz and Schein, however, they do not have their intensity of expression. Additionally, the compositions by Hammerschmidt and Michael show certain tendencies to integrate the form, which are not directly related to the classical style of a motet and a madrigal, but are characteristic for compositions in the concertato style. Although the style of the collections is not totally homogeneous, all the works mix stylistic elements of a motet and madrigal in various proportions. This mix is represented on the level of musical architectonics, texture, melody and rhythmic structure of "soggetti", as well as the interdependence of words and music.

3 The importance of the Lutheran "new piety" ("neue Frömmigkeit") for origins of the genre

Apart from the factors mentioned at the beginning i. e. Lasso's polyphonic tradition and multi-level reception of the madrigal, cultural phenomena related to the Lutheran circles played an important role in the shaping of the genre of the madrigal motet. The influence of these circles was more or less directly reflected in the texts and certain stylistic features of various works of this genre. Phenomena related to the Lutheran theology and liturgy include an affirmative attitude towards music, as represented by Luther and his followers, which seems to have solely concerned polyphonic music, as well as the new, greater importance of text in the liturgy (mostly in the local language), and the freedom in shaping the Lutheran liturgy. All these factors provided free selection of texts and many opportunities to enjoy music[15]. Yet,

musik mit V. und VI Stimmen auf Madrigalmanier, Freiberg 1652.

[15]This is said about the disintegration of the Lutheran liturgy in the 17th century. In this context, Erich Beyreuter stresses two growing tendencies: the clear dominance of preaching over other elements of the liturgy and extension of musical parts. He refers to these factors as "a service within the service" (Erich Beyreuter, Die Auflösung des Gottesdienstes in der reformatorischer Orthodoxie des 17. Jahrhunderts, in: Evangelische Theologie 20, 1960, pp. 382–383). Pieces from the repertoire could also potentially be used in the liturgy, depending on the subject of the text – either as a substitute of the proprium part, or as a communio, or even in place of

Page (PS/TeX): 237 / 221, COMPOSITE

in the "fashion for madrigals" which lasted longer than in other countries, another important factor can be found. Furthermore, there had been no reservations on the part of the Lutheran clergy to the presence of the madrigal style in church. Another phenomenon which had an impact on the shape of the subject genre can be found in the social crisis generated by the Thirty Years' War (1618–1648), which on the one hand facilitated the development of mysticism, discussed further, and on the other hand, led many composers to give up a music style which required many performers and to replace it with a chamber and vocal style.

The mystical tendencies and religious individualism strongly present in the Lutheran spirituality of the first half of the 17th century, had an impact on the character of the lyrics of madrigal motets and the highly emotional manner of their musical elaboration. The desire to abandon the world of material possessions and to go into the spiritual world resulted from the increasing frustration caused by the political, social and economic situation, which historians of the second half of the 20th century referred to as the "crisis of the 17th century". The wars in various parts of Europe engendered robberies, inflation, hunger and plagues, as well as a depressive feeling of an uncertain future and chaos of the world. Another aspect of the crisis is to be found in the undermined authority of state and church, who both engaged in pseudo-religious wars[16].

"cantata", i. e. after the Gospel or after the preaching. Moreover, many of them were probably composed as pieces for special occasions, designated for weddings (few), pompous funerals, or for civic celebrations. However, *Cantiones sacrae*, as it was convincingly presented by Heide Volckmar-Waschk, probably constituted a type of "geistliche Tafelmusik" (see Heide Volckmar Waschk, Die 'Cantiones sacrae' von Heinrich Schütz. Entstehung, Texte, Analysen, Kassel 2001, pp. 10–11). Probably some of the pieces from *Israelsbrünnlein* by Schein and *Musikalischer Seelenlust* by Michael were composed in relation to propitiatory services whose purpose was to plead for peace, which from 1619 were ordered to be held in Saxony by the elector Johann Georg I.

[16] Leszek Kołakowski, Świadomość religijna i więź kościelna [Religious Consciousness and Church Relationships], Warszawa 1965, pp. 33–36. See also: Hertmut Lehmann, Das Zeitalter des Absolutismus: Gottesgnadentum und Kriegsnot, Stuttgart 1980, pp. 109f.

Page (PS/TeX): 238 / 222, COMPOSITE

If we focus on the development of mystical spirituality within the Lutheran church, we find that certain signs of the crisis of the authorities, such as reaction against the rational and scholastic viewpoint of its most influential theologians, had yet occurred in the middle of the 16th century. Deprived of its former spiritual traditions, religion, whose main expression was supposed to be focused on the notion of Holy Scripture and the sermons delivered by preachers, did not fully satisfy the needs of numerous worshippers. Soon demands to implement "the second reformation" were heard, a reformation which would not affect the institutions, but the hearts of all Christians, and which would cause their conscious conversion and rebirth in Christ[17]. Winfried Zeller referred to the same phenomenon as "the crisis of the third post-reformation generation"[18]. Its representatives were no more familiar with the profound religious experience related to the discovery of the new, reformation theology; neither did they have to face the problem of being in favour and defending their rights. When the new teaching had been established, the problem arose, how the truth announced at church could be subjectively internalised as one's own[19]. Two possibilities of overcoming this crisis were noticed. The first concerned personal involvement in protecting the legalism of the teachings preached from the pulpit i. e. the orthodoxy, an approach chosen mainly by educated theologians. The other, which was available for all worshipers, made use of more extensive prayer life and the establishment of a personal relationship with God[20]. This situation led to divergence in theology and practical piety. Moreover, there were numerous con-

[17]Leonhard Richter, Mystik, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Tübingen 1960, p. 1255.

[18]Winfried Zeller, Der Protestantismus des 17. Jahrhunderts, Bremen 1962, p. XVII. See also Johannes Wallmann, Johann Arndt und die protestantische Frömmigkeit. Zur Rezeption der mittelalterlichen Mystik im Luthertum, in: Dieter Breuer (Hg.), Frömmigkeit in der frühen Neuzeit (= Chloe 3), Amsterdam 1984, pp. 50–74, cf. p. 62.

[19]Zeller, Protestantismus (see footnote 18), p. XVII.

[20]Ibid., pp. XVII-XXI. See also Dieter Breuer, Absolutistische Staatsreform und neue Frömmigkeitsreformen. Vorüberlegungen zu einer Frömmigkeitsgeschichte der Frühen Neuzeit, in: ders. (Hg.), Frömmigkeit in der frühen Neuzeit (= Chloe 3), Amsterdam 1984, pp. 5-25, cf. p. 7.

Page (PS/TeX): 239 / 223, COMPOSITE

tradictions between these approaches, since Lutheran new piety, which referred to the Christian mysticism of all times, included contemporary mysticism, and, consequently, permanently went beyond the doctrinal formulae established by the Lutheran orthodoxy[21].

As early as in 1539 the first prayer books, including pre-Reformation texts of mystical character, were published[22]. As a result, following generations of Lutherans were exposed to the spread of the Medieval tradition of the mysticism of the cross (personal meditations on the Saviour's suffering), eschatological mysticism (contemplation of the greatness of life in the Kingdom of God) and the so called mysticism of Christ or of the betrothed, for which illustrative associations were provided by the book of "Song of Songs". One of the most popular prayer books was "Precationes ex veteribus orthodoxis authoribus ..." by Andreas Musculus, who presented a collection of prayers and meditations attributed to Saint Augustine[23], was published for the first time in 1553. This collection became the main source of texts used in *Cantiones sacrae* by Heinrich Schütz.

The main aim of new piety was to oppose formalized official rituals, as well as to promote the need to develop an internal life whereas undermined authorities raised the value of individuals

[21] The principal contradiction between the doctrine of the Lutheran church and mysticism in general concerned the manner in which God could manifest himself to man. According to Luther, God manifests himself only via God's Word included in the Holy Scripture ("Sola scriptura"), while a mystic experience is a direct and personal revelation which takes place through the Holy Spirit (cf. Richter, Mystik (see footnote 17), p. 1253).

[22] The first was "Deutsch Passional unsers Herren" ... published by Caspar Schweckenfeld (Nuremberg) 1539 (see Paul Althaus, Zur Charakteristik der evangelischen Gebetsliteratur im Reformationsjahrhundert, Leipzig 1914). Among the authors who appeared most frequently were Saint Augustine and Saint Bernard of Clairvaux, however, some of the prayers signed with their names are in fact pseudo-Augustine or pseudo-Bernard. Examples of "younger" authors are Thomas à Kempis and Erasmus from Rotterdam (cf. ibid., pp. 57–64).

[23] Their authors were in fact Anselm of Canterbury, Hugo of Saint Victor and Bernard of Clairvaux (see Schütz, *Cantiones sacrae* [see footnote 11], p. VIII).

Page (PS/TeX): 240 / 224, COMPOSITE

and their individual consciousness. Nevertheless, it was accompanied by a strong, personalized sense of an individual's "self", which was a characteristic feature of the spirituality of the times and present in the literature of the 17th century. The devotional literature, rich in mystical elements and related to the Lutheran trends of the new piety, was widely popularised because it had been published in numerous printed editions[24]. It should be assumed that the composers employed as kapellmeisters or cantors, and usually in possession of university education and belonging to intellectual elites, had a good knowledge of the contemporary devotional and prayer literature[25]. Evidence that they themselves, as well as the recipients of their music were affected by the influence of the new piety can be found in the selection of texts which were included in the collections of madrigal motets. This does not only refer to the non-Biblical prayer texts (41 %), but also to Biblical texts of a specified character. The lyrics of madrigal motets show a strongly personalised approach. Consequently, the personal relationship between the spirit and God promoted by all mystical movements is reflected in almost half of texts (44 %) with their narration in the first person singular, 28 % of the texts possess the character of personal prayer or personal meditations. Furthermore, it is necessary to mention texts related to the Passion motif and the relationship between the spirit and Jesus, referring to the mysticism of the cross and the mysticism of the betrothed. Another quite frequent topic can be found in the mysticism of eschatology and of the betrothed which concerns the vanity of the earthly life as opposed to the glory of eternal

[24]Similarly popular were writings of catholic authors, mostly Jesuits, who also willingly referred to the tradition of the Fathers of the Church, frequently by translating them into German or by paraphrasing their meditations. As shown by Paul Althaus, the Lutheran writers on many occasions got inspiration from contemporary publications of Lutheran authors. (Althaus, Zur Charakteristik (see footnote 22), passim).

[25]This assumption referring to Schütz has been made by Walter Blankenburg (Zur Bedeutung der Andachtstexte im Werk von Heinrich Schütz, in: Schütz-Jahrbuch VI, 1984, pp. 62–72, cf. p. 67). The way in which the composer probably became familiar with *Precationes* by Musculus, is presented by Heide Volckmar-Waschk (Die 'Cantiones sacrae' [see footnote 15], pp. 20–24).

Page (PS/TeX): 241 / 225, COMPOSITE

life or to the spiritual life with Jesus. These motifs, extremely crucial in the repertoire in question, are directly related to the new piety with the mystical elements described above. In general, texts referring more or less directly to the mystical experience itself constitute 25 % of all analysed texts.

The titles of two collections, by Michael and by Hammerschmidt, include references to literature from the circles of the new piety. *Musikalische Seelenlust* is particularly symptomatic. "Seele", the spirit, is one of the central ideas present in the prepietistic religious literature, both in prose and poetry or sung[26]. "Seelenlust", spiritual bliss, refers directly to the level of a mystical Eros. The phrase itself: "Seelenlust" occurs in the titles of poetry collections, such as *Heilige Seelen-Lust* by Angelus Silesius, *Sabatthianische Seelenlust* by Johann Rist. Song books, including new songs were entitled *Geistliche Seelen-Musik* (Heinrich Müller), or *Seelenmusik* (Johann Staden)[27]. The title *Musikalische Andachten* (musical mediations) also indicates the relationship with the new, personally oriented piety, since meditations can be done only by one person, and not a community. The word "Andacht", next to such descriptions of prayer as "Meditation",

[26] Also in Baroque church songs, the words "Seele" and "Herz" are present much more often than in Luther's songs. It is a result of a certain "turn inwards" which, under the influence of the new piety, occur in the song of the Baroque times. While in the times of the Reformation, the subject of meditations in the songs was first of all the redemptive action of God, in the times of the Baroque reflection dominates over one's own self, one's own faith and condition. Both "mein Herz", and "meine Seele" function primarily as synonyms of "ich". Waltraud Ingeborg Sauer-Geppert underlines that, contrary to modern language where the meaning of the notion of "soul" considerably narrowed, in the songs following this Biblical and Medieval tradition the "soul" and the "heart" frequently refer to the whole man. However, in some songs, where "Herz" and "Seele" are present jointly, one can notice a differentiation into the sphere belonging to God and the designation to be united with him in eternity, which is represented in the soul, whereas the heart shows various desires and is burdened with human weaknesses. In the songs the "heart" is much more frequently present than the "soul" (Waltraud Ingeborg Sauer-Geppert, Sprache und Frömmigkeit, Kassel 1984, pp. 70-72, 135, 139).

[27] See Martin Geck, Die Vokalmusik Dietrich Buxtehudes und der frühe Pietismus, Kassel 1965, p. 95.

Page (PS/TeX): 242 / 226, COMPOSITE

"Anbetung", "Erinnerung", was found in Lutheran prayer books as late as the middle of the 16th century, together with the pre-Reformation influences, referred to above[28]. Formerly, a prayer had been referred to by the word "Gebet", which meant community prayer. The praying subject of community prayer was "wir"[29].

The influence of the ideas related to the new spirituality of the Lutheran Church referred to above was not only limited to a selection of texts or titles. Already Friedrich Blume believed that mysticism and orthodoxy (two poles of the spirituality of the times) constitute the key terms to understand the German music of the 17th century[30]. As Orthodoxy stressed the pivotal role of the Bible, the majority of texts in madrigal motets are Biblical texts. This fact also led to such detailed musical illustration of individual words, and sometimes even to their musical exegesis. Since the theme in the musicalised fragments of the Bible is usually a person/soul conscious of its individual nature, feelings and emotions, the musical language of a madrigal motet uses a whole reservoir of affective means of that time, sometimes gaining the temperature of highly emotional and personal utterances. Moreover, the texture of pieces by Schütz, Schein and Michael, in reference to detailed musical construction, demanded profound precision of performance. Consequently, it suggests chamber size which stresses the climate of prayerful intimacy.

4 Musical style of madrigal motets

To focus on the characteristic features of the style of madrigal motets it would be necessary to point out a few elements, namely: (1) co-presence – simultaneous and successive – of linear and vertical thinking on the level of texture, (2) melodious and rhythmical shape and size of "soggetti", and (3) the meaning of lyrics in shaping the musical layer of pieces. The third element of the style

[28] Althaus, Zur Charakteristik (see footnote 22), p. 47.

[29] Ibid., p. 46.

[30] Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik, Potsdam 1931, pp. 102–103.

Page (PS/TeX): 243 / 227, COMPOSITE

is represented in three layers: (a) textual disposition as a basis for the architectonics of madrigal motets, (b) musical representation of prosody and (c) selection of means of illustration.

4.1 Texture

All subject pieces show a strong diversity of applied types of texture used in them, such as precise syntactical imitation to homorhythmical recitation, and various types of structures linking linear and vertical conceptualisation. This "mixed texture" seems to be a particularly interesting phenomenon. Examples can also be found in the late Renaissance madrigal and polychoral pieces, however, it seems to be particularly characteristic for this genre. An example of such conceptualisation of texture is to be found in the preferred technique used by Schein, namely the one of simultaneous motif contrast[31]. In the majority of eight identified examples of this type, such construction is an opposition of two groups of voices, of which one part is retained in syncopated counterpoint and has an extended rhythmical value, while the other is based on imitating motifs composed of smaller rhythmical values. A closer look at examples as the one quoted below, allows the conclusion that, despite a great independence of voices, in fact they realise a harmonic scheme presumed in advance.

A connection of linear and vertical thinking is also visible in certain types of imitations and dialogue related to it, as presented by Schein. Imitation is used by the composer very willingly, however it is not always a precise imitation. Additionally, a parallel directing of voices participating in the imitation[32], as well as pairs

[31] Present in the following motets: *O Herr, ich bin dein Knecht* (b. 26–28), *Die mit Tränen säen* (b. 45–50), *Ich lasse dich nicht* (b. 13–16 and 28–33), *Lieblich und schöne sein ist nichts* (b. 43–49), *Herr, lass meine Klage* (b. 35–45), *Was betrübst du, meine Seele* (b. 4–9), *O, Herr Jesu Christe* (b. 29–34).

[32] This concept had already been used by Josquin, mainly in secular pieces, later on it has been used by Lasso and Monteverdi (for the first time on a larger scale in Book III).

Page (PS/TeX): 244 / 228, COMPOSITE

of voices imitating each other[33] and pseudo-imitations within one accord [34] can frequently be found.

Schütz, on the other hand, uses specific types of imitation which to the author of *Israelsbrünnlein* seem rather strange. The first one is a regular imitation of the theme, however, there is no continuation of directing of voices within a counterpoint, an effect which may be described as a kind of a "lacework" polyphonic tissue[35]; the other is the frequently used imitation of a short "soggetto", whose first part consists of short values, and the second – of long ones[36]. Such motif can easily be "harmonised" by other voices. A similar situation is to be found when a relatively long sound appears in the theme[37].

Another interesting type of imitation linking the linear and the vertical thinking is presented in the imitation of "soggetti". In overlapping, they give a manifestation of parallel thirds or they can be reduced to it after a rejection of transition sounds. The

[33] For example, see motets *Die mit Tränen säen* (b. 25), *Ich lasse dich nicht* (b. 8 and 11–12), *Zion spricht* (b. 53–57), *Ich bin jung gewesen* (b. 32–39), *Der Herr denket an uns* (b. 37–39), *Lieblich und schöne sein ist nichts* (b. 24–28, 32, 34, 36)

[34] In motets: *Wende dich, Herr* (b. 41–42), *Zion spricht* (b. 20–21), *Unser Leben währet siebnzig Jahr* (b. 46), *Da Jacob vollendet hatte* (b. 15–20) and *Herr, lass meine Klage* (b. 28–29). This phenomenon and the first two examples were noticed by Hammerstein, Monteverdi-Rezeption (see footnote 4), p. 188–189).

[35] *Verba mea auribus percipe* (b. 20–23), *Sicut Moses serpentem* (b. 35–36), *Reduc, domine* (b. 12–14), *Discedite a me* (b. 1–3, 8–13, 21–22). Similar examples in motets by Hammerschmidt *O komm lieber Herr Jesu* (b. 35–36 and 39–45), *Wie lieblich sind deine Wohnungen* (b. 35–36).

[36] *Aspice, pater* (b. 31–42), *Superminet omnem scientiam* (b. 16–19), *Quid commisisti* (b. 1–3, 34–35), *Ego sum tui plaga doloris* (b. 5–6), *Calicem salutaris* (b. 14–18), *Quoniam ad te clamabo* (b. 7–8), *Dulcissime et benignissime Christe* (b. 39). Michael uses a similar technique in the motet *Ach, wie elend ist unser Zeit* (b. 84–95) and Hammerschmidt in *O Herr Jesu Christe* (b. 13–15, 29–31), *O Gott, du Gott Israel* (V) (b. 1–3, 6).

[37] Quid commisisti (b. 22–23). Similarly in *Vulnerasti cor meum* (b. 1–3), *Heu mihi, Domine* (b. 24–28), *Dulcissime et benignissime Christe* (b. 25) and by Schein in the motet *Unser Leben währet siebnzig Jahr* (b. 17 and 20–22, 25–26) or by Hammerschmidt in *Ach, wie lieblich sind deine Wohnungen* (b. 28–32 and 35–41).

Page (PS/TeX): 245 / 229, COMPOSITE

secret of achieving such an effect is a construction of a theme or a part of it from progressively repeated motifs and suitable overlapping of voices[38]. The last two types of imitation practically originate from the resources of the concerarto technique.

The presented collections differ from each other with respect to the proportion between the types of textures referred to above, and also with respect to the manner of their connections. Pieces by Schütz mostly seem to be rooted in the tradition of "motet", polyphony, although they contain various types of "mixed" textures, including pseudo-monodic features. A characteristic feature of Schein's motets can be found in a strong contrast of texture, namely a confrontation of precise imitation with homorhythmic features. "Mixed" texture dominates the authorial style of later published collections.

4.2 "Soggetti"

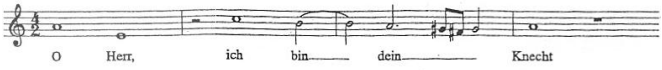
In accordance to texture, the shape of "soggetti" also shows influences of both genres: themes in a madrigal motet are usually much shorter than in a motet, though slightly longer than in a madrigal. Their size varies from 1 to 10 "semibreves". The average length of the theme is 4 "semibreves"[39]. If we assume the crite-

[38] Cf. *Quid commisisti* (b. 24–28), *Quo, nate dei* (b. 5–6), *Quoniam ad te clamabo* (b. 24–28), *Ego dormio* (b. 10–12), *Sicut Moses serpentem* (b. 2–5), *Cantate Domino canticum novum* (b. 4–6, 10–12), *Quoniam non est in morte* (b. 27, 30–31). Individual examples are also to be found in Schein's motets *Die mit Tränen säen* (b. 13–14), *Unser Leben währet siebnzig Jahr* (b. 43 and 47) and in Michael's *Ach, wie elend ist unser Zeit* (b. 53–59). This manner of shaping the subject was particularly preferred by Hammerschmidt: cf. motets *O süßer, o freundlicher* (b. 9–12, 21–25), *Mein Erlöser* (b. 11–16, 23–39), *O Herr Jesu Christe* (b. 50–51), *Gelobt sei Gott* (b. 21–22), *O Gott, du Gott Israel* (b. 13–17 and 21–22).

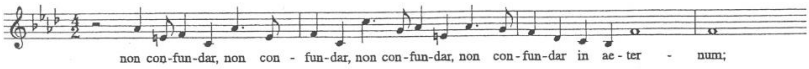
[39] According to Pietro Pontio the madrigal "soggetto" should be presented within two, three bars "alla semibreve", since longer subjects are rather common in motets or masses ("Le inventione del Madrigale debbono esser brevi, non più di due tempi di semibrevi, over di tre (...). Le cagione è, che s'altramente fossero, non sarebbono proprie del Madrigale; ma più presto da Motetto, over da Messa, ò d'altra cosa che di Madrigale". Pietro Pontio, Ragionamento in musica, 1588, quotation following: Siegfried Schmalzriedt, Heinrich Schütz und andere zeitgenössische

Page (PS/TeX): 246 / 230, COMPOSITE

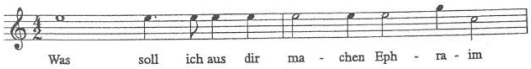
rion to have the melo-rhythmical shape of the subject of madrigal motets, it is possible to postulate a certain typology. The main part in this repertoire belongs to types referred to as objective and affective; the smaller part, however, refers to topics of the recitative type and, occasionally, to dance types[40].



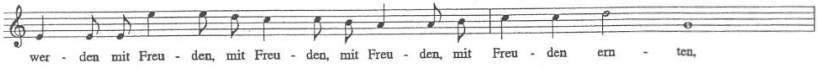
a. Objective: Schein, O Herr, ich bin dein Knecht, b.1-4.



b. Affective: Schütz, In te, domine, speravi, b. 5-8.



c. Recitative: Michael, Was soll ich aus dir machen, Ephraim, b.1-2.



d. Dance-like: Schein, Die mit Tränen säen, t. 8-13.

Fig. 1 a. to d.: Types of themes

Objective topics, reminiscent of the ones characteristic for the Renaissance motet, show a considerable majority of seconds in respect to other intervals, diversification and equal proportions

Musiker in der Lehre Giovanni Gabrielis, Neuhausen and Stuttgart 1972, p. 73. The size of "soggetti" in the motets by Lasso take 5 to 15 "semibreves".

[40]The application of such terms is a reference to the work by Siegfried Schmalzriedt, who in Baroque music clearly distinguishes three types of musical recitation: objective-mensural, linguistically-affective, and dance-like. (Schmalzriedt, Heinrich Schütz [see footnote 39], p. 74).

Page (PS/TeX): 247 / 231, COMPOSITE

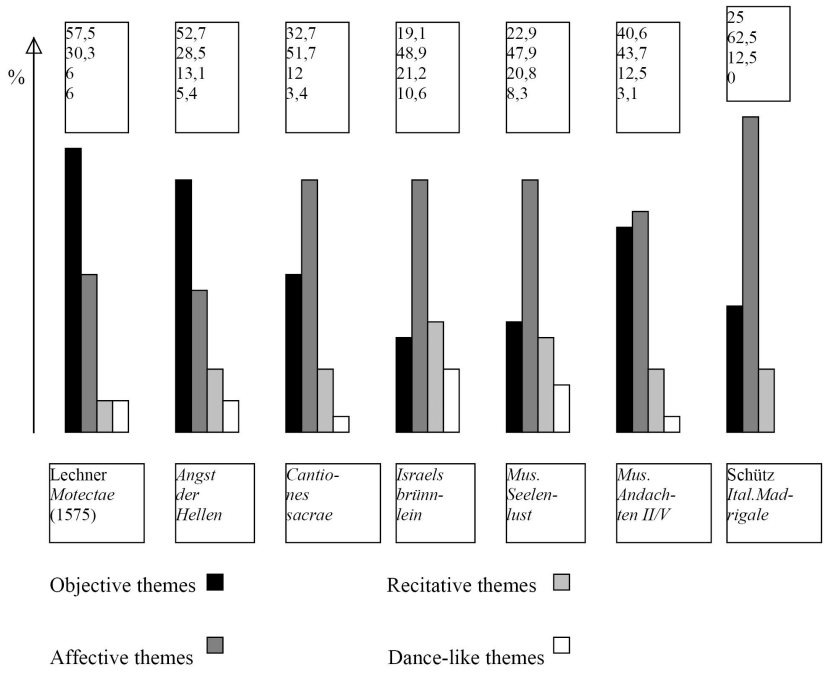


Fig. 2: Types of themes – dissemination

in the application of rhythmical values. On principle, the basic recitation value in an objective theme should be minims(compare: motet), but in the madrigal motet (and it is this feature that constitutes a breakthrough in the motet tradition), most frequently, the basic recitative value was semiminims, and sometimes also fusa (which would be unimaginable in a Renaissance motet). Affective subjects, on the other hand, follow the example of "soggetti" of the "seconda prattica" madrigal. The feature which distinguishes them at first glance is the lively tempo, the coexistence of contrasting rhythmical values and frequent application of dotted notes[41]. Usually the rhythmical values of one

[41] Rhythmical motive including the group of a dotted quarter note + quaver was probably considered to express in the most natural way the sequence of accented and unaccented syllables in affective speech.

Page (PS/TeX): 248 / 232, COMPOSITE

type dominate, and frequently these dominating values are "semiminima" and "fusa", which usually carry syllables. With respect to the application of interval structure, the number of applications of seconds slightly decreases for the benefit of prima, third and quart, while the intervals are used more frequently and freely. A specific breakthrough in the madrigal tradition is a wider application of melisma in themes of affective madrigal motets, both in the structural (cadence), and rhetorical function[42] (see fig. 4).

4.3 Meaning of words

The feature which especially characterizes madrigal motets is their logogenic character. Without exaggeration, it can be said that all phenomena relating to architectonics are related to the text, namely with its structure and meaning. Firstly, in some pieces, this holds for the conspicuous attempts to integrate form, which is achieved via repeating certain fragments of text jointly and their musical themes, or by simultaneous conduction of themes.

Furthermore, the starting point for shaping a musical theme, mainly in its rhythmical layer, is constituted by the text's prosody. An appropriate projection of prosodic features of a text may be regarded as a standard in the subject repertoire, however a certain sensitivity to prosodic problems, or simply inspiration arising here, bears testimony to the composer's artistry. This artistry whose expression is visible first of all in the pieces by Schütz and Schein, is based, on the one hand on the utilization of several manners of musical differentiation of strong and weak syllables (also by means of changing intonation), without falling into rhythmical patterns. On the other hand, it is based on the musical representation of a sentence's prosody as a whole, with its internal pauses and logical accents. Apart from this in the themes of affective and recitative types it is possible to notice the dependence of the rhythmical layer, not only from the distribution of

[42] Melismata are present in 41 % of affective subjects. They were considered to be an attribute of the motet style, contrary to the madrigal melodic pattern showing tendencies of syllabism (Schmalzriedt, Heinrich Schütz [see footnote 39], p. 92)

Page (PS/TeX): 249 / 233, COMPOSITE

accents of words and sentences, but also from certain emotional properties, which can be observed in "live" speech. The ways of reflecting affective speech in the madrigal motet were borrowed from the musical language of the "seconda prattica" madrigal. The difference between a theme which is only prosodically correct, and a theme where one cannot notice the inspiration in a word pronounced with affection, becomes clear by comparison of "soggetti" from *Zion spricht* by Schein with those from motet by Hammerschmidt, taken from the same Biblical text.

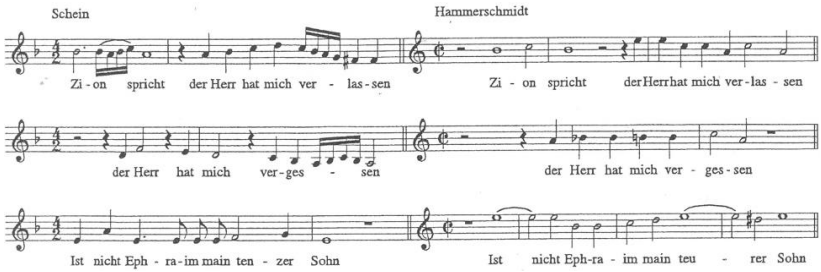


Fig. 3: Schein and Hammerschmidt: Zion spricht

Another important factor determining the selection of the specific means of a composer's technique was the postulation of a musical illustration of word meaning. The repertoire provides a great number of examples where musical illustration, obviously referring to the achievements of madrigalists, moves with its sophistication (Schütz) or grand scale (Schein). The texts selected by composers of madrigal motets provided many opportunities for its application: those based on the Bible showed dramatic scenes, colourful images and comparisons; sometimes they also referred to the human inner life and its condition. Texts not originating from the Bible were in the majority related to the mysticism of the Passion, of the betrothed, or of eschatology. Consequently, similarly to a madrigal, love and death, desire and nostalgia or fulfilment, suffering and despair or solace demanded an adequate musical representation.

Page (PS/TeX): 250 / 234, COMPOSITE

5 Summary

To sum up the topic, the combination of features of a motet and a madrigal in various layers of the structure of a musical work enables us to define the subject repertoire as belonging to a madrigal motet genre.The union of both identified genre traditions constitutes the essence of the analysed works. The evidence of the primacy of the motet tradition is to be found in the religious character of the text and its function, as well as in the polyphonic structure, which is the starting point for shaping a usually complex structure of individual pieces. Consequently, the author believes that the proposed genre term is more accurate than the term "German religious madrigal". This genre of madrigal motet is characteristic for Lutheran circles, since the cultural context played an important role in its genesis. The establishment of a madrigal motet was a manifestation of the creative reception of the Italian madrigal. As a result of this reception, German composers adopted the notion of illustrating lyrics with music and creating the metaphorical musical language, which was lateron reflected by theoreticians in their considerations of rhetoric and music. Although the genre of madrigal motet soon died out, the vividness of music related to lyrics, which occurred as the result of the reception of the Italian madrigal style, became a crucial feature of the German tradition, ranging from Schein and Schütz to Telemann and Bach.

Translated by Iwona Kozłowiec

Page (PS/TeX): 251 / 235, COMPOSITE

Felix Purtov

Was man um 1800 in St. Petersburg über Johann Sebastian Bach und seine Söhne wusste[1]

Bekanntlich findet die Rezeption von Komponisten unter Berufsmusikern und Musikliebhabern auf dreierlei Weise statt: 1) durch Hörerfahrung und Spielpraxis bei verschiedenen Konzerten und beim häuslichen Musizieren; 2) durch die Veröffentlichung der Werke (in jener Zeit wurden die musikalischen Werke traditionell sowohl in gedruckten Ausgaben als auch in Handschriften verbreitet); 3) mithilfe der Angaben aus Enzyklopädien, Nachschlagewerken und Periodika.

Der vorliegende Artikel erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, aber er gibt eine Vorstellung über den Grad der Berühmtheit der Komponisten aus der Bach-Familie und ihrer Werke in der St. Petersburger und russischen Gesellschaft um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert.

Einige wichtige Momente sollen zunächst angesprochen werden. Das tatsächliche Hauptmaterial des Artikels berührt eigentlich Johann Sebastian Bach nicht, sondern seine Söhne, die eine große Popularität und Berühmtheit in jener Zeit besaßen. Aber man kann davon ausgehen, dass die Musik von Johann Sebastian Bach während der Gottesdienste in den protestantischen Kirchen der Hauptstadt gespielt und tatsächlich zu einem Teil der städtischen Lebensweise wurde. Ich erinnere daran, dass laut Definition von Jurij Michailovič Lotmann „... die Lebensart nicht nur das Leben der Sachen ist, das sind auch die Sitten, das ganze Zeremoniell täglicher Lebensführung, jene Lebensordnung, die den Tagesplan, die Zeit unterschiedlicher Tätigkeit, den Charakter der Arbeit und der Mußestunde, die Form der Erholung des Spiels, das Liebesritual und das Ritual der Beerdigung definiert“[2]. Dies kann man als eine mögliche Richtung der weiteren Erforschung dieses Themas vormerken, dazu ist eine mühselige Kleinarbeit

[1] Sprachliche Redaktion des Textes von Frau Dr. Bettina Dissinger.

[2] Jurij Michailovič Lotmann, Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradizii russkogo dvorjanstva (XVIII – načala XIX veka) [Gespräche über die russische Kultur: Lebensart und Traditionen der russischen Adligen (vom 18. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts)], St. Petersburg 1997, S. 12.

Page (PS/TeX): 252 / 236, COMPOSITE

mit den verschiedenen Quellen erforderlich, die das Repertoire der während der Gottesdienste zu hörenden Werke rekonstruiert. Der Verfasser des Artikels erforscht die Petersburger Konzertpraxis nicht, weil er keine hinlänglich vollständigen Informationen über diese Sphäre im Leben der Stadt hat[3].

Es ist bekannt, dass die in Russland arbeitenden Schüler Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne zur Verbreitung der Musik der Bach-Familie beitrugen. Robert-Aloys Mooser nannte in seinem Buch[4] einige von ihnen. Das sind der deutsche Cembalist und Orgelspieler Wilhelm-Christoph Bernhard, der wunderbare Interpret der Werke von Johann Sebastian Bach; Johann-Georg Müthel – Schüler von Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach und Georg Philipp Telemann, Kapellmeister bei Baron Otto Hermann von Vietinhof (Riga) und Organist in Riga; Johann-Wilhelm Häßler – Schüler von Johann Sebastian Bach, dessen Kompositionsstil aber Carl Philipp Emanuel Bach näher war; K. Zierlein – Schüler von Carl Philipp Emanuel Bach, der Cembalist, der 1782/1783 in St. Petersburg konzertierte; Johann-Peter-Theodor Nehrlich – Schüler von Carl Philipp Emanuel Bach.

Bei der Durchsicht der Notendruckproduktion in Russland aus jener Zeit fand sich ein interessantes Beispiel: Im vierten Heft der Notenzeitschrift „Musykal'nyje uweselenija“ (Musikalische Vergnügungen) (Moskau: bei Christian Ludwig Wewer, 1774) wurde ein Lied von Carl Philipp Emanuel Bach veröffentlicht – „Pesn' wečernjaja [Wo Troize Boga slawlju w wek]. Komposizio G. Kapelmeistera Karla Filippa Emanuila Bacha“. Laut Mooser[5] ist es das „Abendlied“ von Carl Philipp Emanuel Bach, und die Publikation ist ein Nachdruck aus den „XVII Geistlichen Oden und Liedern“ (Berlin, 1758; Text von Christian Fürchtegott Gellert) des Komponisten. In der Wewerischen Edition wurden die voll-

[3]Ich führe folgendes Beispiel an: In der Konzertreihe der deutschen Sängerin M-lle Hauck wurde ein Klavierkonzert von Carl Philipp Emanuel Bach, dessen Werke in Norddeutschland und in den Ostseeländern sehr verbreitet waren, gespielt (siehe: St. Petersburgische Zeitung, 18.10.1779; St. Petersburgische Zeitung, 6.3.1780).

[4]Robert-Aloys Mooser, Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII-me siècle, Bd. II-III, Genève 1951, S. 180, 518, 626, 659, 670.

[5]Ebd., S. 120.

Page (PS/TeX): 253 / 237, COMPOSITE

ständigen vier Strophen des Liedes nur mit dem russischen Text gedruckt. Diese Art des musikalischen Satzes (die Notation als Klaviersatz, der an den Choral erinnert, mit dem Gesangstext zwischen den beiden Zeilen) war in den deutschen Liederbüchern des 18. Jahrhunderts weit verbreitet und wurde von russischen Verfassern und Verlegern übernommen.

Das Hauptmaterial für diesen Artikel sind Noten und Bücher, die in den Petersburger Notenverkaufskatalogen Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts aufgeführt wurden, weil während der nächsten 40 bis 50 Jahre die Werke der Bach-Familie in den Werbeanzeigen, den Notenregistern und den Katalogen praktisch völlig fehlen[6]. Der Katalog ist eine für Russland neue Form der Werbung, die von den Besitzern der Musikalienhandlungen verwendet wurde. Ungefähr ab 1760 wurden Kataloge erstellt und erlangten große Verbreitung. Es ist festzuhalten, dass die im Folgenden genannten Musikverleger und Notenverkäufer oft aus Deutschland stammten, weswegen ihr Interesse für deutsche Musik ganz verständlich ist.

Die in den Katalogen aufgeführten Notenausgaben gehören größtenteils unterschiedlichen Instrumentalgattungen an – der Sonate, dem instrumentalen Kammerensemble, der Sinfonie, dem Konzert usw. Die einzige Ausnahme ist ein Liederbuch von Wilhelm Friedemann Bach – *„Bach W. Auswahl deutscher Lieder und Arietten, mit Begleitung des Piano-Forte. Berlin. 2 R. 35 Cop.“*[7].

[6] Vielleicht wurde die Musik der Bach-Familie in russischen handschriftlichen Noten aus Privatsammlungen jener Zeit erhalten. Es sind über 18 Klavierwerke von Johann Sebastian Bach bekannt, die sich beim Fürst Ivan Ivanovič Barjatinsky im handschriftlichen Album der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert finden (Tamara Nikolajevna Livanova/Sofja Nikolajevna Pitina, I. S. Bach i russkaja musykal'naja kul'tura [J. S. Bach und die russische Musikkultur], in: Russkaja kniga o Bache [Russisches Buch über Bach], hg. von Tamara Nikolajevna Livanova und Vladimir Vasiljevič Protopopov, 2. Aufl. Moskau 1986, hier S. 64).

[7] [Karl Lißner] Seconde Supplement au Catalogue de Musique pour toutes sortes d'instruments et pour le chant, qui ce trouve dans la librairie de Charles Lissner maison de Gounaropoullo, ci-devant Popoff, prés du pont bleu, N° 151, St. Petersbourg 1805, S. 50.

Page (PS/TeX): 254 / 238, COMPOSITE

Der früheste Katalog, in dem sich die Werke der Bach-Familie finden, wurde von Johann Jacob Weitbrecht im Jahre 1778 (zusammen mit der Ergänzung) veröffentlicht. Dort werden folgende Werke genannt:

„Bach (Ch. Phil. Em.) 6 Sonates pour le Clavecin à l'usage des Dames. Amst. 3 Rbl. 20 Cop.
Bach (J. C.) 6 Simph. à 8 parties, Op. 3. Amst. 4 Rbl. 80 C.
– – 6 Simph. à 8 parties, Op. 6. Amst. 4 Rbl. 80 C.
– – 3 Simph. à 8 parties, Op. 9. Haye, 2 Rbl. 80 Cop.
– – 6 Sonates pour le Clavecin, accompagnées d'un Violon, Op. 10. Amst. 3 Rbl. 20 cop.
– – 6 Simph. à 8 instrumens, Op. 8. Amst. 4 R. 80 C.
– – Ariettes Italiennes, avec 2 Violons, Alte & Basse, 2 flutes et 2 Cors de Chasse, Amst. 1 Rbl. 20 Cop.
– – Simphonie concertante à 3 Violons, 2 Altes, Basse, Violoncelle, 2 Hautbois & 2 Cors de Chasse, Paris, 1 Rbl. 40 Cop.
Bach (J. M.)[8] 6 Concerts pour le Clavecin, avec 2 Violons, Alte, Violoncelle et 2 Cors de Chasse, Op. 1. Amst. 5 Rbl. 60 Cop.[9]
Bach (J. C.) Six sonates pour le Clavecin accompagnées d'un Violon ou Flute et d'un Violoncello, Op. 2. Amst. 4 Rbl.
– – Six Quatuor à une Flute, Violon, Alte et Basse, Op. 8. Amsterd. 4 Rbl.
– – Six Quatuor à 2 Violons ou une Flute, un Violon, Taille et Basse. Op. 9. Amst. 4 Rbl.
– – Six Quintetts à Flute, Hautbois, Taille et Basse, Op. 11. Amsterd. 4 Rbl.
– – Trois Concerts pour le Clavecin ou le Piano-forte, 2 Violons, Basse, Hautbois, Flutes, Cors de Chasse ad Libit. Op. 13. Amst. 3 Rbl. 60 Cop.
– – Concert ou Simphonie à 2 Violons obligés, 2 Violons ripiens, 2 Flutes, Cors, Taille et Basse, Amsterd. 1 Rbl. 60 Cop.
– – Six concerts pour le Clavecin ou le Piano-forte, 2 Violons et Violoncelle. Paris. Op. 7. 4 Rbl. 80 Cop.

[8] [Johann Jacob Weitbrecht] Catalogue de Musique qui se vend chez J. J. Weitbrecht, Libraire de l'Academie Imperiale des Sciences, St. Petersbourg 1778, unpag. [S. 2].

[9] Johann Michael Bach (1648–1694): Onkel von Johann Sebastian Bach und Vater seiner ersten Frau Maria Barbara.

Page (PS/TeX): 255 / 239, COMPOSITE

Bach, Abel[10]et Giardini[11] 6 Quatuor à Flute, Violon, Taille et Basse obligés, Amsterd. 4 Rbl.“[12]

In dem etwas später in St. Petersburg veröffentlichten Notenkatalog von Johann Hermann Klostermann (1791)[13] wird nur für die Werke von Johann Christian Bach geworben:

Bach (J. C.)	II. Quintettes pour le clavecin, ou Piano Forte, accompagnés d'un Violon, Flute, Hautbois, Viola & Violoncelle, op. 12. Berlin
Bach (J. C.)	VI. Sonates pour le Clavecin, avec accomp. d'un Violon. Vienne. 3 Rbl.
– –	VI. jdem & deux Duo pour le clavecin, avec accomp. de Violon, ou Flute, op. 18. Paris. 4 Rbl. 80 cop.
Bach	III. Quatuor concertants pour Cor, Violon, Alto & Violoncelle, op. 1. 3 Rbl.
Bach	Ouverture à 8 Parties, N° 3, 4, 5, 6, 7 & 8 à 2 Rbl.
– –	autres ouvertures à 8 Parties, N° 1 & 15 à 1 Rbl. 50 C.
Bach	III. Concerts pour Clavecin, ou Forte Piano, avec accomp. des 2 Violons & Basse, op. 12. 5 Rbl.
– –	VI. jdem avec accomp. de 2 Violons & Violoncelle. 7 Rbl.
– –	III. jdem pour Clavecin, 2 Violons & Basse, op. 13. 5 Rbl.
– –	VI. jdem avec accomp. des 2 Violons & Violoncelle, op. 1[?] 7 Rbl. en carton
Bach	VI. jdem avec accomp. des 2 Violons, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors de chasse, ad Libitum. 4 Rbl.“

[10]Karl Friedrich Abel (1723–1787): Schüler von Johann Sebastian Bach, Komponist und Gambist, lebte ab 1759 in London, 1765–1782 führte er zusammen mit Johann Christian Bach die Abonnementskonzerte „Bach-Abel-Concerts“ durch.

[11]Felice de Giardini (1716–1796): italienischer Violinvirtuose und Komponist, lebte ab 1750 in London, wo er als Solist und Dirigent auftrat; das Gemeinschaftswerk wurde etwa 1777 veröffentlicht.

[12][Johann Jacob Weitbrecht] Supplement au Catalogue de Musique qui se vend chez J. J. Weitbrecht, Libraire de l'Academie Imperiale des Sciences, St. Petersbourg 1778, unpag. [S. 2].

[13][Johann Hermann Klostermann] Catalogue de Musique qui se vend chez Germain Klostermann, Rue Perspective de Nevski vis-à-vis la nouvelle rue Isaac maison ce-devant de Lanskoy N° 69, St. Petersbourg 1791, S. 14, 15, 31, 40, 41f.

Page (PS/TeX): 256 / 240, COMPOSITE

Zum letzten Mal werden die Werke der Bach-Familie im schon genannten Katalog von Karl Lißner (1805)[14] aufgeführt:

„Bach Jean Seb. Œuvres complettes pour le clavecin. Cahier 15. Leips. 2 Rbl. 50 Cop.[15]
– – Choral-Vorspiele für die Orgel, mit einem und zwei Clavieren und Pedal, 1stes und 2tes Heft. Leipz. 2 Rbl. 50 Cop."

Außer aus den Katalogen kann man Informationen über den Verkauf der Werke der Bach-Familie in den Petersburger Zeitungen bekommen[16]. Auch ist laut Angabe von Mooser[17] ist bekannt, dass sich die Opernpartitur „Amadis des Gaules" von Johann Christian Bach in der Bibliothek des Grafen Scheremetev befand.

Die letzte der am Anfang des Artikels erwähnten Informationsquellen über Komponisten sind Bücher. Sie sind in zwei Typen einzuteilen: a) methodische und theoretische Aufsätze von

[14] [Lißner] Seconde Supplement (wie Anm. 7), S. 16.

[15] Der Inhalt dieses Heftes ist unbekannt.

[16] Johann Zacharias Logan berichtet über die Subskription der in Hamburg gedruckten vierten Lieferung der Klaviersonaten von Carl Philipp Emanuel Bach (Anhang zu: St. Petersburgische Zeitung, N° 87, 1.11.1782). Klostermann berichtet über den Verkauf der Werke von Johann Christian Bach – J. C. Bach 2 quint. avec Viol. Flute, Hautb. Viola et Violoncelle Op. 22 (Anhang zu: St. Petersburgische Zeitung, N° 82, 14.10.1785). Im nächsten Jahr verkaufte er die Werke von Wilhelm Friedemann Bach – Bach W. six Sonat. p. le Clav. accomp. d'un Viol. op. I (St. Peterburgskie vedomosti, N° 58, 21.7.1786, S. 708). In einer Anzeige des Buchhändlers Ivan Petrovič Glasunov wurde für die 6 Flötenquartette von (vermutlich Johann Christian) Bach geworben (St. Peterburgskie vedomosti, N° 83, 17.10.1791, S. 1676f.). Am Ende des 18. Jahrhunderts wurden in Moskau (wahrscheinlich handschriftliche) Werke von Johann Sebastian Bach verkauft: „24 Preludes 24 fugues pour le clavecin, les orgues ou le pianoforte" in der Musikhandlung von Christian F. Hähne (Moskovskie vedomosti, N° 66, 1794.). Eine Bestätigung der letzten Zeitungsanzeige gibt es in dem schon zitierten Beitrag von Livanova und Pitina (I. S. Bach (wie Anm. 6), S. 64), in dem über den Verkauf der handschriftlichen Kopie des „Wohltemperierten Klaviers" in Moskau im Jahre 1794 und der deutschen Ausgaben der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in den Petersburger und Moskauer Musikhandlungen berichtet wird.

[17] Mooser, Annales (wie Anm. 4), S. 855.

Page (PS/TeX): 257 / 241, COMPOSITE

Bachs Söhnen; b) Nachschlagewerke und enzyklopädische Ausgaben, denen man Angaben über das Leben von Musikern entnehmen kann. Ich nenne sie in zeitlicher Reihenfolge.

Im Katalog von Klostermann (1791)[18] werden die Besucher von Musikalienhandlungen auf folgende Ausgabe aufmerksam gemacht: „– Méthode, ou Recueil de connoissances Elementaires, pour le Forte-Piano, ou Clavecin, Œuvre mêlé du Theorie & de Pratique divisé en deux parties composé pour le Conservatoire de Naples, par I. C. Bach & Ricci[19]. 6 Rbl.“.

Eine Anzeige in der N° 11 der Zeitschrift „Magazin obščepoleznych znanij i izobretenij“ (Magazin der gemeinnützigen Kenntnisse und der Erfindungen) (1795) ist dem großen Notenkatalog von Johann Daniel Gerstenberg gewidmet („Second Supplement du Catalogue de Livres de Musique qui se vendent chez J. D. Gerstenberg et Comp. au Magazin de Musique, Rue de la grande Morscaia, maison de Charove N° 122. a St. Petersbourg 1796“), in dem folgende theoretische Werke von Carl Philipp Emanuel Bach angeboten werden:

„Bach (K. P. E.) Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. 2 Th. 12 R.
– – Anleitung zum Generalbass 2 R.[20]

Das nächste wichtige Ereignis in der Geschichte des russischen Bach-Studiums war die erste Veröffentlichung der Lebensläufe von Johann Sebastian Bach und Carl Philipp Emanuel Bach auf Russisch in „Karmannaja kniga dlja ljubitelej muzyki na 1795 god“ (Taschenbuch für Musikliebhaber für das Jahr 1795)[21]. Vor der kurzen Beschreibung des Lebens und der Tätigkeit beider Musiker heißt es dort: „In den Musikannalen ist der Name ‚Bach‘ so berühmt und ein solcher Ehrentitel für alle sich in dieser Kunst

[18] [Klostermann] Catalogue (wie Anm. 13), S. 38f.

[19] Francesco Pasquale Ricci (um 1733 – um 1800): Komponist; die „Méthode“ von Johann Christian Bach und ihm wurde in Paris um 1786 veröffentlicht.

[20] Povestka k Magazinu obščeopoleznych znanij i izobretenij [Anzeige zum Magazin der gemeinnützigen Kenntnisse und der Erfindungen], N° 11, November 1795, S. 16.

[21] Karmannaja kniga dlja ljubitelej muzyki na 1795 god [Taschenbuch für Musikliebhaber für das Jahr 1795], St. Petersburg [1795], S. 1–9 (nach der ersten Paginierung).

Page (PS/TeX): 258 / 242, COMPOSITE

Übenden, dass wir zur besseren Vervollkommnung dieses kleinen Buches diesen Abschnitt mit der Lebensbeschreibung beider bedeutenden Männer dieses Namens zu beginnen beabsichtigen“[22]. Da beide Lebensläufe anonym sind, muss die Frage nach der Informationsquelle gestellt werden.

Im oben bereits genannten Beitrag von Tamara Nikolajevna Livanova und Sofja Nikolajevna Pitina heißt es, dass der Text über Johann Sebastian Bach eine Übersetzung des von Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Friedrich Agricola geschriebenen Nekrologs ist[23]. Aber die Kenntnis der in jener Zeit gedruckten Nachschlageliteratur ermöglicht eine ganz andere Antwort auf diese Frage. Der Vergleich des russischen Textes mit dem im Jahre 1790 veröffentlichten Lexikon von Ernst Ludwig Gerber (fünf Jahre vor dem „Taschenbuch“) führt zu der folgenden, zweifellos richtigen Lösung des Problems: Wenn der Lebenslauf Johann Sebastian Bachs nur teilweise mit Gerber übereinstimmt, so ist die Lebensbeschreibung Carl Philipp Emanuel Bachs die unbedeutend verkürzte Übersetzung des Artikels aus Gerbers Lexikon[24].

Das letzte Mal findet man eine für uns interessante Information über die Bach-Familie im Katalog von Lißner aus dem Jahre 1806[25]. Man empfahl dort den Besuchern der großen Musikhandlung in St. Petersburg neben verschiedenen Notenausgaben auch die folgenden Bücher:

„– Bach C. P. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18 Probestücken in 6 Sonat. 2 Th. Leipz. 1797. 12 R.
– Forkel J. N. ueber J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, für patrioti-

[22] Ebd., S. 1 (nach der ersten Paginierung).

[23] Livanova/Pitina, I. S. Bach (wie Anm. 6), S. 9.

[24] Erst nach Abschluss dieses Beitrags lernte ich das wunderbare Buch von Prof. Dr. Anatolij Pavlovič Milka über das „Musikalische Opfer“ von Johann Sebastian Bach kennen, in dem ich die volle Bestätigung meiner Hypothese über die Quelle des russischen Lebenslaufs von Johann Sebastian Bach fand, siehe: Anatolij Pavlovič Milka, „Musykal'noje prinošenije“ I. S. Bacha: K rekonstrukcii i interpretacii [„Musikalisches Opfer“ von J. S. Bach: Zur Rekonstruktion und Interpretation], Moskau 1999, S. 43.

[25] [Karl Lißner] Neuestes möglichst vollständiges Verzeichniß deutscher Bücher welche bey Carl Lissner Buch- und Musikalien-Händler wohnhaft im Popofschen, jetzigen Gunaropolloschen Hause, an der blauen Brücke, N° 138, zu haben sind, Teil 3, St. Petersburg 1806, S. 33f., 36f.

Page (PS/TeX): 259 / 243, COMPOSITE

sche Verehrer echter musikalischer Kunst, mit Bachs Bildniß und Kupfert 4 Leipz. 1802. 1 R. 75 K.
– Gerber C. L. historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Wirken musikalischer Schriftsteller, Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilletanten, Orgel und Instrumentenmacher enthält, 2 Th. Gr. 8 Leipz. 1792. 6 R.“

So gewinnt man ein Gesamtbild von der Vertrautheit des gebildeten Petersburger Publikums mit dem Leben und Schaffen von Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen ausgehend von der Betrachtung der Notenhandelskataloge und der Periodika.

Wichtig für die genannten Ausgaben sind die Veröffentlichungsorte: Die Noten wurden in Leipzig, Berlin, Amsterdam, Den Haag, Paris, Wien, Hamburg, die Bücher alle in Leipzig gedruckt. All diese Städte waren Zentren des Buch- und Notendrucks im Europa des 18. Jahrhunderts. Der übliche Weg, um Ausgaben nach Russland zu liefern, war der Seeweg, weil es billiger für die Verkäufer und sicherer für die Käufer war.

Eine sehr wichtige Forschungsfrage steht mit den Kosten der Bücher und Noten in Verbindung, da sie es ermöglichen, den Kreis der Benutzer zu definieren.

Die Noten kosteten von 1 Rubel 20 Kopeken bis 7 Rubel (der Durchschnittspreis betrug 4 bis 4,8 Rubel). Dieser Preis hing von der Dicke der Ausgabe ab. Die Buchpreise waren ungefähr gleich hoch – von 1 Rubel 75 Kopeken bis 12 Rubel (die teuerste Ausgabe war der „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ von Carl Philipp Emanuel Bach).

Um die Höhe dieser Preise richtig beurteilen zu können, führe ich einige Angaben über das Leben im damaligen Russland an.

Der reale Wert des Rubels im 18. Jahrhundert war hoch. Zum Beispiel machten die Kosten für den Lebensunterhalt eines arbeitenden Menschen während eines Monats 1 Rubel aus. Aber später sank der Wert nach und nach.

So schrieb Michail Ivanovič Pyljaev in seinem Buch „Staryj Peterburg“ [„Altes Petersburg“] über die Lebensmittelpreise um die Jahrhundertwende des 18. zum 19. Jahrhundert: „Das Leben in Petersburg war in jener Zeit spottbillig. [. . .] Die beste Wohnung aus acht bis zehn Zimmern in der besten Straße kostete nicht mehr als zwanzig Rubel pro Monat; ein Pfund Rindfleisch koste-

Page (PS/TeX): 260 / 244, COMPOSITE

te anderthalb bis zwei Kopeken, ein halbes Kalb – einen Rubel, ein Huhn – fünf Kopeken, zehn Eier – zwei Kopeken, ein Pfund Butter – 2 Rubel, ein Pfund Talglicht – zwei Rubel, ein Viertel Hafer – acht bis zehn Kopeken, ein Pfund Heu – drei Kopeken, ein Klafter Birkenbrennholz – siebzig Kopeken, ein halbes Pfund weißen Brots – zwei Kopeken, eine Sektflasche – anderthalb Rubel, eine Flasche englischen Portweins – fünfundzwanzig Kopeken, eine Bierflasche – zwei Kopeken, zehn Orangen – fünfundzwanzig Kopeken, zehn Zitronen – drei Kopeken. Hoch im Preis stand nur der Zucker, weil er aus dem Ausland eingeführt werden musste: Der Würfelzuckerpreis betrug zwei bis drei Rubel für ein Pfund. [...] Die Mietkutsche mit vier Pferden kostete sechzig Rubel pro Monat. Für das Mittagessen inklusive Bier bezahlte man im ersten Wirtshaus bei Fränzel auf dem Nevskij Prospekt neben dem Haus des Grafen Stroganov und im Wirthaus „Mys Dobroj Nadeždy“ [Kap der guten Hoffnung] in der Großen-Marinen-Straße dreißig Kopeken. Für zwei Rubel konnte man ein luxuriöses Mittagessen mit Dessert und Wein im Demuth Wirtshaus bei Juge haben“[26].

Die ausländischen Buchausgaben waren billiger als die einheimischen, weil sie in großen Auflagen veröffentlicht wurden. Ihre Verkaufspreise hingen vom Format ab: Ein großformatiges Buch kostete mehr als 7 Rubel, in 4° – 2 Rubel 60 Kopeken, ein kleines (in 8° und 12°) – 47 Kopeken. Die Bücher im großen Format (die enzyklopädischen Ausgaben, die illustrierten Alben) waren nur für sehr reiche Leute zugänglich. Das kleine Format (hauptsächlich belletristische Werke) war für eine breite Schicht in der russischen Gesellschaft erschwinglich.

Die große Nachfrage nach ausländischen Ausgaben stand noch in Verbindung damit, dass der Aufschlag auf die importierten Ausgaben unbedeutend war. Während mehrerer Jahre wurden die Bücher- und Notenpreise nicht geändert. Was die deutschen Ausgaben betrifft, sollte man den folgenden Faktor berücksichtigen: In der Mitte des 18. Jahrhunderts war der Taler fast dem Rubel gleich und hatte einen Wert von 91 Kopeken.

[26] Michail Ivanovič Pyljaev, Staryj Peterburg [Altes Petersburg], Repr. Ausg. 1889, Leipzig 1990, S. 430f.

Page (PS/TeX): 261 / 245, COMPOSITE

Auf diese Weise kann man den ungefähren Kreis der Nutzer der Notenproduktion (oder des Publikums der Musikhandlungen) feststellen: Es waren aufgeklärte Musikliebhaber aus dem aristokratischen und höfischen Milieu, Leute aus der städtischen Mittelschicht (Kleinadel, Beamtenschaft, Studierende) und Vertreter der deutschen Diaspora, die einen wichtigen Teil der Bevölkerung in der Hauptstadt bildeten. 1790 schrieb Johann Gottlieb Georgi: „Die Teutsche [sic! – F. P.] Nation ist hier nach der Russischen die zahlreichste“[27]. Anfang 1792 lebten in St. Petersburg beständig mehr als 50 000 Deutsche. Auch ist zu vermuten, dass Werbeausgaben in die Provinz gelangen konnten (besonders jene, über die in den Zeitungen geschrieben wurde).

Insgesamt kann man festhalten, dass die Musik von Johann Sebastian Bach und seinen Söhnen keine große Verbreitung hatte. Aber die oben gemachten Angaben werfen ein Licht auf den Bekanntheitsgrad dieser musikalischen Familie in der russischen Gesellschaft. Im Grunde genommen war das durchschnittliche Wissen über die Musik Johann Sebastian Bachs in ganz Europa nicht so hoch.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts veränderte sich diese Situation, und ins Gesichtsfeld der Musikliebhaber und Berufsmusiker gerieten die Werke von Johann Sebastian Bach, aber die Musik von seinen Söhnen trat in den Hintergrund. So wurde 1844 bis 1846 Ivan Karlovič Čerlitzkis Klavierbearbeitung der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach weltweit zum ersten Mal gedruckt. Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Klavierauszüge der Kantaten Johann Sebastian Bachs mit russischem Text bei „W. W. Bessel & K°“ und Bachs Klavierwerke bei Julius Heinrich Zimmermann veröffentlicht. Seine Musik nahm von da an einen bedeutenden Platz in den Konzertprogrammen der „Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft“, der russischen Musiker und auch in den Lehrplänen der russischen Konservatorien ein.

[27] Johann Gottlieb Georgi, Versuch einer Beschreibung der Russisch Kayserlischen Residenzstadt St. Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend, Bd. 1, St. Petersburg 1790, S. 132.

Page (PS/TeX): 262 / 246, COMPOSITE

Helmut Loos
Religiosität bei Smetana und Dvořák[1]

Warum hat Zdenek Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet? Eine Besprechung seines (scheinbar paradoxerweise) überlieferten Weihnachtsmelodrams *Stedry Den*, die ich im Jahre 2000 auf der Konferenz in Prag vorgetragen habe, suchte eine Erklärung in der grundlegenden gesellschaftlichen Kontroverse der Zeit: in der Auseinandersetzung zwischen national-liberalen und christlich-konservativen Gesellschaftsgruppen[2]. Den dort angerissenen Erklärungsansatz bin ich für diese Konferenz auch bezüglich anderer, musikalischer Kontroversen auszuarbeiten gebeten worden. Ich komme dem nach, hinsichtlich der tschechischen Situation mit allem gebotenen Vorbehalt eines Blicks von außen[3].

Warum gibt es in deutschen Schulbüchern für den Musikunterricht meist ein Kapitel Brahms, aber kaum einmal ein Kapitel Liszt? Warum ist es ein Paradoxon, dass Beethoven eine *Missa solemnis* komponiert hat? Warum gibt es zahlreiche wissenschaftliche Untersuchungen zu Passions- und Requiemvertonungen, aber nur verschwindend wenige zu Weihnachtsmusik? Solche Fragen haben mich schon immer beschäftigt, ästhetische oder geschichtsphilosophische Theorien niemals vollständig überzeugt. Stets blieb ein Rest an Unbehagen. Heute erscheint mir ein wesentlicher, zur Beantwortung unentbehrlicher Aspekt als so offensichtlich und naheliegend, dass er fast banal genannt werden muss: die religiöse bzw. weltanschauliche Grundüberzeugung des Komponisten und die Zugehörigkeit seiner Werke zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppierungen (beides muss nicht notwendi-

[1] Der vorliegende Beitrag wurde am 19. 6. 2004 in Litomysl auf der Konferenz „Bedřich Smetana in Wandlungen der Zeit 1824 – 1884 – 2004“ vorgetragen.

[2] Helmut Loos, Fibichs Weihnachtsmelodram Stedry den und sein Verhältnis zur Kirchenmusik, in: Fibich – Melodrama – Art Nouveau. Report of the International Scietific Conference. Prague, October 20–22, 2000, hg. von Jana Foitikova und Vera Sustikova, Prag 2000, S. 193–198.

[3] Die Beobachtungen und Schlüsse wurden ohne Kenntnis der tschechischsprachigen Literatur formuliert und suchen von daher Bestätigung und/oder Widerlegung zu provozieren.

Page (PS/TeX): 263 / 247, COMPOSITE

gerweise übereinstimmen – Mozart schreibt Messen für den Klerus und Festmusiken für die Freimaurer –, ist jedoch seit dem 19. Jahrhundert zunehmend deckungsgleich). Dies aber finden wir beispielsweise in Musiklexika nur in (meist unrühmlichen) Ausnahmefällen: Die familiäre Zugehörigkeit eines Komponisten zu einer Religionsgemeinschaft oder das Bekenntnis zu einer politischen Partei oder einer Gesinnungsgemeinschaft werden meist verschwiegen. In biographischen Werken nicht nur älterer Provenienz werden solche Fragen nicht selten tendenziös behandelt, in der Regel aber wird jeder Zusammenhang des Rangs oder Wertes von Kompositionen mit Fragen der Weltanschauung oder Religion abgewiesen.

Demgegenüber erscheint mir der Einfluss solcher Fragen insgesamt sehr groß zu sein, ja scheinen viele kunsttheoretische Abhandlungen gerade in dem Bedürfnis der kulturellen Meinungsführerschaft einer bestimmten gesellschaftlichen Richtung ihren Ausgangspunkt und ihre Begründung zu finden. Für das Verhältnis oder besser den Wettstreit und sogar Krieg der europäischen Nationalstaaten des 19. und 20. Jahrhunderts untereinander ist die Bedeutung der sozialen Bedingtheit von Nationalmusik in diesem Sinne in den letzten zwei Jahrzehnten zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft gerückt. In welchem Maße auch binnenstaatlich gesellschaftliche Konflikte musikalisch Konsequenzen zeitigen, wird erst in Anfängen einer erforderlichen Diskursanalyse erkennbar.

Die bürgerliche Musikkultur gründet auf der romantischen Musikanschauung mit ihren stark religiösen Zügen. Ludwig Tieck: „Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion.“[4] Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Deutschland die Lagerbildung der „Neudeutschen“ gegen die „Akademiker“. Beachtet man einmal, wie stark die Anfänge der bürgerlich-romantischen Musikbewegung von antifeudalen Impulsen durchdrungen waren, wie stark es sich insgesamt um eine gezielte Abgrenzung gegen die Musikkultur des Adels handelt, so scheint dieser Aspekt in der neuen Auseinandersetzung kaum noch eine Rolle zu spielen, viel-

[4] Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1973, S. 107.

Page (PS/TeX): 264 / 248, COMPOSITE

mehr handelt es sich nun um die Konkurrenz verschiedener bürgerlicher Richtungen, wie sie in den Parlamentsbildungen der Zeit sichtbar werden. Im Jahre 1860 erschien die berühmte Erklärung gegen die Neudeutschen aus dem Kreise von Musikern um Clara Schumann, unterschrieben von Johannes Brahms, Josef Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz. Wie stark sich diese Gruppe von Musikern der neudeutschen Schule und speziell von Liszt abgrenzte, wird in der Zwickauer Schumann-Feier desselben Jahres deutlich, zu der die örtlichen Verantwortlichen alle Musiker einluden, mit denen Robert Schumann in Kontakt gestanden hatte. Als Clara Schumann erfuhr, dass Liszt eingeladen war, schrieb sie empört an Joachim: „Ich kann doch nicht dahin gehen, um ein solches Fest mit den Menschen zu begehen, die ich aus tiefster Seele (als Musiker) verachte.“[5] Clara Schumann bekannte sich zu den „Freisinnigen“, einer Bewegung für liberale Grundsätze in Staats- und Wirtschaftsleben mit stark nationalen und antiklerikalen Tendenzen. Liszt mit seinem französisch geprägten Kulturverständnis, seinem Bekenntnis zum Ungartum und seiner schwärmerischen Neigung zur katholischen Kirche und ihren sozialreformerischen Ideen musste ihr zutiefst suspekt erscheinen. So wie Liszt aus Überzeugung funktionale Kirchenmusik auf die lateinischen liturgischen Texte komponierte, so komponierte der Clara befreundete Agnostiker Brahms „Ein deutsches Requiem“ als bewussten Gegenentwurf zu dieser christlichen Tradition[6]. Jede Heilserwartung wird vermieden; in seinem tiefen Pessimismus Schopenhauerscher Prägung gleicht das Werk einer Passion ohne Aussicht auf Auferstehung. Wie weit Brahms' Abneigung gegen alles Christliche reichte, geht aus einer beiläufigen Bemerkung über ein an ihn gerichtetes Schreiben hervor, das ihn per Post erreichte. Clara gegenüber äußerte er (in einem Brief vom Mai 1877): „Auf dem Kuvert stand groß: J. B., Komponist von Gottes Gnaden – daß ich den Brief in den hintersten Winkel warf

[5] Clara Schumann, Brief vom 25. April 1860 an Joseph Joachim, in: Briefe von und an Joseph Joachim, hg. von Johannes Joachim und Andreas Moser, Bd. 2: Die Jahre 1858–1868, Berlin 1912, S. 85.

[6] Siehe dazu Michael Heinemann, Johannes Brahms. Ein deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift op. 45. Eine Einführung, Göttingen und Braunschweig 1998, S. 17.

Page (PS/TeX): 265 / 249, COMPOSITE

und nach Stunden erst aufnahm!“[7] Bis in ganz alltägliche Belanglosigkeiten ging also sein Selbstbewusstsein eines originären Künstlers aus eigener Kraft.

Nun wird man Brahms als Komponisten des „Deutschen Requiems“ kaum mangelnde Frömmigkeit vorwerfen können, vielmehr ist das Werk ja geradezu durchdrungen von der Hingabe an das Religiöse, Numinose, Göttliche, dies allerdings unabhängig von christlichem Bekenntnis. An seine Stelle tritt etwas anderes, Natur, Wille, Genie, das Absolute oder eben die Musik selbst als Kunstreligion. Das Prinzip der absoluten Musik beinhaltet dieses Konzept in starkem Maße und ist so wenig von seinen Hintergründen zu trennen wie das gegenläufige Konzept der programmatischen Musik Franz Liszts. Der ihm innewohnende Realismus ist implizit mit der Ansprache und Akzeptanz des Aufnehmenden, des Hörers, des Publikums verbunden, dem sich der Komponist verpflichtet weiß. Der entscheidende Unterschied beider Konzepte liegt in der grundlegenden Einstellung dem Mitmenschen gegenüber, die im Liberalismus in der Verehrung der Ausnahmepersönlichkeit besteht, in letzter Konsequenz in Nietzsches Übermenschen, der die Masse verachtet, oder im Komponisten bei Richard Strauss – der übrigens wie die Ausnahmepersönlichkeiten Don Juan, Till Eulenspiegel und Don Quixote nicht zufällig heroischem Untergang oder resignativer Verzweiflung geweiht ist. Die christliche Aufforderung, im Geringsten der Brüder Gott zu erkennen, steht dieser Einstellung diametral entgegen; sie erlaubte es beispielsweise Liszt nicht, das Publikum, die Masse zu verachten.

Wenn Liszt und Brahms hier als zwei Antipoden des 19. Jahrhunderts nicht nur in ästhetisch-kunsttheoretischer und kompositorischer Hinsicht dargestellt werden, sondern auch in gesellschaftspolitischer Weise als Vertreter der christlich-konservativen bzw. national-liberalen Grundrichtungen, so mag die Übertragung auf tschechische Verhältnisse irritieren. War nicht Smetana mit Liszt befreundet und Brahms mit Dvořák? Haben wir hier nicht eine verkehrte Welt? Smetana war der Jungtscheche,

[7] Clara Schumann – Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853–1896, hg. von Berthold Litzmann, Bd. 2: 1872–1896, Leipzig 1927, S. 107.

Page (PS/TeX): 266 / 250, COMPOSITE

der liberalem und radikaldemokratischem Gedankengut anhing, Dvořák der Kirchenkomponist, der Messen und Oratorien großen Umfangs schuf. Smetana hat keine Kirchenmusik geschrieben. Hing vielleicht Fibichs Vernichtung seiner Kirchenkompositionen mit Zdenék Nejedlýs Absicht zusammen, ihn als legitimen Nachfolger Smetanas gegen Dvořák einzusetzen? Haben die weltanschaulichen Differenzen nicht die Freundschaft der Komponisten belastet?

In der Geschichte finden wir immer wieder Überlagerungen unterschiedlichster Motive und Ursachen, die eine einfache Erklärung nicht zulassen. Wie präsent aber Smetana die politischen Parteiungen in der tschechischen Bevölkerung seiner Zeit waren, geht aus einer Stellungnahme zur Polemik von František Pivoda gegen Smetanas *Dalibor* nach der Uraufführung 1868 als „lebensunfähige Ausländerei" hervor. In diesem Zusammenhang charakterisierte Smetana die zwei Parteien der Zeit als „eine feudal-klerikale, oder Alttschechen, und eine liberale, oder Jungtschechen". Weiter heißt es: „Die erste ist stärker, was Vermögen und Besitz anbelangt, als die zweite, die zwar einzelne reiche Leute besitzt, aber im Ganzen doch mehr aus Literaten, Künstlern und Journalisten etc. besteht". Obgleich oder vielleicht besser weil er selbst durch massive Einflussnahme der Jungtschechen 1866 an das Interimstheater berufen worden war, beklagt er sich nun: „[E]s bemühen sich die Alttschechen überall, wo es nur geht, in der Politik, im sozialen Leben, in der Kunst alles, was Jungtscheche heißt, zu besiegen und hinauszuwerfen."[8] Smetanas religiöse Einstellung geht aus der Wiedergabe eines Gesprächs in Göteborg hervor, das Jan Rys aufgeschrieben hat: „Auch religiöse Fragen wurden berührt, wobei der Meister schonend Honzíks Schulweisheiten widerlegte und stürzte. [...] die Folge davon war, daß Honzík ein Freidenker wurde und noch heute bewegt und dankbar daran zurückdenkt, wie ihn Smetana von der religiösen Furcht befreit und ihn zu seinen Ansichten bekehrt habe. Aber wiewohl

[8]Meinhard Saremba, Dalibor, Libussa & Co. Das Mittelalter und die nationale Wiedergeburt im Spiegel der tschechischen Musik bei Smetana, Dvořák, Fibich und Janáček, zitiert nach: <http://www.sullivan-forschung.de/meinhard/smetana.htm> vom 5. 6. 2004.

Page (PS/TeX): 267 / 251, COMPOSITE

er Kirchen niemals besuchte, war Smetana dennoch entschieden kein Atheist und rügte strenge jede Art von Gotteslästerung.“[9]

Ohne hier auf die komplizierte Geschichte der tschechischen Parteien einzugehen, kann doch wohl mit Blick auf Smetana festgestellt werden, dass er seine gesamte Karriere als überzeugter Vertreter und Repräsentant der Jungtschechen gemacht hat[10]. Sein künstlerischer Beitrag war die musikalische Ausgestaltung des Nationalgedankens durch Aufbereitung von mythologischen Stoffen, die der tschechischen Sagenwelt zugeschrieben wurden. Dies beginnt schon mit der Oper *Die Brandenburger*, die zu brandaktueller politischer Thematik der Zeit um 1866 mit einer beziehungsreichen Sage des 13. Jahrhunderts Stellung bezog. Nationale Identität speist sich hier aus dem Abwehrkampf gegen einen äußeren Feind, den bösen Nachbarn. Listig-volkstümlich präsentiert sich das Nationale in der *Verkauften Braut*, während über *Dalibor* die eigentlich national-religiöse Überhöhung in *Libuše* stattfindet. Noch seine letzte Oper *Die Teufelswand* gehört in den Bereich der Sage; gerade die Überzeugung, dass Sagen einen historischen Kern besäßen, machte sie ja für die Nationalbewegung so bedeutsam bis hin zu Zdenek Nejedlý, der sie als unmittelbare historische Quelle verstand[11].

Auch Dvořák hat nationale Werke geschrieben; die Oper *Dimitrij* und besonders das Oratorium *Svatá Ludmila* (UA 1886). Das Oratorium bildet geradezu den Gegenentwurf zu Smetanas *Libuše*. Der mythischen Sagengestalt stellt Dvořák die historische böhmische Fürstin und christliche Märtyrerin entgegen, Gattin des Herzogs Bořivoj, der im 9. Jahrhundert das Christentum in Böhmen eingeführt hat. Zwar wurde das Oratorium als Auftragswerk für Leeds komponiert, aber das Thema der Christianisierung Böhmens als zentrale Aussage eines als Tetralogie geplanten Zy-

[9] Smetana in Briefen und Erinnerungen, hg. von František Bartoš, Prag 1954, S. 70.

[10] Christopher P. Storck, Die Symbiose von Kunst und Nationalbewegung. Der Mythos vom „Nationalkomponisten“ Bedřich Smetana, in: BohZ 35 (1994), S. 253–267 (hier zitiert nach der Internetfassung).

[11] Vladimir Karbusicky, Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen, Köln und Wien 1980, S. 93.

Page (PS/TeX): 268 / 252, COMPOSITE

klus, von dem nur der erste Teil vollendet wurde, zielt deutlich auf Böhmen und sein staatliches Selbstverständnis. Betrachtet man Dvořáks Schaffen in der folgenden Zeit, so fällt die starke Wendung zum Märchen auf. Daran erscheint mir bemerkenswert, dass von den drei zentralen Komponistenpersönlichkeiten der nationalen tschechischen Musik allein Dvořák sich in diesem Maße dem tschechischen Märchen zugewandt hat, als einziger sogar sehr erfolgreiche Märchenopern geschrieben hat: Neben Smetana hat auch Fibich kein Werk dieser Gattung komponiert. Selbst Dvořák hat sich trotz frühzeitiger Beschäftigung mit den Schriften Erbens in Balladen und der Kantate op. 61 recht spät und eher überraschend dem Märchen als Opernsujet zugewandt; dies wurde etwa von Karel Knittl bereits 1901 reflektiert[12]. Dabei darf die gelegentliche Fehlzuschreibung[13] der frühen Oper *Der König und der Köhler* nicht beirren, die zwar tatsächlich mit den Handlungsorten zwischen Wald und Königsschloss die Atmosphäre der *Rusalka* antizipiert[14], aber nicht dem Märchengenre zugerechnet werden kann. Die letzte Vorstufe bilden die vier bekannten Symphonischen Dichtungen (*Der Wassermann* op. 107, *Die Mittagshexe* op. 108, *Das goldene Spinnrad* op. 109 und *Die Waldtaube* op. 110), die Dvořák 1896 nach dramatischen Balladen aus Erbens Sammlung „Blumenstrauß aus Volkssagen“ komponiert hat. Erst danach schuf Dvořák seine zwei äußerst erfolgreichen Märchenopern.

Das große Projekt, das er im Anschluss an die Symphonischen Dichtungen in Angriff nahm, war die Oper *Čert a Káča* (Die Teufelskäthe), Text von Adolf Wenig nach einem tschechischen Volksmärchen, das in Bearbeitungen von Bozena Němcová und Josef Kajetan Tyl vorlag. Es geht um die Läuterung einer ungerechten Fürstin, die vom braven Schäfer Jirka davor bewahrt wird, vom Teufel geholt zu werden. Die Titelfigur spielt dabei eine eher vermittelnde Rolle, denn Käthe ist eine ungelenke und unbe-

[12] Karel Knittl, Rusalka, in: Osveta 31/5 (1901), zitiert nach: Dvořák and his World, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 256–261.

[13] So bei Ladislav Sip, Die Oper in der Tschechoslowakei, Prag 1955, S. 22: „(nach einem Volksmärchen)“.

[14] Jan Smaczny, Dvořák: The Operas, in: Dvořák and his World, hg. von Michael Beckerman, Princeton 1993, S. 114.

Page (PS/TeX): 269 / 253, COMPOSITE

liebte, dabei scharfzüngige und zänkische junge Dorfbewohnerin, die beim Dorffest keinen Tänzer findet, daraufhin bereitwillig mit einem Fremden, dem unerkannten Teufel Marbuel, tanzt und einwilligt, ihm zu folgen, woraufhin sie mit ihm zur Hölle fährt. Aber selbst dort unter den Teufeln verbreitet Käthe Angst und Schrecken, sodass die Teufel Jirka dankbar helfen und belohnen, als er sie wieder tanzend von Käthe befreit. Die drei Akte spielen in der Dorfschenke, in der Hölle und im Schloss; eine zentrale dramaturgische und musikalische Rolle spielt der Tanz. Gleich zu Beginn des Dorffestes wechseln ein schneller Zweier und der Siciliano des Dudelsackpfeifers, später gibt es weitere Tänze, darunter Walzer und Polka. Auch in der Hölle findet eine ausgedehnte Tanzszene Platz, ein „Reigen von Teufeln und Höllenerscheinungen"; sogar der letzte Akt im Schloss beginnt standesgemäß mit einer Polonaise. Es sind nicht nur die Tänze, mit denen Dvořák jeweils die Örtlichkeit und ihre Bewohner charakterisiert, hinzu kommt noch ein Geflecht prägnanter Motive für den jeweiligen sozialen Bereich. *Die Teufelskäthe* wurde am 23. November 1899 im National Theater zu Prag erstmals aufgeführt; in der Tschechoslowakei hatte die Oper großen Erfolg, aber nur geringe Ausstrahlung ins Ausland.

Überstrahlt wurde dieser Erfolg von Dvořáks zweiter Märchenoper *Rusalka,* die nicht einmal zwei Jahre später, am 31. März 1901, am selben Ort uraufgeführt wurde. Das Libretto stammt von Jaroslav Kvapil, der damit eine besondere Fassung des viel bearbeiteten Undine-Stoffes schuf. Jürgen Schläder hat sich der Thematik intensiv gewidmet und u. a. auch die Frage, ob es sich bei *Rusalka* mehr um eine Märchenoper oder um ein symbolistisches Musikdrama handele, eindringlich behandelt. Er warnt davor, die Oper als „volkstümliches Märchen" zu verstehen, sondern verweist auf den „von der christlichen Heilslehre geprägten Erlösungsgedanken", der sich dem Prinzen durch die Einsicht in seine Schuld eröffne, und die „natürlich-reine Liebe" der Nixe[15].

[15] Jürgen Schläder, Märchen oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks „Rusalka", in: Die Musikforschung 34 (1981), S. 25–39, hier S. 39 und 31. Wenig aussagekräftig ist demgegenüber das Fazit von Karin Stöckl, Dvořák und die Tradition der Märchenoper, in: Musical dramatic works by Antonín Dvorák. Papers from

Page (PS/TeX): 270 / 254, COMPOSITE

Nicht nur die bemerkenswerte Leistung des Librettisten macht die Oper zu einem anerkannten Hauptwerk, auch die Komposition; sie zeigt Dvořák auf der Höhe seiner Schaffenskraft, sodass die Oper als Dvořáks reifstes musikdramatisches Werk gilt.

Volksmärchen und Volkslied bildeten ganz wesentliche Bezugspunkte der nationalen Bewegungen in Europa seit Beginn des 19. Jahrhunderts. Wirkte Johann Gottfried Herder mit seiner Idee von den „Stimmen der Völker in Liedern" weit über den deutschsprachigen Bereich hinaus gerade auch in slawischen Kulturen bewusstseinsprägend, sodass Jiří Fukač sogar von Herder als „segensreich wirkendem Paten" in den böhmischen Ländern sprechen konnte[16], so ist der Bedeutung der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm für Deutschland in der tschechischen sogenannten „Nationalen Wiedergeburt" das Wirken von Karel Jaromír Erben (1811–1870) und Božena Němcová (1820–1862) entgegenzusetzen. Es geht beim Volksmärchen um die Darstellung unwirklicher Geschehnisse, in denen sich die Sehnsüchte der Menschen nach Glück erfüllen, in denen fremde Mächte aus Geisterreichen ins Geschehen eingreifen und das Wunderbare eine zentrale Rolle spielt. Das hohe Alter umgab die Märchen mit der Aura des Ursprünglichen, Echten[17], das der Nationalbewegung eine über das Historische noch hinausgehende, gewissermaßen ontologische Begründung geben sollte. Die Sage dagegen ist lokal und zeitlich gebunden; dies bezeichnet den entscheidenden Unterschied zwischen beiden literarischen Gattungen und damit auch die Gattungsdifferenz zwischen Dvořáks *Čert a Káča* (Die Teufelskäthe) und Smetanas *Čertova stena* (Die Teufelswand). Wenn sich das Märchen wegen seiner offensichtlichen Ferne von jeder historischen Wirklichkeit nicht für eine Konstruktion einer Nationalge-

an International Musicological Conference, Prague, 19–21 May, 1983, hg. von Markéta Hallová u. a., Praha 1989, S. 31–34, hier S. 34, es handele sich um „eine moderne Synthese von romantischem Ernst und volkstümlicher Heiterkeit".

[16] Jiří Fukač, Herder als „segensreichwirkender Pate": Die Entwicklung der musikalischen Folklore in den böhmischen Ländern, in: Ideen und Ideale. Johann Gottfried Herder in Ost und West, hg. von Peter Andraschke und Helmut Loos, Freiburg 2002, S. 295–305.

[17] Vgl. Walter Wiora, Das echte Volkslied (= Musikalische Gegenwartsfragen 2), Heidelberg 1950.

Page (PS/TeX): 271 / 255, COMPOSITE

schichte eignete, wie sie die Jungtschechen betrieben, so war es doch geeignet, nationale Identifikationsfiguren wie den berühmten „Dudelsackpfeifer von Strakonitz“ auf die Bühne zu bringen, den der bedeutende tschechische Dramatiker Josef Kajetán Tyl (1808–1856) 1847 als dramatisierte Fassung eines Volksmärchens herausgebracht hatte.

Karel Bendl und Vojtěch Hřímalý wandten sich dem Sujet mit einer Kantate/einem Opernballett 1880/1895/96 bzw. einer lyrisch-romantischen Oper 1885 zu. Bekannt ist die Geschichte von dem Dudelsackspieler, dessen Instrument dieselben Wirkungen wie Papagenos Glockenspiel hervorbringt, noch heute durch Jaromír Weinbergers (1896–1967) in tschechischer und deutscher Sprache 1927 bzw. 1928 herausgebrachtes Volksstück *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*. Weitere Märchenopern von Vítězslav Novák *Lucerna* (Die Laterne) und Otakar Ostrčil *Honzovo království* (Honzas Königreich) ergänzen das Bild von der tschechischen Märchenoper.

Novák hat sein musikalisches Märchen in vier Akten *Die Laterne* am 13. Mai 1923 im National Theater zu Prag erstmals zur Aufführung gebracht. Das Libretto stammt von Hanus Jelinek nach einem Drama (1905) von Alois Jirasek. Wassergeister in Gestalt von zwei Wassermännern sowie Erlkönig und Waldelfen spielen in der Handlung nur eine Nebenrolle. Im Zentrum steht der Konflikt zwischen dem Müller als Eigner einer Wassermühle und dem Grafen samt Gefolge, die den Müller durch Erzwingung des letzten verbliebenen Frondienstes, der Obrigkeit mit der Laterne den Weg zum Schloss zu beleuchten, demonstrativ beim Empfang der neuen Fürstin erniedrigen möchten. Es geht also nicht um den Konflikt zwischen Natur und Mensch, wie im ursprünglichen Undine-Stoff, sondern um Standesunterschiede, die aber letztlich glücklich durch die verständige Fürstin harmonisiert werden. Dennoch gehört die Oper wie das Undine-Sujet dem weiteren Umkreis der mit Wassergeistern bevölkerten Bühne an.

Ostrčil hat sein musikalisches Spiel *Honzas Königreich* in sieben Bildern auf einen Text von Jiří Maranek nach einer Erzählung von Lew Tolstoj „Das Märchen von Iwan dem Narren und seinen zwei Brüdern: Semjon dem Soldaten und Taras dem Dickwanst, und ihrer stummen Schwester Malanja und dem alten Teufel und den drei Teufelchen“ (1885) komponiert. Die Ur-

Page (PS/TeX): 272 / 256, COMPOSITE

aufführung fand am 26. Mai 1934 im Nationaltheater zu Brünn statt. Die Geschichte ist von Tolstojs christlich-sozialen Ideen um den Frieden geprägt, zugleich aktualisiert durch Übertragung ins tschechische Milieu und zugespitzt auf einen aktiven Einsatz für das Gute: Der Teufel führt den braven Honza (Hans), den jüngsten Sohn eines alten Bauern, in Versuchung, der mühsam das Gut bestellt, während seine Brüder als Kaufmann und als Feldherr Reichtum und Macht nachjagen. Der Teufel stellt Honza neben einem Heilkraut auch Gold und Soldaten in Fülle zur Verfügung. Doch Honza missbraucht seine Macht nicht, sondern verschenkt alle Gaben an seine Brüder und setzt mit seiner uneingeschränkten Nächstenliebe gegen alle ihre blutigen Machtkämpfe und Intrigen allgemeinen Frieden und Versöhnung durch. Ostrčils avancierte Tonsprache knüpft trotz ihrer Dissonanzen an die Charakteristik des das Gute repräsentierenden volkstümlichen Landlebens mit traditionellen Formen wie Polka und Marsch an; auch der Teufel erhält eine eigene musikalische Kennzeichnung.

Damit ergeben sich für die benannten tschechischen Märchenopern doch einige Gemeinsamkeiten. Immer handelt es sich um die Gegenüberstellung von Menschenwelt und einer anderen Sphäre, entweder der Hölle oder der Welt der Wassergeister. Die Hölle mit ihren Teufeln ist in der katholischen Glaubenswelt beheimatet, und trotz der schwankartigen Züge, durch die die Teufel gelegentlich verharmlost werden (in der *Teufelskäthe* und in *Schwanda, der Dudelsackpfeifer*), bleibt ihre Funktion als Versucher (in *Honzas Königreich*) und Vertreter des Bösen doch erhalten. Die Wassergeister, Wassermann und Nixen, sind Gestalten der europäischen Sagenwelt, die schon in mittelalterlichen Schriften auftauchen und sich beharrlich im Volksglauben erhalten haben. Ihre Funktion ist der Hölle nicht unähnlich, denn die Wassergeister verkörpern eine Welt des Fremden, Kalten und Bösen (in *Die Laterne*), können sich aber auch in Ausnahmefällen zu einer besonders reinen Form christlicher Liebe aufschwingen (in *Rusalka*). Immer ist der Grundgedanke der Versöhnung feindlicher Welten durch eine allumfassende Liebe präsent, insbesondere der konkrete Ausgleich zwischen unterschiedlichen sozialen Schichten. Nicht gewaltsame Auflehnung selbst bei ungerechtestem Verhalten herrschender Kreise wird auch nur angedeutet, sondern liebendes Verzeihen führt zu Reue und Besserung.

Page (PS/TeX): 273 / 257, COMPOSITE

Damit erweisen sich diese Märchenopern als ein Gegenentwurf zu den Opern nach Sagen und Mythen, die in ihrem gelegentlich doch martialischen Heroismus eher auf heldenhaftes Verhalten von Ausnahmepersönlichkeiten abzielen. Beide Gattungen repräsentieren wesentliche Unterschiede christlich-konservativen und national-liberalen Weltverständnisses. Wenn nun Komponisten, die sich in dieser Weise mit den konkurrierenden Richtungen identifizieren lassen, in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung gegeneinander ausgespielt werden und in Lagerbildung sich die Fronten verhärten, wie dies Brian Locke jüngst beschrieben hat[18], so lässt sich dies keineswegs auf das persönliche Verhältnis der entsprechenden Persönlichkeiten übertragen. Ihre unterschiedliche Einstellung allerdings war auch Brahms und Dvořák bewusst, ohne dass dies die Freundschaft getrübt hätte. Über einen Besuch des Ehepaars Dvořák bei Brahms am 27. März 1896 berichtet Josef Suk: „Es wurde dann über Glauben und Religion gesprochen. Dvořák war bekanntlich von einem aufrichtigen, fast kindlichen Glauben erfüllt, während Brahms' Ansichten ganz entgegengesetzt waren. ‚Ich habe zu viel Schopenhauer gelesen und schaue mir die Sachen anders an,' meinte er. ... Während des Rückweges zum Hotel war Dvořák sehr schweigsam. Endlich sagte er nach einer geraumen Weile: ‚Solch ein Mensch, solch eine Seele – und er glaubt an nichts, er glaubt an nichts!' Einige Tage nachher erhielt Dvořák von Brahms Sabatiers Buch: ‚Der heilige Franziskus', in dem er dann eifrig las."[19]

So erweist sich am konkreten Beispiel, dass der religiöse Aspekt ebensowenig verabsolutiert werden kann wie andere, dass es vielmehr immer wieder Überlagerungen unterschiedlichster Motive und Ursachen gibt, die in der Realität zum Tragen kommen. Aber es gibt eben auch die Zeiten, in denen einzelne Aspekte zum Maßstab erhoben und mit gewaltsamen Mitteln durchgesetzt zu werden suchen. Inwieweit Otakar Hostinsky und im 20. Jahrhundert besonders Zdenek Nejedlý dies betrieben haben, bedarf wohl noch weiterer Diskussion. Die christliche Prägung der tschechi-

[18] Brian Locke, Music and Ideology in Prague 1900–1938, PhD dissertation, State University of New York at Stony Brook 2002.

[19] Zitiert nach: Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen, hg. von Otakar Šourek, Prag 1954, S. 206f.

Page (PS/TeX): 274 / 258, COMPOSITE

schen Märchenopern ist übrigens eine regionale Besonderheit; in anderen Ländern liegt die Sache ganz anders. Russische Märchenopern wie Nikolai Rimsky-Korsakows Weihnachtsoper *Sonnwendnacht* zeichnen sich wie Fibichs *Stedry Den* durch den Rückgriff auf Volkssagen gerade durch eine antichristliche Festgestaltung aus. Es ist die Frage, welche weltanschaulichen Hintergründe die Differenzen zwischen dem „Mächtigen Häuflein“ und Tschaikowsky mitbedingten. Andernorts sind die Gegensätze unmittelbar greifbar wie bei Edward Elgar und Frederick Delius. Offenbar sind die europäischen Nationalstaaten bis in die Gegenwart hinein ungeachtet aller Feindseligkeiten kulturell durch eine Jahrhunderte alte, identische Sozialstruktur verbunden, die sogar in kompositorischen Strukturen und Topoi weitaus stärker wirksam ist als alle bemühte nationale Eigenart.

Page (PS/TeX): 275 / 259, COMPOSITE

Joanna Subel

Die Geschichte der Rezeption der *Neunten Symphonie* von Ludwig van Beethoven in Breslau von 1827 bis 1944

1. Die Entwicklung der Symphonie-Konzerte vor 1825

In Wrocław, dem alten Breslau, fanden seit dem 18. Jahrhundert große Vokal- und Instrumentalkonzerte statt, zunächst jedoch nur unregelmäßig. Zu den Aufführungen benötigte man ein gutes Orchester und, wenn das Werk auch vokal besetzt war, Solisten und Chor. Diese Möglichkeit gab es in Breslau erst ab 1825 mit der Gründung der Singakademie. Von nun an fanden regelmäßige Oratorienkonzerte in der Hauptstadt Schlesiens statt.

Im 18. Jahrhundert war das Breslauer Konzertleben einerseits an verschiedene Gesang- oder Instrumentalvereine geknüpft, andererseits auch an die Kirchen. Das Konzertleben in Breslau im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde erstmalig von Maria Zduniak beschrieben[1]. Die Aufführung beethovenscher Symphonien fällt bereits ins 19. Jahrhundert. Wie Maria Zduniak in ihrer Pionierarbeit schrieb, fanden die ersten Aufführungen der Symphonien Beethovens unter Leitung von Joseph Ignatz Schnabel (1767–1831) statt. Schnabel war sowohl Domkapellmeister (1805–1831) als auch Dirigent weltlicher Konzerte[2]. Die Autorin beruft sich auf eine schwer lesbare Handschrift – „Nachrichten über Konzerte in Breslau 1722–1836“ von Richard Conrad Kiessling –, die sich in der Universitätsbibliothek befindet und noch weiterer Untersuchungen bedarf[3]. Hans Erdmann Guckel schrieb[4], dass die *Neunte Symphonie* am 15. März 1827 unter

[1] Maria Zduniak, Muzyka i muzycy polscy w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu [Polnische Musik und Musiker im Wrocław des 19. Jahrhunderts], Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1984.

[2] Ebd., S. 93.

[3] Richard Conrad Kiessling, Nachrichten über Konzerte in Breslau 1722–1836, Biblioteka Uniwersytecka Wrocław, Sign. 2907, MF 7221.

[4] Hans Erdmann Guckel, Katholische Kirchenmusik in Schlesien, Leipzig 1912, S. 99.

Page (PS/TeX): 276 / 260, COMPOSITE

Leitung von Joseph Ignatz Schnabel in Breslau erstmalig aufgeführt wurde. Der Autor nennt als Quelle das schon erwähnte Manuskript von Kiessling[5]. Jedoch gibt es in den Breslauer Zeitungen jener Zeit keine Nachricht über dieses Konzert[6].

2. Der Breslauer Künstlerverein 1839 bis 1845

Weitere Informationen über die Aufführungen Beethovenscher Symphonien durch den Breslauer Künstlerverein finden wir im „Schlesischen Tonkünstler-Lexikon“ aus dem Jahr 1846[7]. Der Breslauer Künstlerverein wurde 1827 auf Anregung des Malers Karl Schmidt gegründet, zuerst als ein Verein von Malern, Musikern und Dichtern. Vom Ende des Jahres an beschränkte der Verein seine Tätigkeit ausschließlich auf die Musik. Zu diesem Verein gehörten u. a. Ernst Köhler (Organist von St. Elisabeth), Gottlob Siegert (Kantor von St. Bernhardin), Ernst Richter, Joseph Ignatz Schnabel (Domkapellmeister), Joseph Franz Wolf und ab 1828 Christian Benjamin Kahl und sein Sohn, ebenfalls mit dem Namen Christian Benjamin Kahl (Kantor von St. Magdalenen), der Geiger Peter Ignatz Lüstner, der Sänger und Dirigent Johann Theodor Mosewius sowie Joseph Schnabels Sohn August (Lehrer am Seminar). In den Jahren 1829 bis 1838 beschäftigten sich die Mitglieder nur mit Quartettmusik. Erst vom Ende des Jahres 1838 an legte der Verein 4 Quartettkonzerte und 4 Konzertabende mit Orchester fest. In der nächsten Saison erhöhte sich die Zahl der Konzerte (4 Kammer- und 6 Orchester-Konzerte), die Joseph Franz Wolf dirigierte[8]. Zu jedem Konzert fanden im

[5] Kiessling, Nachrichten (wie Anm. 3).

[6] Vgl. Schlesische Zeitung, Breslauer Zeitung und Schlesische Provinzblätter vom März 1827.

[7] Karl Koßmaly, Schlesisches Tonkünstler-Lexikon, Breslau 1846, H. 1 (Reprint Hildesheim 1982), S. 90–102.

[8] Joseph Franz Wolf (1802–1842) besuchte das Lehrerseminar in Breslau; 1831 wurde er Nachfolger des verstorbenen Joseph Ignaz Schnabel als Lehrer am Institut für Kirchenmusik. Wolf betätigte sich auch in der Singakademie, die unter Leitung von Johann Theodor Mosewius stand. 1834 wurde er zum Königlichen Musikdirektor ernannt.

Page (PS/TeX): 277 / 261, COMPOSITE

Hôtel zum König von Ungarn[9] 3 bis 4 Proben statt, darunter eine für Streichinstrumente. Die Aufführungen der Konzerte hingegen erfolgten im Musiksaal der Universität. Das Orchester bestand aus 45 bis 50 Musikern: 8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 6 Bratschen, 3 Cellos, 3 Kontrabässe, doppelte Holzinstrumente, 4 Waldhörner, 2 Trompeten, Pauken, falls erforderlich Tuba. Der Verein hatte seine eigene Bibliothek. Neben dem klassischen Repertoire in Partituren und Stimmen befanden sich darin auch sämtliche Symphonien von Beethoven.

In die Jahre 1839 bis 1845 fällt die Aufführung aller Symphonien Beethovens, mit Ausnahme der *Ersten*[10]. Ein sehr wichtiges Ereignis war die Aufführung der *Neunten Symphonie* in Breslau. Sie erklang am 14. März 1840 und am 11. März 1841. In den Berichten über die erwähnten Konzerte wurde nur das Werk beschrieben; nähere Angaben zu den Aufführungen fehlten.

3. Die Theaterkapelle 1852 bis 1857

In der Geschichte der Aufführung der *Neunten Symphonie* von Beethoven in Breslau spielte die Theaterkapelle, die ca. 1848 ihre Tätigkeit begann, eine wichtige Rolle. Das Orchester, das in den Jahren 1852 bis 1870 von Adalbert Blecha geführt wurde, konnte zwischen 1852 und 1857 Beethovens letzte Symphonie mehrfach aufführen, häufig auch als Benefizkonzert[11]. Blechas Theaterkapelle konzertierte zunächst im Liebich-Lokal, später im Springer-Saal[12]. Leider finden wir in den Zeitungen jener Zeit keine Details über die Aufführungen der *Neunten Symphonie.* In den Konzertannoncen führte man nur Termine und Aufführungsstätten der

[9] In den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts auch Hotel de Pologne genannt; es befand sich an der Bischofsstraße 13, vgl. Zduniak, Muzyka i muzycy polscy (wie Anm. 1), S. 89.

[10] Koßmaly, Schlesisches Tonkünstler-Lexikon (wie Anm. 7), S. 93–100.

[11] Zduniak, Muzyka i muzycy polscy (wie Anm 1), S. 1.

[12] Der Liebichsaal befand sich an der Gartenstraße 19 (heute Piłsudskiego 53/55), der Springersaal an der Gartenstraße 16 (heute Piłsudskiego 39/41). Nach der Übernahme durch das „Breslauer Konzerthaus“ im Jahr 1925 wurde der Springersaal schließlich als Konzerthaus ausgebaut. Er war bis 1945 der renommierteste Konzertsaal Breslaus.

Page (PS/TeX): 278 / 262, COMPOSITE

Konzerte an, auch findet sich der Hinweis, dass nur 3 Sätze zur Aufführung kommen sollten[13].

4. Das Orchester „Musikalische Gesellschaft Philharmonie“ 1858 bis 1862

Der in Breslau tätige Leopold Damrosch übernahm 1858 die Leitung des Orchesters der „Musikalischen Gesellschaft Philharmonie“. Schon am 9. Mai 1859 dirigierte er ein Konzert im Schießwerder Saal, an dem auch Franz Liszt teilnahm. Es wurden Werke von Beethoven aufgeführt, so sein *Violinkonzert* und die *Neunte Symphonie*, von Liszt erklangen das Symphonische Gedicht *Tasso* und *An die Künstler* für 2 Tenöre, 2 Bässe, Männerchor und Orchester[14]:

„Der Schlussstein des Abends war Beethovens neunte Symphonie, von deren Ausführung unter Leitung des Herrn Dr. Damrosch wir mit Vergnügen berichten können, dass uns dieselbe bei Weitem besser gefallen als die vorletzte im Musiksaal in der Universität. [...] Das erste Allegro wurde auch heut etwas bewegter genommen, ebenso der $\frac{3}{4}$ Takt im Adagio. Die Damen Damrosch und Meyer, sowie [die] Herren Deutsch (Kantor) [und] Lehrer Schubert sangen ihre Soli sehr brav, und der Chor, im schönen Verhältnis mit dem Orchester stehend, sang rein und wirkte sehr kräftig. Beifall wurde reichlich gespendet [...]. Der Saal 1000 Hörer fassend, war leider nicht so gefüllt, wie die Leistungen des Abends verdienten, was seinen Grund in den ernsten Zeitumständen findet“[15].

Noch im selben Jahr konnte das Breslauer Publikum die *Neunte* wiederum hören, nämlich während des Schillerfestes am 9. November 1859 mit dem Chor der Singakademie unter Leitung seines neuen Dirigenten Carl Reinecke[16]. Neben den verschiedenen Theaterausstellungen, Chorkonzerten und Festreferaten wurde

[13] Breslauer Zeitung, 12. 2. 1852 S. 469; 21. 2. 1856, 21. 2. 1857.

[14] Die Programmwahl resultierte aus Liszts großer Beethovenverehrung.

[15] Schlesische Zeitung, 11. 5. 1859.

[16] Carl Reinecke (1824–1910), Komponist, Pianist, Dirigent; 1851 Professor am Konservatorium in Köln, 1860 Professor am Konservatorium und Dirigent des Gewandhausorchesters in Leipzig, seit 1875 Mitglied der Berliner Akademie der Kunst.

Page (PS/TeX): 279 / 263, COMPOSITE

die Aufführung der Beethovenschen *Neunten Symphonie* kaum wahrgenommen. In den 2 erhaltenen Breslauer Zeitungsbeständen („Breslauer-“ und „Schlesische Zeitung“) befinden sich lange Beschreibungen der Festreden, veröffentlicht wird auch die Ode von Friedrich Schiller, aber zur Aufführung der *Neunten* finden wir nur einen Satz mit der Bemerkung, dass die Symphonie aufgeführt wurde[17]. Der anonyme Autor in der „Schlesischen Zeitung“ schrieb:

„Die Aufführung erwarb sich durch ihre seltene Präzision ungetheilten Beifall, und die ungünstigen akustischen Verhältnisse der Aula verunmöglichten allen Anwesenden den vollsten Genuss derselben. Die Zahl der Anwesenden können wir auf nahe an 2000 veranschlagen. Um 8 $^1/_2$ Uhr war diese Feier zu Ende“[18].

In diesem kurzen Bericht wurde lediglich der Name einer Solistin genannt – Frau Mampé-Babnigg. Dies ist verständlich, weil solche nicht ganz öffentlichen Konzerte im Allgemeinen nicht rezensiert wurden. Hingegen wurden alle anderen Konzerte, auch die Aufführungen mit Amateurchören, regelmäßig 2 Tage nach dem Konzert in den 8 Breslauer Zeitungen besprochen.

5. Der Breslauer Orchesterverein und die *Neunte Symphonie* 1862 bis 1900

Zu den Konzerten der Singakademie kehre ich noch einmal zurück, weil dieser Chor bis 1944 Beethovens *Neunte* aufführte und insgesamt das höchste Niveau an musikalischer Interpretation in der Stadt repräsentierte. Um die Chronologie zu wahren, stelle ich nachfolgend die Tätigkeit des Breslauer Orchestervereins vor. Mit ihm begann 1862 eine systematische Konzerttätigkeit, die erst 1944 endete. Dieser Verein wurde ebenfalls von Leopold Damrosch gegründet[19]. Unter seiner Leitung wurden vielfach sämtli-

[17] Breslauer Zeitung, 10. 11. 1859, S. 2605.

[18] Schlesische Zeitung, 11. 11. 1859, S. 2588.

[19] Leopold Damrosch (1832–1885), Violinist und Dirigent, geb. in Posen, 1854 Dr. med. in Berlin; studierte auch Musik in Berlin: Violine bei Hubert Ries, Musiktheorie bei Siegfried Wilhelm Dehn; später durch Vermittlung Liszts in die Hofkapelle nach Weimar berufen, wo er mit Liszt und seinen Schülern, wie Hans von Bülow, Karl Tausig, Peter Corneli-

Page (PS/TeX): 280 / 264, COMPOSITE

che Symphonien von Beethoven aufgeführt. Der Breslauer Orchesterverein bestand im Jahr seiner Entstehung (1862) aus den 70 Musikern der eingespielten Springerschen Kapelle. Bereits beim ersten Konzert des neuen Orchesters am 21. Januar wurde u. a. Beethovens *Fünfte* aufgeführt[20].

In dieser Konzertsaison gab das Orchester 12 Abonnementkonzerte und eine Matinee. In den beiden nächsten Jahren (1862–1863) dirigierte Leopold Damrosch folgende beethovenschen Symphonien: 1862: 3., 5., 6., 7 und 8.; 1863: 1., 2. und 4. Schon 1859 wurde, wie bereits erwähnt, die *Neunte* unter Damroschs Leitung aufgeführt. Um mit der Orchestergesellschaft auch Vokalwerke aufführen zu können, gründete der Dirigent einen gemischten Chor, den sogenannten Breslauer Gesangverein. Seine „Feuertaufe" bestand der Chor in dem Konzert am 23. März 1863. Das Programm enthielt die *Kirchliche Festouvertüre über den Choral Ein' feste Burg ist unser Gott* für Chor, Orchester und Orgel von Otto Nicolai und Beethovens *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*. Zum zweiten Mal dirigierte Damrosch die *Neunte Symphonie* am 21. März 1864, und diesmal sang natürlich sein Chor, der Breslauer Gesangverein. In der Kritik, veröffentlicht in

us, zusammentraf. 1858 übersiedelte er nach Breslau und wurde Dirigent der Musikalischen Gesellschaft Philharmonie, mit der er die Abonnement-Donnerstag-Konzerte in Liebichs Lokal durchführte. 1862 bis 1871 leitete er den Breslauer Orchesterverein, von 1866 bis 1868 war er Kapellmeister im Stadttheater. Seit 1871 in New York lebend gründete er u. a. die Oratorio Society und war ab 1878 Direktor der New York Symphony Society. 1881 organisierte er das erste New Yorker Music Festival und 1884 die Saison der Deutschen Oper im Metropolitan Opera House. – Hermann Behr, Breslauer Orchester-Verein, Breslau 1912; Ludwik Erhardt, „Damrosch Leopold", in: Encyklopedia Muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego [Musikalische Enzyklopädie des Polnischen Musikalischen Verlag], Kraków 1984, Bd. „A-B", S. 330; Zduniak, Muzyka i muzycy polscy (wie Anm. 1); Maria Zduniak, „Damrosch Leopold", in: Encykopedia Wrocławia [Breslauer Enzyklopädie], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2000, S. 131.

[20] Die ersten Werke waren Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte,* Niels Gades Konzertouvertüre *Michel Angelo*, Mendelssohns *Violinkonzert* e-Moll und Paganinis *Variationen über Nel cor più non mi sento*; vgl. Behr, Breslauer Orchester-Verein (wie Anm. 19), S. 10.

Page (PS/TeX): 281 / 265, COMPOSITE

der Breslauer Zeitung, bemerkte der Rezensent, dass „der Vokal-Teil ein wenig besser aufgeführt wurde, doch konnten guter Wille und das Bemühen des Dirigenten die großen Schwierigkeiten nicht besiegen“[21].

6 Jahre später (1870) veranstaltete der Breslauer Orchesterverein gemeinsam mit der Breslauer Singakademie eine Beethovenfeier, in welcher die 3 Teile aus der *Missa solemnis* (Kyrie, Gloria, Benedictus) und die *Neunte Symphonie* erklangen. Die Messe dirigierte Julius Schäffer (damaliger Direktor der Singakademie, das Violinsolo wurde vom Dirigenten Leopold Damrosch gespielt). Die Symphonie erklang unter der Leitung von Damrosch. In der Breslauer Zeitung lesen wir:

„Das Auditorium war sehr zahlreich [...]. Die großen Schwierigkeiten einer derartigen Aufführung sind bekannt genug. Aber sie waren in glänzender Weise überwunden [...]. Der Chor sang mit brillanter Reinheit und Sicherheit und brachte einen überwältigenden Eindruck hervor. Es war in Wahrheit ein Fest der Freude“[22].

Das letzte Konzert dieses für Breslau so verdienstvollen Dirigenten fand am 14. März 1871 statt[23]. Nachfolger von Damrosch wurde Bernhard Scholz, der de Breslauer Orchesterverein in den Jahren 1871 bis 1883 leitete[24]. Dieser Dirigent (dank welchem Johannes Brahms in Breslau am 29. Dezember 1874 und am 2. Januar 1875 gastierte) führte während seiner Breslauer Tätigkeit

[21] „Breslauer Zeitung“, 23. 3. 1864, M. K. [Max Kurnik].

[22] „Breslauer Zeitung“, 20. 12. 1870, Max Kurnik.

[23] Während der Amtszeit von Damrosch traten in Breslau berühmte Musiker auf: Richard Wagner (1863), Clara Schumann (1865, 1868, 1871), Pauline Viardot-Garcia (1867 in der Konzertaufführung von *Orpheus und Euridice* von Gluck), Anton Rubinstein (1870). Angaben von Maria Zduniak, „Scholz Bernhard“, in: Encykopedia Wrocławia [Breslauer Enzyklopädie], Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2000, S. 744; Behr, Breslauer Orchester-Verein (wie Anm. 19), S. 15.

[24] Bernhard Scholz (1835–1916), geb. in Mainz; studierte Klavier bei Emil Pauer, Musiktheorie und Kontrapunkt bei Siegfried Wilhelm Dehn in Berlin. Er war Kapellmeister an Theatern in Zürich und Nürnberg, von 1859 bis 1865 auch am Königlichen Hoftheater in Hannover. 1865/1866 leitete er die Konzerte „Società Cherubini“ in Florenz. In Breslau dirigierte er erstmalig am 17. 10. 1871. 1883 wurde ihm von der Breslauer Universität der Titel eines Dr. h. c. verliehen.

Page (PS/TeX): 282 / 266, COMPOSITE

dreimal die *Neunte Symphonie* auf: am 17. Dezember 1872 mit der Singakademie, am 12. März 1878 mit dem Buthschen Gesangverein[25] und am 23. Januar 1883 mit dem Flügelschen Gesangverein.

Im Allgemeinen waren die abendlichen Konzertprogramme sehr lang und enthielten oft zahlreiche, sehr verschiedenartige Kompositionen, wie Arien, Solo- und Chorlieder oder Instrumentalwerke. Diese Praktiken wurden auch von den Rezensenten kritisiert. Die langen Programme verursachten, dass das Publikum „während der Symphonie schwatzte“ oder es „ging gar vor dem letzten Satze fort“[26]. Derartiges geschah auch während der Aufführung der *Neunten* am 12. März 1878 unter Leitung von Bernhard Scholz. Ein unbekannter Autor gab zu Bericht: „Die Aufführung der *Neunten Symphonie* bezauberte uns. Wir haben den Wunsch, [...] kein anderes Werk dieses Abends zu hören“[27].

Die nächsten Aufführungen des berühmten Beethovenwerks erfolgten gemeinsam durch den Breslauer Orchesterverein und den Gesangverein von Ernst Flügel. Letzterer hatte 1881 einen gemischten Chor aus ehemaligen Sängern des Buthschen Gesangvereins und neuen Kandidaten gegründet[28]. Dieser Chor sang die Symphonie von Beethoven unter der Leitung des schon erwähnten Bernhard Scholz sowie seiner Nachfolger Max Bruch und des Polen Rafał Maszkowski. Die betreffenden Aufführungen fallen in die Jahre 1883 bis 1900.

Über die ungewöhnlichen Schwierigkeiten bei der Aufführung der *Neunten Symphonie* schrieb man beinahe in jeder Rezension, und man meinte, dass eine einwandfreie Wiedergabe unmöglich

[25] Der Pianist Julius Buths kam 1875 nach Breslau und leitete hier den Thomaschen Gesangverein (seit 1878 Buthscher Gesangverein), der 1881 von Ernst Flügel übernommen wurde.

[26] Schlesische Zeitung, 14. 3. 1878, unterschrieben mit XK.

[27] Ebd.

[28] Ernst Flügel (1844–1912), * Stettin, † Breslau; studierte am Königlichen Institut für Kirchenmusik in Berlin, war auch Privatschüler von Hans von Bülow. Er wirkte in Breslau als Pianist und Organist, seit 1879 als Kantor an der Bernhardin-Kirche. Seine Gesangvereine leitete er bis 1903; daneben war er auch Musikrezensent der Schlesischen Zeitung. Flügel galt als guter Beethoven- und Brahmsspieler und ist mit Liedern und Klavierstücken hervorgetreten.

Page (PS/TeX): 283 / 267, COMPOSITE

sei. Der Tatsache, dass immer ein sehr großer Chor erforderlich war, schenkte man besondere Beachtung. Im Bericht über das Konzert am 23. Januar 1883, in dem der Flügelsche Gesangverein sang, wies der unbekannte Rezensent darauf hin, dass erst ein riesiger Chor die Garantie für eine befriedigende Interpretation bieten könne. Er erinnerte an die Aufführung der *Neunten* im Jahr 1881, während des 5. Schlesischen Musikfestes in Breslau[29]. Die Festivalkonzerte wurden als „Massenaufführungen" angesehen, weil sie durch Hunderte von Mitwirkenden realisiert wurden. Beethovens *Symphonie* wurde von 669 Choristen aufgeführt (S – 245, A – 154, T – 102, B – 168). Das Orchester zählte 115 Musiker, unter ihnen gab es 44 Geiger. Es dirigierte Ludwig Deppe[30].

Das zweite Problem, das die Kritiken erwähnten, bezog sich auf die Tempi. Für sehr subjektiv galt die Interpretation Rafał Maszkowskis. Er war bekannt für sein sehr freies Verständnis der Tempo-Bezeichnungen. Darüber formulierte der Musikwissenschaftler und Chorleiter Emil Bohn:

„Am vergangenen Mittwoch erwärmte sich das Publikum namentlich für die beiden Mittelsätze, die in der That vortrefflich wiedergegeben wurden. Mit der Maszkowskischen Auffassung der beiden Ecksätze wird sich nicht jeder Beethovenkenner unbedingt befreundet haben. Herr Maszkowski liebt es, die Tempi sehr subjektiv zu interpretieren. Bis zu einem gewissen Grade mag dies zulässig sein; wer zu weit geht, schädigt den Komponisten. Der erste Satz soll nach der in der Partitur angegebenen metronomischen Bestimmung nicht viel mehr als 12 Minuten dauern; am Mittwoch brauchte man dazu volle 16 Minuten"[31].

[29] Breslauer Zeitung, 2. 1. 1883, unterschrieben mit C. P.

[30] Ludwig Deppe (1828–1890), Pianist, Pädagoge, Dirigent und Komponist; er wirkte in Hamburg und Berlin. In ähnlicher Besetzung wurden z. B. das Oratorium *Joshua* von Händel 1886 auf dem VIII. Schlesischen Musikfest in Görlitz bzw. die *Hohe Messe* von Bach im Jahr 1928 aufgeführt. In diesem Konzert am 2. 6. 1928 zählten die vereinigten Chöre aus Schlesien (unter ihnen auch die Breslauer Singakademie) 652 Personen (260 + 191 + 90 + 111). Georg Dohrn standen nur 4 gemeinsame Proben zur Verfügung. Die erste dauerte bis Mitternacht, wobei „nicht alle Schwierigkeiten der Intonation und Phrasierung [...] überwunden" werden konnten; in: Der Schlesier, 1961/24, S. 5.

[31] Breslauer Zeitung, 12. 1. 1900.

Page (PS/TeX): 284 / 268, COMPOSITE

Als viel zu langsam empfand dieser bekannte Breslauer Kritiker auch das Tempo beim Choreinsatz „Seid umschlungen, Millionen“[32]. Trotz dieser kritischen Bemerkungen konnte sich Rafał Maszkowski in jedem Konzert über den stürmischen Beifall des Publikums freuen, das nach jedem Satz der Symphonie [!] sehr laut klatschte und ihn herausrief. Zum Schluss bekam er immer mindestens 4 bis 6 Lorbeerkränze[33].

6. Die Breslauer Singakademie 1825 bis 1901

Die meisten Aufführungen von Beethovens *Neunter* geschahen unter Mitwirkung der Breslauer Singakademie. Deshalb muss man noch einmal zur Entstehung dieses wichtigen Vereins zurückkehren. Gerade der Chor der Singakademie sang am häufigsten die *Symphonie d-Moll.* Die Breslauer Singakademie wurde 1825 von Johann Theodor Mosewius gegründet[34]. Anfangs bestand die Gruppe aus 26 Personen. Die Mitglieder der Singakademie waren Universitätsprofessoren, Schuldirektoren, Ärzte, Beamte; hinzu kamen oft auch deren Frauen und Töchter. Dieser gemischte Chor, der am Ende des ersten Jahres seiner Existenz 58 Personen zählte, führte schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt Oratorien von Händel auf. Besonderes Interesse der Breslauer Singakademie galt jedoch der Aufführung der Werke von J. S. Bach. Mosewius glaubte, dass die Bachschen Kompositionen schwieriger als Händels Werke seien, deshalb begann er zunächst mit Händels *Samson* (1825). Jedes Jahr wurden dann neue Oratorien aufgeführt.

[32] Breslauer Zeitung, 13. 2. 1895

[33] Vgl. Rezensionen in der Breslauer Presse vom 13. 2. 1895, 17. 3. 1897 und 12. 1. 1900.

[34] Johann Theodor Mosewius (1788–1858), Dirigent, Sänger und Schauspieler; seit 1816 in Breslau; Gründer des Quartettvereins (1817), ebenfalls der Liedertafel (1823) und des Musikalischen Zirkels (1833). Seit 1827 unterrichtete er an der Universität, wurde 1831 Direktor des Akademischen Instituts für Kirchenmusik, 1845 Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin und 1850 Dr. h. c. Wichtig waren seine Bearbeitungen der Werke von J. S. Bach; vgl. „Mosewius Johann Theodor“, in: Encyklopedia Muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego [Musikalische Enzyklopädie des Polnischen Musikalischen Verlag], Bd. „M“, Kraków 2000, S. 381f.

Page (PS/TeX): 285 / 269, COMPOSITE

Anfangs finanzierte die Regierung die Breslauer Singakademie, aber bald verzichtete Mosewius darauf und man finanzierte sich aus Mitgliedsbeiträgen, Spenden und testamentarischen Zuwendungen.

Das wichtigste Ereignis unter Mosewius' Leitung war die Breslauer Erstaufführung der *Matthäus-Passion* von Bach am 3. April 1830, ein Jahr nach der denkwürdigen Berliner Aufführung unter Mendelssohn. Es war überhaupt erst die zweite Aufführung nach Bachs Tod. Es erklang natürlich Mendelssohns Version. In dieser Zeit hatte man auch in Breslau noch keine alten Instrumente; die Passion war beispielsweise mit Klarinetten besetzt. Die *Matthäuspassion*, die am häufigsten in der Karwoche aufgeführt wurde, befand sich bis 1940 im Repertoire der Breslauer Singakademie. Krönung der Tätigkeit von Mosewius (1825–1858) war die Aufführung von Kyrie und Gloria aus der *Hohen Messe* von Bach. Die übrigen Teile dieses Werks konnte Mosewius nicht präsentieren. Aus dem beethovenschen Schaffen dirigierte Mosewius lediglich 1855 die *Fantasie für Klavier, Chor und Orchester.* Natürlich sang der Chor auch A-cappella-Werke.

Der Nachfolger von Mosewius war der Dirigent und Komponist Carl Reinecke. Während seiner kurzen Tätigkeit (1859–1860) führte die Singakademie, wie schon erwähnt, u. a. die *Neunte Symphonie* von Beethoven auf. Der nächste Dirigent Julius Schäffer hatte die Leitung von 1860 bis 1900 inne. Er dirigierte jedoch die *Neunte* nicht, obgleich der Chor der Singakademie dieses Werk unter anderen Dirigenten sang, wie Leopold Damrosch (1870), Bernhard Scholz (1872), Ludwig Deppe (1881), Max Bruch (1890) und Rafał Maszkowski (1891, 1893).

Die Singakademie galt als der beste gemischte Chor in Breslau. Das verdankt sie ihren beiden ersten Dirigenten. Johann Theodor Mosewius forderte, dass die Solisten, die aus dem Chor stammten, an allen Proben teilzunehmen haben. Auf diese Weise lernten sie das ganze Werk kennen und nicht nur ihre Partie. Auch Julius Schäffer legte Wert auf Schönheit des Klanges und bildete seine Chorsänger wie Solisten aus. Das Resultat war sehr gut und in einer Rezension schrieb Georg Münzer:

„J. Schäffer erwies sich sehr bald als eine feinsinnige Künstlernatur. Für die Akademie war von besonderer Bedeutung seine eminente Fähigkeit als

Page (PS/TeX): 286 / 270, COMPOSITE

Stimmbildner. Es genügte ihm nicht, dass sein Chor korrekt und sicher sang. Er verlangte, dass jeder Ton auch schön klänge. Er schulte zuletzt den vielhundertköpfigen Chor wie einen Solosänger. Überraschend ist die Fülle und zugleich die Weichheit des Klanges, die reine Aussprache. Das Piano der Breslauer Singakademie ist berühmt. In gesangstechnischer Hinsicht wird der Verein wohl kaum von einem anderen übertroffen“[35].

7. Die Konzertsäle

Die Konzerte fanden im Musiksaal der Universität statt, der über etwa 300 bis 400 Plätze verfügte. Dieser Saal ist heute sehr schön restauriert und wird wieder für Konzerte genutzt. Er nennt sich Oratorium Marianum, weil früher dort eine Marienkapelle war.

In diesem Musiksaal konzertierten berühmte Musiker, z. B. Karol Lipiński (1821, 1826, 1836), Clara Wieck (1836 und später), Johannes Brahms (zwischen 1875 und 1881)[36], Ferenc Liszt (1843), Edward Grieg (1883) und die Cembalistin Wanda Landowska (1847).

Auch der zweite Konzertsaal, die Aula der Universität, mit etwa 500 Plätzen wird heute noch genutzt.

1878 erhielt das Breslauer Konzerthaus einen neuen, großen Konzertsaal (früher Springersaal)[37]. Hier konzertierten u. a. Hans von Bülow (1862–1888), Richard Wagner (1863), Clara Schumann (zwischen 1865 und 1879), Anton Rubinstein (1870), Johannes Brahms (zwischen 1874 und 1886), Pablo de Sarasate (zwischen 1876 und 1900), Max Bruch (zwischen 1883 und 1890), Richard Strauss (1900), Ignacy Józef Paderewski (1901), Gustav Mahler (1905, 1906) sowie Wanda Landowska (1912)[38]. Dieser

[35] Georg Münzer, Singakademie. Concert zur Feier 75 jährigen Bestehens, in: Breslauer Zeitung, 30. 3. 1900. Die sängerische Ausbildung der Frauenstimmen erfolgte an der Singakademie, die Männer erhielten an der Universität und an den Lehrerseminaren Gesangsunterricht.

[36] 1879 wurde Brahms von der Breslauer Universität der Titel eines Dr. h. c. verliehen.

[37] Vgl. Anm. 12.

[38] Marzena Jagiełło-Kołaczyk, Wrocławskie établissements. Historia i architektura [Breslauer Gartenlokale. Geschichte und Architektur], Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2000, S. 128f.

Page (PS/TeX): 287 / 271, COMPOSITE

Konzertsaal wurde später wieder umgebaut und auf 1 478 Sitzplätze vergrößert[39].

Die Kammerkonzerte fanden in dem Kammermusiksaal des Breslauer Konzerthauses (549 Sitzplätze) und auch im Rokokosaal Friedrichs des Großen im Breslauer Schloss statt. Hier erklangen Kompositionen alter Meister, wobei die Musiker zumeist Kostüme aus den jeweiligen Epochen trugen. Konzerte erklangen aber auch in anderen Gebäuden, wie beispielsweise in der Neuen Börse, im Schießwerdersaal oder in den Restaurants der Parks, ab 1913 auch im riesigen Gebäude der Jahrhunderthalle (Hala Ludowa, Volkshalle). Letztere mit ihren 7 000 Plätzen steht noch heute.

8. Die Aufführungen der *Neunten Symphonie* 1901 bis 1944

Der Tod von Rafał Maszkowski im Jahr 1901 und die Vakanz der Stelle nach der Pensionierung von Julius Schäffer (1900) führten zu der Idee, 2 wichtige musikalische Institutionen zu verbinden: die Singakademie und der Breslauer Orchesterverein. 1924 wurde auch das Orchester mit dem Theaterorchester verbunden (jetzt Landesorchester genannt). 1928 erhielt es den Status als selbständige Schlesische Philharmonie. Dirigenten nach der Vereinigung waren:

Georg Dohrn (1901–1934)
Fritz Lubrich (1934–1935)
Franz von Hoeßlin (1935–1936)
Heinrich Boell (1936–1938, 1942–1944)
Philipp Wüsst (1938–1942)
Herbert Albert (1944)

Seit Georg Dohrns Übernahme der Direktoren- und Dirigentenstellen sowohl der Singakademie wie auch des Breslauer Orchestervereins wurde Beethovens *Neunte* von ihm siebzehnmal, zweimal unter Franz von Hoeßlin, fünfmal unter Philipp Wüsst und zweimal durch Herbert Albert aufgeführt.

[39] Breslauer Adressbuch für das Jahr 1938, S. 25.

Page (PS/TeX): 288 / 272, COMPOSITE

Über den Leistungstand des Orchesters können wir Einiges aus dem Text des maßgeblichen Kritikers Emil Bohn erfahren. In seiner Rezension des Konzerts vom 16. Dezember 1901 schrieb er:

„Das Orchester spielte unter Herrn Dr. Dohrns Leitung mit löblicher Frische und Schneidigkeit; der Höhepunkt wurde in dem scherzoartigen zweiten Satze erreicht. Es war ebenso die virtuose Ausarbeitung der Einzelzüge, die man mit regem Interesse verfolgen musste, wie die übersichtliche Gruppierung des bald in drei- bald in viertaktigen Rhythmen dahineilenden Satzes. Im Adagio vermochte der Dirigent nicht durchweg seinen Willen durchzusetzen; Vieles – ich erinnere beispielsweise nur an die gefährlichen Solostellen des zweiten Es-Horn – gelang vortrefflich, aber hin und wieder machten sich doch auch in einzelnen Instrumenten, so beim dritten Adagio – Eintritte bei den Holzbläsern, Verfehlungen in den Einsätzen und im Rhythmus bemerkbar, welche die ebenmäßige Stimmung beeinträchtigten. Und gerade das Adagio ist gegen solche kleine Schlappen weit empfindlicher, als die anderen Sätze. Das Publikum befand sich in der animirtesten Stimmung und überschüttete den Dirigenten namentlich nach dem zweiten Satze, mit Beifall und Hervorrufen“[40].

Paul Plüddemann, der auch einen hoch angesehenen Frauenchor leitete, schrieb im Zusammenhang mit einer Aufführung am 12. Januar 1912 über das Soloquartett:

„Frau Stronck-Kappel war zwar nicht gut disponiert wie am Vorabend, ihre große Routine vermochte dennoch allen Schwierigkeiten im Soloquartett der Symphonie obzusiegen. Klanglich stand der Alt des Fräulein Therese Funck hinter ihr mehr zurück, als wünschenswert; die Dame sang aber musikalisch, rein und rhythmisch sicher und verdient in diesen Beziehungen Lob. Auch Herrn Dr. Roemers kräftiger, meist tonschöner Tenor war in den Quartettsätzen von bester Wirkung; seine abnorm schwere Solostelle ‚Froh, wie seine Sonnenfliegen‘ habe ich freilich technisch schon vollendeter gehört. Die künstlerisch reifste Leistung bot Herr J. von Raetz-Brockmann; das Rezitativ: ‚Ihr Freunde, nicht diese Töne‘ gelang über Erwarten schön; mit mächtiger Stimmentfaltung seines edelgebildeten Organs verband der Sänger einen überschwenglich begeisterten und begeisternden Ausdruck, und zeigte sich in der Atemführung als vorzüglicher Techniker. Herr von Raetz-Brockmann hat seine neuliche, aus poetischer Verstimmung herzuleitende Schlappe, de-

[40] Emil Bohn, Orchesterverein, in: Breslauer Zeitung, 18. 12. 1901.

Page (PS/TeX): 289 / 273, COMPOSITE

rentwegen er an dieser Stelle scharf mitgenommen wurde, mit seinem zweiten Auftreten wieder wettgemacht“[41].

Sehr interessant ist seine Einschätzung des Chores:

„Der Chor der Singakademie war auf das sorgfältigste technisch und musikalisch vorbereitet. Der Elan, mit dem die waghalsigen Koloraturen und Sprünge überwunden wurden, die stellenweise überwältigende vokale Klangpracht, die rhythmische Präzision mussten in hohem Maße die Hörerschaft entzücken. Man merkte, jeder der Mitsingenden war mit seiner Aufgabe auf das innigste vertraut, von dem hohen Geiste der Riesenschöpfung bis zur Begeisterung erfüllt – so muss es sein, soll der Feuerstab des Dirigenten die letzten Schönheiten aus der Partitur herausholen. Trotz der fortreissenden Bravour blieb aber die dynamische Elastizität des Vokalkörpers stets in der Gewalt des Leiters: die feinsten Nüancierungen von donnernden Forte bis zum verhauchten Pianissimo, die schwierigsten Crescendis und plötzlichen Abschwellungen gelangen zu vollster Befriedigung. Alle Stimmgattungen leisteten Vortreffliches. Besonders sei aber noch hervorgehoben, dass dieses Mal auch die Männerstimmen weitgehende Ansprüche befriedigten, was einen mit großer Freude zu begrüßenden Fortschritt gegen früher bedeutet. Hoffentlich bleibt die Singakademie in diesem wahrhaft erquicklichen Fahrwasser“.

Über das Orchester heißt es:

„Herr Professor Dohrn leitet das Orchester mit starker Umsicht und großzügiger Energie. Die subtile Herausarbeitung der Details ließ die eingehende Mühewaltung erkennen, die auf die Neueinstudierung verwandt worden war. Ganz wundervoll gelangen namentlich der erste und zweite Satz, wir haben sie hier wohl noch nie in gleicher Vollendung gehört. Die Rezitativstellen der Instrumental-Bässe im letzten Satze wurden mustergültig phrasiert und wirkungsvoll nuanciert wiedergegeben. Alles in allem eine Aufführung, die dem gesamten Tonkörper und seinem Leiter zur hohen Ehre gereicht, ein musikalischer Festtag für die Hörer!“

Sogar während des Ersten Weltkrieges organisierte man eine Beethovenwoche. Am 11. Mai 1918 wurden nur Werke des Meisters gespielt, darunter die *Neunte*. Für das Können Dohrns sprach, dass er auswendig dirigierte.

[41] Paul Plüddemann, Orchesterverein, in: Breslauer Zeitung, 12. 1. 1912. Er stammte aus einer bekannten Musikerfamilie.

Page (PS/TeX): 290 / 274, COMPOSITE

„Das Orchester spielte sehr schön, der Chor erfüllte seine schwierige Aufgabe mit allerbestem Gelingen. Die zahlreichen bösen Stellen wurden glücklich überwunden, mit sichtlicher Begeisterung folgte der Chor seinem Führer".

Und – wie der Rezensent bemerkte –

„Dr. Dohrn hat die Huldigungen an Blumen und endlosem Beifall vollauf verdient. Aber auch er selbst durfte danken; denn ohne sein getreues, aufmerksames Orchester und seinen begeisterten Chor hätte er diese Arbeit niemals in solcher Vollendung bewältigen können".

Auf die Entwicklung des Musiklebens der Stadt hatte die Finanzkrise nach dem Ersten Weltkrieg eine entscheidende Auswirkung. 1924 wurden 2 Breslauer Orchester vereinigt, das Opernorchester und der Breslauer Orchesterverein. So erstand das Landesorchester mit 70 festangestellten Musikern. Doch schon 1928 wurde dieses wieder geteilt, weil die doppelten Verpflichtungen im Theater und bei den Symphonischen Konzerten kein angemessenes künstlerisches Niveau sicherten. Die neue Saison konnte am 14. Mai 1928 sogar mit einer Erweiterung des Orchesters um 12 Musiker eröffnet werden[42]. Seit diesem Jahr hieß das Orchester Schlesische Philharmonie, der Chor der Singakademie jetzt Philharmonischer Chor. Die letzten Jahre dieser repräsentativen Klangkörper sind jedoch durch häufigen Dirigentenwechsel gekennzeichnet.

Das kurze Wirken des hervorragenden Franz von Hoeßlin begann und endete mit der *Neunten Symphonie* von Beethoven[43]. Sein erstes Konzert mit der Philharmonie fand am 7. Mai 1935 statt. Der Breslauer Rezensent Wilhelm Streußler (selbst Chorleiter) berichtet:

„Zum ersten mal dirigierte bei uns Franz von Hoeßlin das Werk. Eine bewundernswerte Dirigentenleistung, die durch ihre gewaltige Energie Podium und Saal vom ersten bis zum letzten Takte in den Bann der genialen Schöpfung zog. Nicht allein, dass Hoeßlin die Partitur mit unfehlbarer Sicherheit auswendig beherrschte, es war vor allem das tiefinnerste Erfülltsein von ei-

[42] Unter Leitung Erich Kleibers wurden aufgeführt: *4. Symphonie* von Beethoven, *Don Juan* von R. Strauss, *Meistersinger-Vorspiel* von Wagner.

[43] Franz von Hoeßlin (1885–1946), Kapellmeister in Danzig, St. Gallen, Riga und Berlin, geschätzt als Interpret der Werke von Richard Wagner, seit 1927 sechsmal Dirigent der Bayreuther Festspiele.

Page (PS/TeX): 291 / 275, COMPOSITE

ner hohen Mission, das die geistige Haltung und den ekstatischen Schwung der Aufführung bestimmte. Das völlige Aufgehen im Werke, die Formung der vielfältigen Einzelheiten aus dichtesten gedanklicher und gefühlsmäßiger Konzentration heraus gab dem Ganzen eine Geschlossenheit, auf die das Wort ‚wie aus einem Kuss' in seiner wahrsten Bedeutung zutrifft. Orchester, Chor und Solisten wurden von Hoeßlins Temperamentsentstaltungen inspiriert. Die Schlesische Philharmonie spielte prachtvoll. Es war der Vorzug des Abends, dass man keinen der vier Sätze als besonders gelungen hervorheben kann, sondern dass einer dem anderen an klanglicher Delikatesse an plastischer Durchzeichnung der Thematik, an mitreissendem Fluss der Steigerungen und an durchschlagender Wucht der Höhepunkte gleichkam. Im Finale griff Hoeßlin zu zwei Kunstmitteln, die den Erfolg für sich hatten, mochten sie auch nicht ausdrücklich von Beethoven gefordert werden. Er ließ das Freudenthema bei seinem ersten Auftauchen in den Violoncelli und Kontrabässen in schattenhaftem *Pianissimo* erklingen (Beethoven schreibt nur *piano*), um dann in allmählichem Anwachsen über die Bratschen und Geigen hin zum berauschenden Glanz des vollen Orchesters (Beethoven schreibt nur forte) aufzusteigen. Ferner schob er zwischen einem der mächtigsten Gipfel, der Chorstelle ‚vor Gott', und dem geheimnisvollen Beginn des *Alla marcia* eine nicht vorgesehene, aber ungemein spannende längere Pause ein. Die Breslauer Singakademie nahm die ihr von Hoeßlin gegebenen Impulse bereitwilligst auf und entwickelte eine imposante Tonfülle und lockerste rhythmische Beweglichkeit. Vorzüglich waren auch die Solopartien besetzt. Johannes Willy [...] sang das Baritonsolo mit edler Kraft. Anneliese Kuppers lichter Sopran trug mühelos bis in die gefürchteten Beethovenschen Höhen hinauf, und die Mitglieder unserer Oper Charlotte Müller (Alt) und Ventur Singer ergänzten das Quartett künstlerisch gediegen. Die Eindruckstärke dieses Konzerterlebnisses äußerte sich in enthusiastischem Beifall für Hoeßlin und sämtliche Mitwirkende“[44].

Die *Neunte Symphonie* von Beethoven wurde in den 30er und 40er Jahren häufig am Saisonende aufgeführt. So auch, als sich Franz Hoeßlin am 11. Mai 1936 von seinem Publikum verabschiedete. Leider wurde sein Abgang durch die politische Situation verursacht. Hoeßlins Frau, die an der Breslauer Oper tätige Sängerin Erna Liebenthal, war jüdischer Abstammung. Es gab zwei Rezensionen. In den Breslauer Neusten Nachrichten verabschiedete sich das Publikum ausführlich von seinem Dirigenten. Mit großem Bedauern schrieb der Kritiker über den Verlust eines so

[44] Breslauer Neueste Nachrichten, 8. 5. 1935.

Page (PS/TeX): 292 / 276, COMPOSITE

begabten, bekannten und verdienten Mannes für Breslau. Er bemerkte:

„Sein fortreissendes Temperament inspirierte die Musizierenden zur restlosen Hergabe ihrer physischen und psychischen Kräfte, und auch die Hörer wurden vom Feuer seiner Darstellung unwiderstehlich fasziniert".

Der Autor schrieb weiter:

„In der gestrigen [Aufführung] erreichte die Klang- und Ausdrucks-Intensität des Dirigenten einen nicht mehr zu überbietenden Grad. Der Bogenwölbung vom Aufflackern des zuckenden Anfangmotivs bis zur eruptiven Entfesselung des Freuden-Hymnus war ungeheuer. [...] Als das brausende *Prestissimo* des Schlußsatzes verklungen war, setzte ein orkanartiger Beifall ein, wie ihn der Konzerthaussaal noch selten erlebt hat"[45].

Trotz seiner verhältnismäßig kurzen künstlerischen Tätigkeit in der Hauptstadt Schlesiens (Hoeßlin dirigierte Symphonische Konzerte, Kammerkonzerte und Opern) bewunderte das Publikum seine künstlerischen Fähigkeiten. In der Schlesischen Zeitung schrieb ein anonymer Autor, dass Franz Hoeßlin „wieder auswendig dirigiert". Weiter können wir lesen:

„So wurde nach dem kontrastreichen ersten Satz gleich das nicht ungefährliche Scherzo ein Meisterstück. Echt, überzeugend in jedem Ton erklang das Adagio als tiefste Offenbarung menschlichen Geistes. [...] Das Orchester spielte mit höchster Klangkultur. Im Schlusschor bot unsere Singakademie ein strahlendes Bild überlegenen, reifen Könnens, womit sie im wahrsten Sinne zu einem ‚Chor der Freude' wurde"[46].

Mit dem Ende der 30er Jahre erstarkte auch in Breslau das faschistische Regime. Bereits 1935 wurden alle akademischen Vereine aufgelöst. Die Männer erhielten die Einberufung zur Armee, daher wurden – je nach Bedarf – die Klangkörper zusammengelegt. Diese einschneidenden Veränderungen wirkten sich auch in der Breslauer Presse aus. Die Berichte über die Konzerte waren stets kurz und enthielten kaum Informationen über die Aufführungen.

[45] Wilhelm Straeussler, Hoeßlins Abschiedskonzert, in: Breslauer Neueste Nachrichten, 13. 5. 1936.

[46] Anonym, Hoeßlins letztes Konzert, in: Schlesische Tageszeitung, 14. 5. 1936.

Page (PS/TeX): 293 / 277, COMPOSITE

Nachfolger von Franz von Hoeßlin wurde Philipp Wüsst[47]. Ähnlich wie Hoeßlin begann und endete auch dieser Dirigent seine Tätigkeit mit der Aufführung der *Neunten Symphonie.* Die Schlesische Philharmonie (Orchester und Chor) spielte unter ihm sowohl am 3. Mai 1937 als auch am 23. und 28. April 1942 dieses Werk. Auch seine Programmgestaltung wird von der Kritik angegriffen. Bei der Aufführung am 3. Mai 1937 wurde vor der Symphonie Beethovens das „Heiligenstädter Testament" verlesen, das er mehr als 2 Jahrzehnte vor seinem Tod geschrieben hatte[48]. Man kritisierte auch, dass bei dem Konzert am 3. Mai 1938 außer der *Neunten* J. S. Bachs *Konzert für zwei Violinen* erklang[49].

Über das Konzert am 23. April 1942 erschien eine kurze Rezension, in der Dr. Robert Hahn Beethovens *Neunte* als „ein heiliges Mahnmal für die Deutschen" charakterisierte. Des Weiteren hieß es:

„Mit Hingabe und Einsatz ihres starken Könnens folgte die Schlesische Philharmonie ihrem Führer und erfuhr durch den schlagkräftigen und die bekannten Schwierigkeiten siegreich meisternden Chor seine vokale Ergänzung, der sich gewohntermaßen aus dem Philharmonischen Chor und dem Waetzoldtschen Männergesangverein zusammensetzte"[50].

Richard Wagner sagte einmal: „Alles wird zugrunde gehen, nichts mehr wird bleiben, nur eines wird nicht vergehen und übrig bleiben, die neunte Symphonie!"[51]. Es scheint, als sei dieser Satz in Breslau realisiert worden. Als die Welt im Zweiten Weltkrieg versank, funktionierte in Breslau das Kulturleben scheinbar noch ohne Störung. Jedoch aus Furcht vor der sich nähernden Front verließen sehr viele Menschen (Breslau hatte 1944 fast 1 Million Einwohner[52]) ihre Heimatstadt. Es gab für die Schlesische Phil-

[47] Philipp Wüsst (1894–1965), Kapellmeister in Saarbrücken, Generalmusikdirektor am Nationaltheater in Mannheim, leitete in Saarbrücken an der Musikhochschule eine Meisterklasse für Dirigenten.

[48] Breslauer Neueste Nachrichten, 4. 5. 1937.

[49] Schlesische Zeitung, 4. 5. 1938.

[50] Schlesische Zeitung, 24. 4. 1942, Beethovens „Neunte".

[51] Diese Worte befinden sich in der Rezension über das erwähnte Konzert, in: Schlesische Zeitung, 24. 4. 1942.

[52] Teresa Kulak, Historia Wrocławia [Die Geschichte Breslaus], Bd. 2, Wydawnictwo Dolnośląskie [Niederschlesischer Verlag], Wrocław 2001, S. 329.

Page (PS/TeX): 294 / 278, COMPOSITE

harmonie mit Herbert Albert nochmals einen Dirigentenwechsel. Konzerte fanden bis zum April 1944 statt. Nach den Sommerferien finden sich in den erhaltenen Zeitungen keine Berichte mehr über Konzerte der Philharmonie. Wie um Mut zu machen, organisierte die Niederschlesische NSDAP ein großes Konzert anlässlich des Geburtstages von Adolf Hitler. An 2 Abenden erklang durch die Schlesische Philharmonie die *Neunte Symphonie*. Ausführende waren alle Breslauer Chöre. 3 Solisten kamen aus anderen Städten: Luise Richartz/Alt (Frankfurt a. M.), Erich Witt/Tenor (Berlin), Hermann Nissen/Bass (München); nur die Sopranistin Hildegard Kleiber war aus Breslau.

„Kein würdigeres Werk konnte für diesen Ehrentag des deutschen Volkes gewählt werden, kein Werk, das erschütternder das Sinnbild des Kampfes und Sieges darstellt, wie es erhaben und erhebend aus Beethovens letztem sinfonischen Vermächtnis zu uns spricht“

lesen wir zu diesem Ereignis, das betitelt ist: „ ‚Freude, schöner Götterfunken!‘ Beethovens ‚Neunte‘ zum Geburtstag des Führers“[53]. Über die Aufführung schrieb der Rezensent:

„Ergreifend verstand es Herbert Albert besonders dem Freuden-Satz in seinem klanglichen Ungestüm zu formen. Selten hat man ihn so plastisch, klar und zündend vernommen. Das vielstimmig verschlungene Solisten-Quartett wurde von ausgezeichneten Sängern gemeistert“.

Am nächsten Tag erschien ein anonymer Bericht zu diesem „Fest“. Er enthielt hauptsächlich die Beschreibung des Saals, der Gesichter und abgearbeiteten Hände der Zuhörer sowie der Soldaten in ihren Uniformen[54], und, wie der unbekannte Autor bemerkte:

„Es ist eines der größten Verdienste des Nationalsozialismus, dass er die Tore des Tempels der Kunst für das ganze Volk, auch für den Teil, der mit seiner Hände harter Arbeit dem Leben der Gesamtheit dient, weit aufgetan hat“.

So endeten die fast 125-jährige Tätigkeit des Chores der Singakademie und das 82-jährige Wirken des Symphonischen Orchesters in Breslau, die den Bewohnern dieser schönen Stadt die Möglichkeit gegeben hatten, viele Meisterwerke der Musik ken-

[53] Karl Schönewolf, in: Schlesische Zeitung, 21. 4. 1944.

[54] Schlesische Zeitung, 22. 4. 1944: Das Lied „An die Freude“. Beethovens „Neunte“ im Konzerthaus als Erlebnis der Volksgemeinschaft.

Page (PS/TeX): 295 / 279, COMPOSITE

nenzulernen. Bei der bis zu 90-prozentigen Bombardierung und Zerstörung Breslaus – vor allem auch durch die Schuld des Gauleiters Karl Hanke – starben mehr als 170 000 Menschen, unter ihnen 90 000 Zwangsevakuierte.

Beethovens Idee der Menschlichkeit wurde in den Ruinen der Stadt begraben, so wie der polnische Dichter Kamil Cyprian Norwid treffend sagte: „Das Ideal erreichte das Straßenpflaster“[55].

[55] Aus dem Gedicht *Fortepian Szopena* [Chopins Klavier] von Cyprian Kamil Norwid, in: Cyprian Norwid. Pisma wierszem i prozą [Cyprian Norwid. Prosa Schriften und Gedichte], hg. von Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Łódź 1984, S. 113. Der Dichter bezieht sich darauf, dass im Jahr 1863 in Warschau russische Soldaten Chopins Klavier aus dem vierten Stock auf die Straße warfen.

Page (PS/TeX): 296 / 280, COMPOSITE

Eberhard Möller

Der handschriftliche „Katalog der alten Musikalien in der Elisabethkirche zu Breslau“ (Breslau 1925)[1] von Fritz Koschinsky

Im Juni 1925 legte der verdienstvolle schlesische Musikwissenschaftler und Komponist Fritz Koschinsky (1903–1969) einen handschriftlichen Katalog der älteren Musikalien der evangelischen Elisabethkirche zu Breslau vor[2]. Koschinsky konnte noch in einen Notenbestand Einblick nehmen, der heute als verschollen gilt[3]. Von einer einst größeren Sammlung an St. Elisabeth werden hier Musikalien aus zwei Zeiträumen erfasst. Dabei handelt es sich einerseits um eine geringe Zahl von vorwiegend Notendrucken aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Den weitaus größeren Bestand bilden andererseits Handschriften und Drucke von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Beide Gruppen enthalten ausschließlich Werke aus dem Bereich der geistlichen Vokalmusik. Unter den Drucken des 17. Jahrhunderts fehlen jegliche Veröffentlichungen aus Breslauer Offizinen, so auch die zahlreichen Publikationen des von 1633 bis 1649 an St. Elisabeth wirkenden Organisten Ambrosius Profe[4]. Dabei ist zu berücksichtigen, dass

[1] Der handschriftliche „Katalog der alten Musikalien in der Elisabeth Kirche zu Breslau. Aufgestellt Juni 1925“ [20 Seiten] befindet sich unter der Signatur Akc 1968 Nr. 1 in der Stadt- und Universitätsbibliothek Wroclav.

[2] Fritz Koschinsky, * 29. 6. 1903 in Breslau, † 7. 4. 1969 in Bingen, promovierte 1931 an der Universität seiner Heimatstadt mit der gedruckten Arbeit „Das protestantische Kirchenorchester im 17. Jahrhundert, unter besonderer Berücksichtigung des Breslauer Kunstschaffens dieser Zeit“. Er ist mit Chor- und Orchesterwerken in Erscheinung getreten.

[3] Kurz vor Drucklegung dieses Beitrages bestätigte sich die Vermutung des Verfassers, dass einige in der Universitätsbibliothek Warschau befindliche Musikalien aus dem Bestand der Breslauer Elisabethkirche stammen. Das konnte für die nachfolgend genannten Stimmen zu den Drucken von Keltz (RISM A/I: K 368), Movius (RISM A/I: M 4020), Schein (RISM A/I: S 1377, S 1385), Vierdanck (RISM A/I: V 1465) nachgewiesen werden. Somit besteht Hoffnung, dass sich noch weitere Exemplare aus der von Koschinsky inventarisierten Sammlung erhalten haben.

[4] Ein Teil der Bestände der alten Musikalien in der Elisabethkirche kam schon im 19. Jahrhundert in die Stadtbibliothek Breslau (vgl. Emil Bohn, Die mu-

Page (PS/TeX): 297 / 281, COMPOSITE

der äußerst umfangreiche musikalische Nachlass des 1671 gestorbenen Kantors an St. Elisabeth – allein die italienischen Werke zählen bereits ca. 400 Nummern – in die Breslauer Stadt- und Universitätsbibliothek gelangte. Der Bestand, um den es in unserem Zusammenhang geht, wird von mittel- und norddeutschen Drucken bestimmt. 4 Handschriften konnten nicht näher identifiziert werden. Koschinsky fand nur noch einen Teil der gedruckten Stimmen vor, sodass schon 1925 die Mehrzahl der Werke nicht mehr komplett vorlag. Wesentlich umfangreicher als dieser Altbestand war jedoch die zweite Abteilung mit neueren Werken. Unter diesen 243 Titeln befinden sich 65 Drucke, davon 19 aus 5 verschiedenen Breslauer Offizinen. Zahlreiche Handschriften sind, wie Vergleiche zeigen, Abschriften von Drucken.

Für die Breslauer Musikgeschichte sind 8 Werke von Joseph Ignaz Schnabel, dem Begründer der Breslauer Schule[5], von Wichtigkeit. Unter den Breslauer Komponisten (B. Hahn, A. Fr. Hesse, D. T. Knoll, J. K. Kühn, C. Schnabel, M. Wirbach usw.) ragt Friedrich Wilhelm Berner mit 10 Titeln hervor. Auffällig ist der insgesamt hohe Anteil von katholischer Kirchenmusik, was sich vor allem aus der gemischt-konfessionellen Situation Breslaus erklären dürfte. Der Protestant Berner und dessen Freund, der Katholik Joseph Ignaz Schnabel, reisten 1812 studienhalber gemeinsam zu Karl Friedrich Zelter nach Berlin. Berner war später Organist an St. Elisabeth, Schnabel übte das katholische Amt des Domkapellmeisters aus. Beide Komponisten wurden die eigentlichen Initiatoren bei Aufbau und Gründung des Akademischen Instituts für Kirchenmusik in Breslau.

Mit 30 Werken (= mehr als 12 %) ist der in München und Augsburg wirkende katholische Kirchenmusiker Karl Ludwig Drobisch am stärksten vertreten. Abgesehen von Cimarosa, Gallo, Righini und Zingarelli, die nur mit je einer Komposition erscheinen, begegnen uns ausschließlich deutsche und österreichische Autoren. Es fällt auf, dass Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy gänzlich fehlen.

sikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau 1890).

[5] Vgl. Fritz Feldmann, Breslau, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2, Kassel und Basel 1952, Sp. 284–302, hier Sp. 295.

Page (PS/TeX): 298 / 282, COMPOSITE

An Gattungsbezeichnungen o. Ä. dominieren Halleluja, Kantate, Messe, Offertorium und Te deum. Grabgesänge sind anteilmäßig sehr stark vertreten. Aufällig ist – auch unter den Messen – die große Zahl deutschsprachiger Textvertonungen. Der ehemalige Fundus erweist sich durchweg als Partitursammlung. Einige Werke liegen als Handschrift und Druck vor. Von einzelnen Partituren wird auch das Stimmenmaterial angegeben.

Wie der Bestand von solcher Breite und Vielgestaltigkeit mit Werken von 97 Komponisten zustande gekommen ist, lässt sich zunächst nicht ermitteln. In Einzelfällen kann ein direkter Kontakt des Kantors mit dem jeweiligen Komponisten angenommen werden. So hatte Johann Friedrich Kelz der handschriftlichen Partitur seines 122. Psalms einen Brief an den Kantor beigefügt. Die Mehrzahl der Musikalien dürfte zwischen 1820 und 1860 erworben bzw. abgeschrieben worden sein. Als späteste Neuerwerbung müssen vorerst 2 Werke von Marschall aus der „Wiener Zeitschrift für katholische Kirchenmusik“ von 1883 gelten. Vielleicht waren die Kantoren Christian Friedrich Herrmann (amt. 1784–1832), Johann Carl Pohsner (amt. 1832–1862)[6] und Rudolph Thoma (amt. 1862–1908) für das Zustandekommen der Sammlung die entscheidenden Persönlichkeiten. Jedoch ist auch

[6]Reinhold Starke, Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau, in: Monatshefte für Musikgeschichte (hg. von Robert Eitner) 35, 1903, S. 41–48, hier S. 44, zitiert aus handschriftlichen Nachrichten von Samuel Gottfried Atze (Organist an St. Christophori in Breslau): „Joh. Carl Pohsner: [...] Er ward geboren d. 27. May 1786 zu Neuhaus bei Waldenburg, woselbst sein Vater Herrschaftlicher Oberförster war. Vor der Beförderung als Adjunctus seines Schwiegervaters Herrmann [Christian Friedrich Herrmann, 1753–1832, 1778 Subsignator, 1784 Kantor an St. Elisabeth, E. M.] war er Cantor und Schulcollege in Wohlau, wegen geringen Einkünften aber suchte derselbe die Entlassung bei dem Königl. Ober-Consistorio zu Glogau nach und trat den 14. März 1808 den neuen Beruf als Choralist bei der Kirche zu St. Elisabeth in Breslau an. Den 16. April 1828 wurde er als Cantor adjunctus angestellt und 1832 den 10. Febr. [als Nachfolger seines Schwiegervaters, E. M.] zum wirklichen Cantor an derselben Kirche ernannt. Ich habe das kostspielige Verzeichniss der Partituren grosser Meister und deren Besitz bei demselben selbst gesehen, folglich können seine amtlichen Musiken und andere obwaltende Bemühungen ihm nur Ehre machen“.

Page (PS/TeX): 299 / 283, COMPOSITE

an die Organisten Friedrich Wilhelm Berner (amt. 1810–1827), Ernst Friedrich Köhler (amt. 1827–1847) und Karl Freudenberg (amt. 1847–1869) zu denken.

Ungeklärt ist, ob ein Zusammenhang mit der sogenannten Pohsnerschen Sammlung besteht, ebenfalls aus der Elisabethkirche. Diese hat sich in der Stadt- und Universitätsbibliothek erhalten und wurde bereits für RISM katalogisiert. Lediglich die Bearbeitung eines Werkes von Friedrich Heinrich Himmel (00130) weist eindeutig auf Pohsner. Nach Wolfgang Eschenbach[7] befanden sich um 1935 die bei Koschinsky genannten Kompositionen von Berner (00017), Himmel (00131), Hummel (00133), Methfessel (00172), Naumann (00176), Romberg (00197), Weinlig (00235) und Zumsteeg (00242) noch in der Pohsnerschen Sammlung, wo sie heute aber fehlen. 3 Kompositionen von Graun (00102) und Kühn (00155, 00156) werden von Koschinsky genannt, existieren aber auch in Pohsners Notenbibliothek. Ein von Pohsner abgeschriebenes Grellsches „Salve regina“ wird auch von Koschinsky als Druck genannt (00103), was für die Unabhängigkeit beider Sammlungen sprechen könnte. Beide Bestände ergänzen sich jedoch und verweisen insgesamt auf einen hohen Stand der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert an St. Elisabeth.

Für die Wiedergabe des vorliegenden Katalogs ergaben sich nachstehende Überlegungen. Koschinsky legte seinem Verzeichnis folgende Vierteilung zugrunde: „I. Ältere Drucke etc.“, „II. Cantaten“, „III. Messen etc.“, „IV. Hymnen, Motetten etc.“ Die älteren Drucke (einschließlich der vier Handschriften) werden nachfolgend ebenfalls gesondert dargestellt. Der unübersichtliche Text von Koschinsky konnte jedoch in dieser Gruppe nicht beibehalten werden, da die einzelnen Stimmen getrennt an verschiedenen Positionen aufgeführt wurden und die Angaben z. T. ungenau sind. Der Bearbeiter hat deshalb die Titelangaben nach RISM übernommen.

Die nicht eindeutige und vermutlich nach praktischen Aspekten vorgenommene Gliederung der übrigen 3 Gruppen (II, III, IV) mußte gleichfalls aufgegeben werden, zumal in keiner Gruppe eine alphabetische oder andere Ordnung erkennbar ist. Von der

[7] Wolfram Eschenbach, Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827). Ein Beitrag zur Breslauer Musikgeschichte, Ohlau 1935 (Diss. Breslau 1935), S. 126f.

Page (PS/TeX): 300 / 284, COMPOSITE

sonst üblichen Trennung nach Handschriften und Drucken wurde aus Gründen des Zusammenhangs ebenfalls Abstand genommen, vor allem deshalb, weil mehrere Kompositionen als Druck und Handschrift vorliegen. Für die Drucke wurde jedoch zusätzlich ein besonderes Verzeichnis angefertigt. Am Rande seines Katalogs hat Koschinsky in flüchtiger Schrift festgehalten, ob der betreffende Titel in Robert Eitners Quellenlexikon zu finden ist. Diese Hinweise konnten weitestgehend entfallen; einiges davon findet sich in den Anmerkungen wieder. Im Übrigen werden alle von Koschinsky genannten Titel diplomatisch genau übernommen. Obwohl sich eine neue, durchgehende Nummerierung erforderlich machte, werden Koschinskys Signaturen ebenfalls mitgeteilt. Die wenigen Sammeldrucke (00087, 00091, 00171) bzw. -handschriften (00002, 00058, 00144) mit zumeist 2 bis 4 Einzeltiteln sind aus Gründen des Zusammenhangs nicht gesondert klassifiziert.

Für die Messen dürfte sich im „Register der Titel und Texte“ die Differenzierung nach (deutschen) Messen und (lateinischen) Missae als günstig erweisen, sodass hier auf die bei RISM übliche Bezeichnung „Masses“ verzichtet wurde. Anmerkungen im Kleindruck basieren auf den im Literaturverzeichnis näher ausgewiesenen Veröffentlichungen und präzisieren Koschinskys oft sehr allgemein gehaltene Angaben.

Page (PS/TeX): 301 / 285, COMPOSITE

Ältere Drucke und Handschriften

Drucke

Heinrich **Grimm** 1593 – 1637
Vestibulum hortuli harmonici sacri, Braunschweig 1643
Vorhanden: prima vox, secunda vox, B, Bc
RISM A/I: G 4631

Andreas **Hammerschmidt** 1611 – 1675
Musikalischer Andachten, Dritter Theil, Freiberg 1642
Vorhanden: 4. Stimme, ander Stimme, 5. Stimme, Bc
Fehlen: 1, 3
RISM A/I: H 1929

Geistlicher Dialoge, Erster Theil
Vorhanden: vox II, IV, V
Fehlen: I, III
RISM A/I: H 1940

Geistlicher Dialoge Ander Theil, Dresden 1645
Vorhanden: vox II, Violine 1 u. 2, B instr.
Fehlt: vox I
RISM A/I: H 1944

Matthias **Kel(t)z** (I) Anfang des 17. Jahrhunderts
Operetta nuova, neues Wercklein
1.Theil Sonntäglicher evangelischer Sprüchlein, Leipzig 1635
Vorhanden: vox prima, B;
Fehlt: secunda vox
RISM A/I: K 368

Caspar **Movius** Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts
Hymnodia sacra, Rostock 1639
Komplett: prima vox, secunda vox, B (Bc)
RISM A/I: M 4020

Michael **Praetorius** 1571 – 1621
Musarum sioniar: motectae et psalmi latini [. . .] 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 & 16 vocum, 1. Pars, Nürnberg 1607
Vorhanden: C, T, B, 5, 6, 7
Fehlt: A
RISM A/I: P 5361

Page (PS/TeX): 302 / 286, COMPOSITE

Musae Sioniae [. . .] deutscher Psalmen, erster Theil, Regensburg 1605
Vorhanden: C, T, B, 5, 6, 7
Fehlen: A, 8
RISM A/I: P 5348

Musae Sioniae [. . .] Ander Theil, Jena 1607
Vorhanden: C, T, B, 5, 6, 7
Fehlen: A, 8
RISM A/I: P 5349

Musae Sioniae [. . .] Dritter Theil, Helmstedt 1607
Vorhanden: C; T, B, 5, 6, 7
RISM A/I: P 5350
Fehlen: A, 8

Musae Sioniae [. . .] Vierter Theil, Helmstedt 1607
Vorhanden: C, T, B, 5, 6, 7
Fehlen: A, 8
RISM A/I: P 5351

Musae Sioniae [. . .] Fünfter Theil, Wolfenbüttel 1607
Vorhanden: C, T, B, 5, 6, 7
Fehlt: A
RISM A/I: P 5352

Missodia Sionia, continens cantiones sacrae, Wolfenbüttel 1611
Vorhanden: A
Fehlen: S, T, B, 5, 6, 7
RISM A/I: P 5362

Johann Hermann **Schein** 1586 – 1630
Opella nova, Geistlicher Concerten, Leipzig 1618 (1627?)
Vorhanden: T, B; fehlen: CI, CII, Bc
RISM A/I: S 1377 (1378?)

Fontana D'Israel, Leipzig 1623
Vorhanden: CI, A, 4. Stimme, B, Bc
Fehlt: CII
RISM A/I: S 1385

Johann **Vierdanck**, ca. 1605 – 1646
Ander Theil Geistlicher Concerten Mit 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 Stimmen nebst einem gedoppelten Basso continuo, Rostock 1643
Vorhanden: prima, secunda, quarta, quinta vox, Bc 1, Bc 2
Fehlt: tertia vox
RISM A/I: V 1465

Page (PS/TeX): 303 / 287, COMPOSITE

Handschriften (Anonym)

Cujus corpus sanctissimum
Vorhanden: A

Te deum laudamus (6 v.)
Vorhanden: A

J. G. G. (subsignatore)
Vollständiges musikalisch elisabethanisches Kirchen Gesang Buch [. . .] von einem musikalischen Liebhaber. 4°

Fugen und Praeludien auf die Orgel. 4°. (quer), 55 S.

Neuere Drucke und Handschriften

Aiblinger, [Johann Kaspar] 1779 – 1867
Off. „Jubilate Deo“ 00001
Part. 2° Paris, Schott. (IV, 85)
Anm.: Pazdirek, Bd. 1, S. 98:
Offertoire, Jubilate deo (Jauchzet Gott), SATB av. P o^{u} Org ad lib. Part u. St [. . .] Schott Söhne

Algeyer
2 Trauerges. 00002
Part. 2° 6 S. (IV, 84)

Anonymus
„Anbetungswürdigster allein“ 00003
Part. 2° 41 S. (II, 57)

Anonymus
„Missa in C als Kantate *Christ bete oft und mit Vergnügen*“
Part. 2° 56 S. (II, 61) 00004

Berg [?], Chr. G.
„Des Herren Rat ist wunderbarlich“ 00005
Part. 2° 163 S. (II, 25)

Bergt, [Christian Gottlob] A[ugust] 1771 – 1837
Orator. „Christus durch Leiden verherrlicht“ 00006
Part. 2° (II, 45)
Te deum, op. 19 [?]
Part. 2° Leipzig Hofmeister (III, 12) 00007
Anm.: Pazdirek, Bd. 2, S. 2:
op. 10 Christus durch Leiden verherrlicht. Oratorium f. 4 Singst. u. Chor m. O

Page (PS/TeX): 304 / 288, COMPOSITE

Berner, F[riedrich] W[ilhelm] 1780 – 1827
„Banger Wehmut Klagen“ 00008
Part. 2° 6 S. (IV, 15)
„Dein Licht, Herr, strahlt“ 00009
Part. 2° 54 S. (II, 4)
„Domine“ 00010
C.A.T.B. Vl. 1.2. Ob. 1.2. Corn. 1.2.
Va. u. Fund. Clar. 1.2. Tymp. non obl.
27 St. 2° (IV, 12)
„Ecce quomodo moritur“ 00011
Part. 2° 6 S. (IV, 18)
„Kantatina religiös. Inhalts“ 00012
Part. 2°, Breslau, Foerster (II, 5)
Anm.: Eschenbach, S. 151:
Kantatina religiösen Inhalts „Gott und Vater sei gepriesen“,
Breslau G. Förster, Part.
„Kühlung bleichet die heilge Wange“ 00013
Part. 4° 10 S. (IV, 14)
„Preis des Höchsten“, Hymne 00014
Part. 2° 35 S. (IV, 13)
„Sinkt in den Staub“ 00015
Kl. Ausz. 2° 23 S. (II, 1)
Part. 2°. Breslau, K. G. Förster (II, 3)
„Wie selig liegt in tiefer Ruh“ 00016
Part. 4° 15 S. (IV, 16)
dass. Kl. Ausz. 2° 7 S. (IV, 17)
„Zu Dir empor“ 00017
Part. 72 S. 2° (II, 2)
Birnbach, [Joseph Benjamin Heinrich] 1793 – 1879
„Herr unser Herrscher“ 00018
Part. 2° 26 S. (II, 15)
„Kyrie in F“ 00019
Part. 2° 6 S. (IV, 109)
Blüher, [J.] A[ugust] 1785–1839
„Unendlicher Gott“ 00020
Part. 2° 39 S. (II, 16)
Böhmer
„Wohl dem, des Hilfe“ 00021
Part. 2° 5 S. (IV, 89)
Buncke, [Friedrich Ernst] geb. 1801
„Rings um mich her“ 00022
Part. 2° 35 S. (II, 17)

Page (PS/TeX): 305 / 289, COMPOSITE

Cimarosa, [Domenico] 1749 – 1801
„Domine“ 00023
Part. 2° 19 S. (IV, 83)
Closner, J[ohann] M[ichael]
„Christus ist erstanden“ 00024
Part. 2° 36 S. (II, 9)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 117:
op. 11 Cantate zur Auferstehung Christi, 4 Singst. m. 2VVa2 ClHörner2PaukenOrgKb
„Messe in B“ 00025
D.T. Part. 2° 52 S. (III, 13)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 117:
Solenne Messe (deutsch), 4 Singst., 2 VVá2Cl2HörnerOrg
Diabelli, [Anton] 1781 – 1858
„Ave Maria“ 00026
Part. 2° 8 S. (IV, 138)
„Benedicam Dominum“ 00027
Part. 2° 8 S. (IV, 149)
Off. „Misericordias Domini“ 00028
Part. 2° 15 S. (IV, 145)
„Salve regina“ 00029
Part. 2° 12 S. (IV, 146)
„Tantum ergo“ 00030
Part. 2° 3 S. (II, 147)
Dittersdorf, [Karl Ditters von] 1739 – 1799
„Kyrie“ 00031
C.A.T.B. Vl.1.2. Va. Ob.1 Corn.1 Org.
20 St. 2°, z. T. mit dem Text „Domine, ad adjuvandum“
(IV, 47)
Doles, [Johann Friedrich] 1715 – 1797
Der 118. Psalm: „Danket dem Herrn“ 00032
Part. 2° 68 S. (IV, 1)
Der 116. [recte 46.] Psalm: „Gott ist unsre Zuversicht“ 00033
Part. 4° 60 S. (IV, 3)
Anm.: Eitner, Bd. 3, S. 224:
Der 46. Psalm (Gott ist unsre Zuversicht) zu 4 St. mit Instr. Lpz. 1758 Breitkopf. 15 Stb. in fol.
Choral „Komm, heilger Geist“ 00034
Part. 2° 14 S. (IV, 2)
„Te deum“ 00035
D.T. Part. 2° 36 S. (IV, 4)
Drobisch, [Karl Ludwig] 1803 – 1854

Page (PS/TeX): 306 / 290, COMPOSITE

„Ad te, Domine, levavi“ 00036
Part. 2° 8 S. (IV, 156)
„Ad te, Domine, levavi“ 00037
Part. 2° 19 S. (IV, 158)
„Benedicam Dominum“ 00038
Part. 2° 8 S. (IV, 133)
„Beweise, beweise“ 00039
Part. 2° 8 S. (IV, 134)
„De profundis“ 00040
Part. 2° 8 S. (IV, 161)
„Die Himmel jauchzen“ 00041
Part. 2° 49 S. (IV, 155)
„Herr, du bist unser Herrscher“ 00042
Part. 2° 7 S. (IV, 1
„In te, Domine, speravi“ 00043
Part. 2° 11 S. (IV, 154)
„Intellige clamorem“ 00044
Part. 2° 6 S. (IV, 153)
„Laudate, pueri, Dominum“ 00045
Part. 2° 12 S. (IV, 150)
„Levavi animan“ 00046
Part. 2° 8 S. (IV, 163)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 843:
op. 25 Offertorium Nr. 5. Levavi animam meam in montes,
4 Singst. 2VVa (2ClFl2Hörner2Tr u. Pauken ad lib.) Kb u. Org
„Magnificat“ 00047
Part. 2° 15 S. (IV, 151)
„Magnificat“ 00048
Part. 2° 16 S. (IV, 162)
„Messe in E“ 00049
Part. 2° München, Falter & Sohn (III, 23)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 843:
op. 17 Messe (E), SATBB (Org ad lib.), 2VVaFlKbFaHorn (E)
Cl (E) 3Tr u. Pauken, Part
„Messe 2 in F“ 00050
D.T. Part. 2° 50 S. (III, 28)
„Messe 3 in Es“ 00051
D.T. Part. 2° 58 S. (III, 27)
„Messe 4 in G“ 00052
D.T. Part. 2° 49 S. (III, 29)
„Messe 5 in A“ 00053
D.T. Part. 2° 44 S. (III, 25)

Page (PS/TeX): 307 / 291, COMPOSITE

„Messe 6 in D“ 00054
D.T. Part. 2° 64 S. (III, 30)
„Messe 12 in B“ 00055
D.T. Part. 2° 63 S. (III, 33)
Anm.: BSB-Musik, Bd. 5, S. 1671:
Messe in B: (Nr. 12 d. gedr. Messen); für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompetten, Pauken & Orgel; op. 37 / Drobisch. – Stimmen. – München: Falter. – Pl.-Nr. F. & S. No. 483. – 20 St.
„Messe 13 Pastorale in F“ 00056
op. 41 Part. 2° 77 S. (III, 32)
Anm.: BSB-Musik, Bd. 5, S. 1671:
Pastoral-Messe: nebst Graduale & Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabaß u. Orgel, 1 Flöte, 1 Oboe oder Clarinette, 2 B-Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten & Pauken; F-Dur; op. 41 / Drobisch. – Stimmen. – München: Falter. – Pl.-Nr. F. & S. No. 494.– 20 St.
„Missa 11 in E, G“ 00057
D.T. Part. 2° 39 S. (III, 1)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 343:
op. 34 Messe (E) u. (G), 4 Singst. 2VVaVcKb Org oblig., 2 CL2Hörner ad lib.
„Motetten op. 1“ 00058
Part. 2° 23 S. (IV, 45)
Anm.: Pazdirek, Bd. 3, S. 843:
op. 1 Drei Motetten [...] Hofmeister
„Preist dich, mein Heiland“ 00059
Part. 2° 3 S. (IV, 159)
„Protector noster“ 00060
Part. 2° 7 S. (IV, 160)
„Requiem 1 in C“ 00061
Part. 2° 44 S. (III, 31)
Anm.: BSB-Musik, Bd. 5, S. 1671:
Erstes Requiem in C. für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass u. Orgel oblig., 2 Clarinetten, 1 Floete, 2 Hörner, 2 Trompeten u. Pauken ad lib. C. L. Drobisch. – Stimmen. – München: Falter. Pl.-Nr. 309. – 16 St.
„Requiem 2 in D“ 00062
Part. 2° 44 S. (III, 24)
Anm.: BSB-Musik, Bd. 5, S. 1671
Zweites Requiem in D: für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola,

Page (PS/TeX): 308 / 292, COMPOSITE

Contrabass u. Orgel oblig., 2 Clarinetten, 1 Floete, 2 Hörner,
2 Trompeten u. Pauken ad lib. – C. L. Drobisch. – Stimmen. –
München: Falter, – Pl.-Nr. 310. – 16 St.
„Requiem 3 in Es“ 00063
Part. 2° 48 S. (III, 26)
Anm.: BSB-Musik, Bd. 5, S. 1671:
Drittes Requiem in Es: für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola,
Contrabass u. Orgel oblig., 2 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner,
2 Trompeten u. Pauken ad lib. /C. L. Drobisch. – Stimmen, –
München: Falter.– 16 St.
„Veni sancte, spiritus“ 00064
Part. 2° 8 S. (IV, 152)
„Wie heilig ist“ 00065
Part. 2° 7 S. (IV, 132)
Eberwein, Karl 1786 – 1868
„Geist der Wahrheit“ 00066
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (IV, 70)
Anm.: Pazdirek, Bd. 4, S. 11:
op. 10 Sonntagslied: „Geist der Wahrheit laß dein Licht“,
4 Singst., Blasinstr. Org (P) [. . .] Hofmeister
Ebhardt sen.
„Die Tiefen der Gottheit“ 00067
Part. 2° 44 S. (II, 26)
Ebhardt
„Allgütiger, wir sinken nieder“ 00068
Part. 2° 62 S. (II, 36)
„Alles was Odem hat“ 00069
Part. 4° 7 S. (IV, 73)
„Der Herr ist Gott“ 00070
Part. 2° 36 S. (IV, 74)
„Gedanken an Gräbern“ 00071
Part. 2° 16 S. (IV, 69)
„Heilig ist Gott“ 00072
Part. 2° 22 S. (IV, 71)
„Lobet den Herrn“ 00073
Part. 2° 21 S. (IV, 72)
Eichheim, Carl
„Deutsche Messe in C“ 00074
Part. 2° 12 S. (IV, 57)
Elsner, Jos[eph Anton Franciskus] 1766 – 1854
„Gloria et honore“ 00075
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (IV,59)

Page (PS/TeX): 309 / 293, COMPOSITE

Anm.: RISM A/I: EE 660 II, 11:
Gloria et honore coronasti eum. Motette für Doppelchor [. . .]
28. Werk. – Leipzig, Friedrich Hofmeister, No. 1362. P.
„Halleluja! Juravit Dominus“ 00076
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (IV, 58)
Anm.: RSM A/I: EE 660 II, 8
Alleluja. Juravit dominus. Musica nova in graduale.
Opus XXIX. – Leipzig, Friedrich Hofmeister, No. 1436. – P.
„Quoniam in me“ 00077
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (IV, 60)
Anm.: RISM A/I: EE 660 II, 15
Quoniam in me speravit. Musica nova in offertorium.
Opus XXX. – Leipzig, Friedrich Hofmeister, No. 1430. – P.
Off. „Tui sunt coeli“ 00078
Part. 2° Wien, Haslinger (IV, 62)
Eybler, [Joseph Leopold Edler von] 1765 – 1846
„Mächtiger, Ewiger“ (Domine) 00079
Part. 2° 26 S. (IV, 65)
„Missa 7 in C“ 00080
D.T. Part. 2° 36 S. (III, 2)
„Tua est potentia“ 00081
Part. 2° 8 S. (IV, 64)
Anm.: RISM A/I: EE 902 I, 25:
Tua est potentia, tuum regnum domine. Graduale für 4 Singstimmen,
2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompetten, Pauken,
Contrabass und Orgel. – Wien, Tobias Haslinger, No. 4792 (4795). –
P. und St.
Off. „Tui sunt coeli“ 00082
Part. 2° 22 S. (IV, 63)
Anm.: RISM A/I: EE 902 I, 26:
Tui sunt coeli, et tua est terra. Offertorium für 4 Singstimmen,
2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabaß, 2 Clarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.
Wien, Tobias Haslinger, No. 5245 (5248). P. und St.
Fasch, [Christian Friedrich Carl] 1736 – 1800
„Die, so das Land des Lichts“ 00083
Part. 2° 19 S. (IV, 67)
„Gehet zu seinen Toren“ 00084
Part. 2° 34 S. (IV, 66)
Felsch, W.
„Der 3. Psalm“ 00085
Part. 2° 14 S. (IV, 68)

Page (PS/TeX): 310 / 294, COMPOSITE

Fichtler
„Der 104. Psalm“ 00086
Part. 2° 139 S. (IV, 39)
Fin[c]k, G[ottfried] W[ilhelm] 1783 – 1846
„Häusl. Andachten“ 00087
Heft. Part. 4° Leipzig Peters (IV, 5)
Fischer, Mi[chael] G[otthard] 1773 – 1829
Choral „Meine Lebenszeit verstreicht“ 00088
mit 6 Veränderungen u. Motette „Die richtig vor
sich gewandelt haben“
Part. 2° Berlin, Trautwein (IV, 6)
Anm.: Eitner, Bd. 3, S. 469:
4stim. Choral: Meine Lebenszeit, die 4stim. Motette:
Die richtig vor sich gewandelt haben.
Flügel, G[ustav] 1812 – 1900
„Pater noster“ 00089
Part. 2° Leipzig Schott (IV, 7)
Anm.: Pazdirek, Bd. 4, S. 421
op. 48 Pater noster à 3 voix égales av. acc. P ou Org [. . .] Schott.
Frech, J[ohann] G[eorg] 1790 – 1864
„Vater unser, du hast deine Säulen aufgebaut“ 00090
op. 23. Part. 2° Stuttgart, Zumsteeg, (IV, 10)
Anm.: Pazdirek, Bd. 4, S. 523
op. 23 Vater Unser: „Du hast deine Säulen“; SATB, Part. – Zumsteeg.
Frischmuth, J[ohann] Chr[istian] 1741 – 1790
„3 Motetten u. 3 Arien zum Neujahrssingen“ 00091
Part. 2° Erfurt Suppus (IV, 9)
Anm.: RISM A/I: F 1996
Führer, Rob[ert] N[epomuk] 1807 – 1861
Off. „Deus tu convertens“ 00092
Part. 2° 6 S. (IV, 8)
Gabler, [Christoph August] 1767 – 1839
„Trauergesang“ 00093
Part. 2° Leipzig Br. & H. (IV, 112)
Anm.: Eitner, Bd. 4, S. 111:
Trauergesang: Zu frühe, ach zu frühe, 4st. mit Orch.
(gesungen am Grabe der Mde. Mara).
Lpz. Br. & Haertel, P. u. Stb.
RISM A/I: G 36:
Trauergesang am Grabe des Freundes für vier Singstimmen
und Begleitung des Orchesters oder auch mit Begleitung des
Pianoforte. – Leipzig, Breitkopf & Härtel, No. 1486.

Page (PS/TeX): 311 / 295, COMPOSITE

Gaebler, E[rnst] F[riedrich] 1807 – 1893
„Heil dem Lande“ 00094
op. 15. Part. 2° Berlin, Trautwein (II, 38)
„O wie selig“ 00095
Part. 2° Grünberg u. Leipzig, Levison (II, 39)
Gänsbacher, [Johann Baptist] 1778 – 1844
„Si ambulavero“ 00096
Part. 2° 7 S. (IV, 96)
Gallo, Dom[enico] geb. 1730
„Domine“ 00097
Part. 2° 4 S. (IV, 104)
Girschner, [Christian Friedrich Johann] 1794 – 1860
„Gross ist der Herr“ 00098
instr. von Buncke. Part. 2° 38 S. (IV, 92)
Grabeler
Ps. 145: „Halleluja, Jehova lobe, meine Seele“ 00099
Orch. einger. von J[oseph] C[arl] Kühn Part. 2°
96 S. (IV, 11)
„d. 145. Psalm“, Kl. Ausz. 2° Bonn, Simrock (IV, 101)
Graetz, [Joseph] 1760 – 1826
„Grablied“ 00100
Part. 2° München, Falter & Sohn (IV, 105)
Anm.: BSB Musik, Bd. 6, S. 2343:
GRABLIED / verfaßt von Anton Baumgartner k. b. Baurath /
in Musik gesetzt / für 2 Tenor- und 1 Bassstimme / mit
willkührlicher Begleitung einer Alt- Tenor- und Bass-Posaune /
von / Joseph Graetz / (Des Lebens Jahre rinnen). Partitur,
München bei Falter & Sohn/Residenzstrasse N° 7. Lith o N° 3 S.
Graun, [Carl Heinrich] ca. 1703 – 1759
„Domine“ 00101
Part. 2° 16 S. (IV, 100)
Anm.: Vermutlich identisch mit der Partitur 00036 aus der
Pohsnerschen Sammlung
Grell, [August Eduard] 1800 – 1886
„Pfingstlied“ 00102
instr. von Kühn. Part. 2° 27 S. (IV, 95)
„Salve regina“ 00103
op. 9. Part. 2° Berlin Cranz (IV, 29)
Anm.: In der Pohsnerschen Sammlung 00042 „Salve Regina“
op. 9 „Preist dir o Jesu“ für 3 Sopran- und 2 Altstimmen
Groß, J[ohann] B[enjamin] 1809 – 1848
„Ges. zur Leichenfeier“ 00104

Page (PS/TeX): 312 / 296, COMPOSITE

op. 29 Part. 2° Berlin, Trautwein (IV, 102)
Häser, [August Ferdinand] 1779 – 1844
„Die Feier der Andacht“ 00105
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (IV, 143)
„Kyrie und Gloria“ 00106
op. 6. Part. 2° Leipzig, Hofmeister (III, 5)
Anm.: Eitner, Bd. 4, S. 467:
Kyrie und Gloria f. 4 Singst. ohne Begltg. 6. Werk. Lpz.,
Hofmeister. P. qufol. 17 S.
„Miserere“ 00107
Part. 2° Leipzig, Br. & H. (IV, 94)
Part. 2° 13 S. (IV, 142)
Hahn, B[ernard] 1780 – 1852
„Messe in D“ 00108
D.T. Part. 2° 38 S. (III, 16)
Hasse, [Johann Adolf] 1699 – 1783
„Der 113. Psalm“ 00109
Part. 2° Bonn, Mompour (IV, 43)
Anm.: BSM Musik, Bd. 7, S. 2594:
Der 113te Psalm: für 1 Bassstimme u. 4stg. Chor mit Begl. von
2 Violinen, Viola, Oboen, Trompeten, Pauken und Bass; nebst
hinzugefügtem Clavierauszug u. durch Clarinetten, Fagotte u.
Hörner verstärktem Orchester / J. A. Hasse – Partitur u. Stimmen.
Bonn: Mompour. – Pl.-Nr. 128. – 35 S. + 4 St.
„Puer natus est“ 00110
Part. 2° 30 S. (III, 15)
„Te deum in G“ 00111
Part. 2° 90 S. (III, 14)
„Te deum in G“ 00112
Part. 2° 40 S. (III, 19)
Hauptmann, Mor[itz] 1792 – 1868
„Te deum“ 00113
op. 3. Part. 2° Wien Diabelli
12 St. 2° geschr. u. gedr. (IV, 40)
„Te deum“ 00114
Part. 2° 14 S. (IV, 88)
Haydn, Franz Joseph 1732 – 1809
„Messe Nr. 7“ 00115
C dur. Part. 2° Leipzig Br. u. H. (III, 18)
Anm.: RISM A/I: H 2503:
Hob. XXII: 8, Messe No. 7 à 4 voix avec accompagnement de
2 violons viola et basse, 2 hautbois, basson, 2 trompettes,

Page (PS/TeX): 313 / 297, COMPOSITE

timbales et orgue [. . .] No. VII. – Leipzig an magasin de musique de Breitkopf & Härtel. No. 3454. – P.

„Requiem in Es“ 00116
D.T. Part. 2° 21 S. (III, 17)

Haydn, [Johann] Mich[ael] 1737 – 1806

„Halleluja“ 00117
Part. 2° Wien Diabelli (IV, 87)

Heine, [Samuel Friedrich] 1754 – 1821

„Auferstehn, ja auferstehn“ 00118
Part. 2° 8 S. (IV, 81)

„Auferstehn, ja auferstehn“
Part. 2° 11 S. (IV, 144)
Anm.: Eitner, Bd. 5, S. 87:
Auferstehen, ja Auferstehen (von Klopstock) für 2 S. A. T. B. u. 12 Instr. [. . .] gedr. bei Br. & Haertel. Part. u. Stb. [Leipzig 1805]

Hesse, A[dolph Friedrich] 1809 – 1863

„Der Herr ist unermesslich“ 00119
Hymne. Part. 2° 58 S. (IV, 21)

Der 33. Ps. „Freut euch des Herrn“ 00120
Part. 2° 72 S. (IV, 32)

„Gott ich preise Dich“ 00121
Part. 2° (II, 46)
dass. Klav. Ausz. 2° 14 S. (II, 47)

„Heilig, heilig, Gott bist du“ 00122
Part. 2° 13 S. (IV, 44)

„Von Leiden ist mein Herz bedrängt“ 00123
Part. 2° Berlin, Bote & Bock (II, 48)

Hiller, J[ohann] A[dam] 1728 – 1804

„Jammervoll mit heissen Tränen“ 00124
Part. 2° 3 S. (IV, 22)

„Der 100. Psalm“ 00125
Part. 4° 48 S. (IV, 20)

„Schallet, schallet“ 00126
Kantate zum Augustustage für das Theater zu Leipzig 1777
Part. 2° 45 S. (II, 60)

„Seligkeit und Tugendsinn“ 00127
Tenorarie und Chor als Anhang zur Kant. am Kirchenfest „Singt unserem Gott“
Part. 2° 10 S. (IV, 19)

„Singt unserem Gott“ 00128

Page (PS/TeX): 314 / 298, COMPOSITE

Part. quer 4° 41 S. (II, 35)
Himmel, F[riedrich] H[einrich] 1765 – 1814
„Klopstocks Auferstehungsgesang“ 00130
Für Quartettbegl. einger. von Posner.
Part. 2° 14 S. (IV, 23)
„Glaube Liebe Hoffnung“ 00131
op. 29. Part. 2° Leipzig, Peters (IV, 25)
Anm.: RISM A/I: H 5487:
Heiliger Glaube hoch über die Sterne. Glaube, Liebe, Hoffnung,
von C. W. Hufeland, mit Begleitung des Pianoforte [. . .] 29^s Werk.
– Leipzig, C. F. Peters, No. 732
„Trauerkantate zur Begräbnisfeier Friedr. Wilh. II.“Originalpart. 2° 93 S. (II,7)
Anm.: RISM A/I: H 5376:
Trauer-Cantate zur Begräbnisfeyer Seiner Königlichen Majestät
von Preussen Friedrich Wilhelm II., von Herklots; S, A, T, B;
2 vl, vla, b, 2 fl, 2 ob, 2 fag, 2 cor (Es, C), tr, timp; Textanfang:
Klagt, klagt, ihr Edlen klagt] – [Hamburg, Meyn, 1798]. – P.
Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen Sammlung
Homilius, [Gottfried August] 1714 – 1785
„Allmächt'ger, den in höhern Chören“, 00132
am Kirchenfest 1775. Part. 2° 28 S. (II, 6)
Hummel, [Johann Nepomuk] 1778 – 1837
„Heiligster, erhöre, gnädig“ 00133
Part. 2° 79 S. (II, 49)
Anm.: Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen
Sammlung
„Messe 2 in Es“ 00134
Part. 2° Wien, Haslinger (III, 22)
Anm.: Eitner, Bd. 5, S. 229
2. Messe Esd. F. 4stim. Chor u. Orch. op. 80. P. Wien,
Haslinger. P.
Kähler, [Moritz Friedrich] 1781 – 1834
„Der Fromme in Trübsal“ 00135
Kl. Ausz. 2° Züllichau, 1833 (IV, 75)
Kelz, [Johann Friedrich] 1786 – 1862
„Danket dem Herrn“ 00136
Part. 2° 24 S. (IV, 52)
„Die Erde ist des Herrn“ 00137
Part. 2° 16 S. (IV, 53)
„Herrgott du bist unsre Zuflucht“ 00138
Part. 2° 19 S. (IV, 56)

Page (PS/TeX): 315 / 299, COMPOSITE

„Hilf mir Gott“ 00139
Part. 2° 12 S. (IV, 55)
„Kommt herzu“ 00140
Part. 2° 17 S. (IV, 51)
„1. u. 135. Psalm“ 00141
Part. 2° Berlin, Paez. 1 Orgelstimme ad lib.
2° 4 S. (IV, 80)
„Der 96. Psalm“ 00142
Part. 2° Berlin, Paez. (IV, 99)
„Der 122. Psalm“ 00143
Part. 2° 17 S. „es liegt ein Brief des Comp. an den
Cantor bei.“ (IV, 82)
Kittan, G[ustav]
„4 geistl. Gesänge“ 00144
Part. 2° 4 S. (IV, 37)
Anm.: Pazdirek, Bd. 6, S. 509:
4 geistliche Lieder, SATB [. . .] Breitkopf.
Knoll, [David Tobias] 1736 – 1818
„Domine“ 00145
Part. 2° 15 S. (IV, 76)
„Domine“ 00146
Part. 2° 11 S. (IV, 77)
„Du machst das“ 00147
Part. 2° 75 S. (II, 50)
„Erhebt den Herrn“ 00148
Part. 2° 13 S. (IV, 78)
Koehler, H.
Mot. „Der Herr ist meine Zuversicht“ 00149
Part. 4°, Breslau, Cranz (IV, 36)
„Gross ist der Herr“ 00150
Part. 2°, 59 S. (II, 51)
Krufft, [Nikolaus Freiherr] v[on] 1779 – 1818
„Nach dir, o Gott“ 00151
3 Hymnen op. 56 No. 2
Part. 2°, 4 St. Wien, Steiner (IV, 34)
„Lob Gottes im Frühling“ 00152
op. 56 No. 3
Part. 2°, 4 St. S.A.T.B. Wien, Steiner (IV, 79)
Kühn, Jos[eph Karl] 1803–1847
„Das grosse Halleluja“ 00153
Orig. Part. 2° 45 S. (IV, 31)
„Grabgesang“ 00154

Page (PS/TeX): 316 / 300, COMPOSITE

Part. 2° 3 S. (IV, 97)
„Gross ist der Herr“ 00155
Orig. Part. 2° 72 S. (IV, 118)
Anm.: Vgl. Pohsnersche Sammlung 00199 „Groß ist der Herr in seiner Stärke, Hymne für Chor u. Solo u. Orchester von Joseph Kühn [...] Ged: von Fr. W. Richter“
„Lobsinget dem Herrn“ 00156
Anm.: Vgl. Pohsnersche Sammlung 00200
„Cantate zum heiligen Osterfest gedichtet von C. J. Kudraß in Musik gesetzt für Chor, Solos [sic.!] und Orchester“
„Der 117. Psalm“ 00157
Kl. Ausz. 2° 18 S. (IV, 98)
„Sei gegrüßt“ 00158
Pfingstkant. Originalpart. 2° 31 S. 1846 (II, 8)
„Wenn mir das Herz beklommen ist“ 00159
Passionskant.
Kl. Ausz. 2° 39 S. (II, 52)
dass. Part. 2° 88 S. (II, 53)
Kunze[n], F[riedrich] L[udwig Aemilius] 1761 – 1817
„Halleluja der Schöpfung“ 00160
Kl. Ausz. 2° 54 S. (IV, 49)
dass. Part. 2° 118 S. (IV, 50)
Anm.: RISM A/I: K 3047:
Das Halleluja der Schöpfung (Brich, Natur, ein Loblied aus), Partitur Zürich, Hans Georg Nägeli
„O Gott, lass schwinden“ 00161
Part. 2° 23 S. instr. von Buncke (IV, 110)
(gemeinsam mit 00223)
Laegel, J[ohann] G[ottlieb] 1777 – 1843
„Ach was ist der Menschheit Los“ 00162
Kl. Ausz. 2° 23 S. (II, 10)
Anm.: Eitner, Bd. 6, S. 11
Kantate: Ach, was ist der Menschheit Loos, Gera, Blachmann & Bornschein (f. Chor u. Orch.) P.
„Das Heil ist nahe“ 00163
Part. 2° 38 S. (II, 12)
Anm.: Eitner, Bd. 6, S. 11:
Weihnachts-Kantate f. 4 Singst. u. Orch. „Das Heil ist nahe“. Lpz. Hofmeister P. (vor 1829)
„Selig, wer den stillen Port“ 00164
Part. 2° Gera, Blachmann & Bornschein (II, 11)
Lindpaintner, [Peter Josef von] 1791 – 1856

Page (PS/TeX): 317 / 301, COMPOSITE

„Te deum“ 00165
Kl. Ausz. 2° 32 S. (III, 11)
Lorenz, O.
„Befiehl dem Herrn“ 00166
instr. v. Buncke Part. 2° 29 S. (IV, 93)
„Dich preist, Allmächtiger“ 00167
instr. von Buncke Part. 2° 16 S. (IV, 90)
Marschall
„Gewiss an diesem Orte“ 00168
Part. 2° Colleda u. Marcksuhl.
Lief. Des „Ambrosius“ (II, 13)
„Vater der Liebe“ 00169
Lief. des „Ambrosius“ (II, 14)
Anm.: „Ambrosius Blatt“, Wiener Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Herausgegeben und redigiert von Anton Podrabsky, 1881 – 1883
Melcher, Jul.
„Gesänge“ 00170
op. 8 Part. 2° 4 S. (IV, 106)
Anm.: Pazdirek, Bd. 8, S. 3:
op. 8 Drei Lieder. Schifferlied. Pilger und Blümlein. Vom Wald
Mendheim, Sim.
„3 Gesänge“ 00171
op. 25 Part. 2° Berlin Wagenführ (IV, 54)
Methfessel, Alb[ert Gottlieb] 1785 – 1869
„Danket dem Herrn“ 00172
Kl. Ausz. 2° Hildburghausen, Kesselring (II, 55)
dass. Part. 2° 31 S. (II, 56)
Anm.: Nach Eschenbach, S. 126, als „Erntekantate“, op. 130, aus der Pohsnerschen Sammlung
Michel, Aug[ust]
„Das große Halleluja“ 00173
Part. 4° Gotha, Lampert (IV, 103)
Anm.: Eitner, Bd. 6, S. 465, Das grosse Hallelujah von Klopstock zu 4 Stim. und Orgel.
Op. 6. Gotha, Verlags-Compt. P.
Müller, C[hristian] G[ottlieb] 1800 – 1863
„Unendlicher, Allweiliger“ 00174
Part. 2° 14 S. (IV, 107)
Naue, [Johann Friedrich] 1787 – 1858
„Ruhe dir, der du“ 00175

Page (PS/TeX): 318 / 302, COMPOSITE

Part. 2° Leipzig, Hofmeister (II, 40)
Naumann, Johann Gottlieb 1741- 1801
„Herr, wenn ich nur Dich habe“ 00176
Part. 2° 124 S. (II, 32)
Anm.: Eitner, Bd. 7, S. 153:
Gottes Wege, Orat. P. [. . .] als Kantate bez., „Herr
wenn ich nur dich habe“.
Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen
Sammlung
„Der Gottheit mild“ 00177
Terzett, Part. 2° 24 S. (IV, 135)
Neithardt, [August Heinrich] 1793 – 1861
„Wo ist, soweit die Schöpfung“ 00178
op. 98. Kl. Ausz. 2° Berlin, Trautwein (IV, 38)
Anm.: Pazdirek, Bd. 8, S. 676
op. 98 Hymne „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht“, TTBB
m. P. [. . .] Chorst. Heinrichshofen
Oertzen, v[on]
„Das ist ein köstliches Ding“ 00179
Mot. Part. 2° Neustrelitz, Barnewitz (IV, 35)
Pachaly, Traugott Immanuel 1797–1853
„Christnachtskant[ate]“ 00180
Part. 2° Breslau, Leuckart (II, 41)
Anm.: Pazdirek, Bd. 9, S. 3
op. 10 Christnachts-Kantate: „Da ist die schöne Nacht“,
4 St u. 2VVaB2Fl2Hörner,
Part [. . .] Leuckart.
„Gott ist der Herr“ 00181
Part. 2° (II, 42)
Anm.: Pazdirek, Bd. 9, S. 3
Fest-Kantate „Gott ist der Herr“, 4 St u. O [. . .] Leuckart.
„Gross ist der Herr“ 00182
op. 5. Part. 2° Breslau, Cranz (IV, 28)
„Osterkantate“ 00183
Part. 2° Breslau, Leuckart (II, 44)
„Pfingstkantate“ 00184
Part. 2° Breslau, Cranz (II, 43)
Pahner [Palmer?], Carl
„Wer ist würdig“ 00185
Part. 2° gedr. [Verlag?] (II, 19)
Richter, E[rnst Friedrich Eduard] 1808 – 1879
„Grabgesang“ 00186

Page (PS/TeX): 319 / 303, COMPOSITE

instr. von [F.E.] Buncke Part. 2° 4 S. (IV, 91)
Rieder, A[mbrosius] 1771 – 1855
„Audi filia“ 00187
Off. Part. 2° 8 S. (IV, 137)
„Ave Maria“ 00188
Part. 2° 8 S. (IV, 138)
„Intende voci“ 00189
Part. 2° 8 S. (IV, 140)
„Veni sancte spiritus“ 00190
Part. 2° 7 S. (IV, 139)
„Tantum ergo“ 00191
Part. 2° 4 S. (IV, 136)
„Tantum ergo“ 00192
in C, Part. 2° 3 S. (IV, 141)
Righini, [Vincenzo] 1756 – 1812
„Erbarmen wir flehen“ 00193
Part. 2° 39 S. (II, 20)
Rinck, [Johann Christian Heinrich] 1770 – 1846
„Dancket dem Herrn“ 00194
op. 75 Part. 2° Mainz, Schott (IV, 33)
Anm.: Pazdirek, Bd. 9. S. 968:
op. 75 Hymne: Danket dem Herrn, 4 Singst m.
Org (P) [. . .] Schott.
Roeder, [Georg Vincenz] 1780 – 1848
„Missa 4 in F u. C“ 00195
op. 35. D.T. Part. 2° 72 S. (III, 3)
Rolle, [Johann Heinrich] 1716 – 1785
„Begräbnischor“ 00196
Part. 2° 9 S. (IV, 119)
Romberg, A[ndreas] 1767 – 1821
„Froh wall ich zum Heiligtum“ 00197
Part. 2° 16 S. (II, 21)
„Laudate eum“ 00198
Off. C. 1. 2 A. T. B. Vl. 1. 2. Ob. 1. 2. Corn. 1. 2.
Va. Org. 24 St. 4° u. 2° (IV, 30)
Anm.: RISM A/I: R 2139:
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
[. . .] arrangiert von J. A. Schulze [nach dem Andante der
Sinfonie op. 6] Leipzig Breitkopf & Härtel No. 1457. – P.
Nach Eschenbach, S. 127, aus der Pohsnerschen Sammlung
Rosemann, Johann Karl geb. 1809
„Grösse Gottes“ 00199

Page (PS/TeX): 320 / 304, COMPOSITE

Part. 4° 29 S. (IV, 117)
„O Gott wie strahlt“ 00200
Part. 2° 22 S. (II, 22)
Rungenhagen, [Karl Friedrich] 1778 – 1851
„Breit aus dein Reich“ 00201
op. 44. Part. 2° Berlin, Trautwein (IV, 41)
Anm.: Pazdirek, Bd. 10, S. 253:
op. 44 Motette „Breit aus dein Reich“, 2TB (Chor und Solosätze)
„Domine salvum fac“ 00202
Part. 2° 3 S. (IV, 121)
Anm.: Pazdirek, Bd. 10, S. 253
op. 48 Domine salvum fac regem, für Soli, SATB [...] Solost [...] Schlesinger
„Lobe den Herrn“ 00203
op. 45 Part. 2° Berlin, Trautwein (IV, 42)
„Tauchet die Flügel in Morgenröte“ 00204
Part. 2° Berlin, Schlesinger (IV, 120)
Schiedermair, [Johann Baptist] 1779 – 1840
„Beatus vir“ 00205
Part. 2° 12 S. (IV, 111)
„Cantate domino“ 00206
Part. 2° 7 S. (IV, 130)
„Evangelien“ 00207
Part. 2° 16 S. (IV, 131)
„Exaudi deus“ 00208
Off. Part. 2° 16 S. (IV, 125)
dass. (IV, 128)
„Haec dies“ 00209
Part. 2° 12 S. (IV, 126)
„Laudate dominum“ 00210
Part. 2° 4 S. (IV, 127)
„Messe in Es“ 00211
op. 75 Part. 2° 66 S. (III, 8)
Anm.: Pazdirek, Bd. 10, S. 474
op. 75 Land-Messe (Es) für 4 Singst. m. Org u. O
„Tecum principium“ 00212
Part. 2° 7 S. (IV, 129)
„Tedeum in C“ 00213
Part. 2° 22 S. (III, 7)
Schnabel, Carl 1809 – 1881
„Klagen hallet“ 00214

Page (PS/TeX): 321 / 305, COMPOSITE

op. 36, Part. 2° Breslau, Scheffler (II, 58)
dass. (II, 59)
Schnabel, J[oseph Ignaz] 1767 – 1831
„Halleluja“ 00215
Part. 2° Breslau, Leuckart (IV, 48)
„Kyrie in G“ 00216
Part. 2° 7 S. (IV, 116)
„Mein Gott, wie gross“ 00217
Part. 2° 4 S. (IV, 115)
„Messe in B“ 00218
D.T. Part. 2° 106 S. (III, 21)
„Messe in As“ 00219
D.T. Part. 2° 67 S. (III, 20)
„Quem vidistis“ 00220
Part. 2° 8 S. (IV, 114)
„Mein Gott, wie gross“ 00221
Part. 2° 4 S. (IV, 115)
„Veni creator spiritus“ 00222
Part. 2° 11 S. (IV, 113)
Schneider, [Johann Christian Friedrich] 1786 – 1853
„Auf ewig ist der Herr“ 00223
instr. von Buncke, Part. 2° 23 S.
gemeinsam mit 00161 (IV, 110)
Anm.: Pazdirek, Bd. 10, S. 559:
op. 62 Religiöse Gesänge für 4 Singst.: II. [. . .] Nr. 9.
Auf ewig ist der Herr mein Teil. [. . .] Breitkopf.
„In dir, Beherrscher“ 00224
instr. von Buncke, Part. 2° 22 S. (IV, 86)
Schulz
„Laut durch die Welten“ 00225
Part. 2° 58 S. (II, 24)
Seyfried, [Ignaz Xaver Ritter von] 1776 – 1841
„Halleluja“ 00226
Part. 2° Breslau, Weinhold (IV, 46)
Anm.: Eitner, Bd. 9, S. 152:
Halleluja 4st. Chor mit Orch. Breslau, Weinhold. P.
„Missa 3 g moll“ 00227
Part. 2° Leipzig, Hofmeister (III, 6)
Anm.: Eitner, Bd. 9, S. 152
Missa Nr. 3 f. 4 Singst. u. Orch., Rochlitz gew. Lpz.,
Hofmeister. P.
Speier, Wilh[elm] 1790 – 1878

Page (PS/TeX): 322 / 306, COMPOSITE

„Relig. Gesänge“ 00228
op. 11, Part. 2° Offenbach, Andre (IV, 122)
Spohr, [Louis] 1784 – 1859
„Gott du bis gross“ 00229
Hymne, op. 98, Part. 2° Bonn, Simrock (IV, 26)
Anm.: Pazdirek, Bd. 11, S. 215 :
op. 98 Hymne: „Gott, du bist groß“, Chor u. 4 Solost m.
O Part [. . .]
„Halleluja“ 00230
Off., Sopr. Solo Vl. obl. C.A.T.B.
Vl. 1.2. Va. Ob.1. 2. Horn 1.2. Tromb. 1.2.
Vel. B. Org. 31 St. 2° u. 4° (IV, 27)
Stadler, [Maximilian] Abbé 1748 – 1833
„Glaube Liebe Hoffnung“ 00231
Part. 2° Wien, Steiner (IV, 124)
Anm.: Eitner, Bd. 9, S. 243:
Glaube, Hoffnung und Liebe von Ch. Kuffner, f. 4 St.
Wien Steiner & Co. Part.
„Miserere“ 00232
Ps.) Part. 2° 4 St. Wien, Steiner (IV, 123)
Stolze, [Heinrich Wilhelm] 1801 – 1868
„Der Tempel des Herrn“ 00233
Kl. Ausz. Leipzig, Br. & H. (II, 23)
Anm.: Pazdirek, Bd. 11, S. 356:
op. 14 Der Tempel des Herrn, Kantate für Solo, Chor
u. O [. . .] KA [. . .] Breitkopf.
Tomasek, [Vaclav Jan] 1774 – 1850
„Tedeum in D“ 00234
op. 79, Kl. Ausz. 2° Mainz, Schott (III, 10)
Anm.: Pazdirek, Bd. 11, S. 777:
op. 79 Te Deum, Hymnus divi Ambrosii, 4 Singst u. O,
[. . .] KA [. . .] Schott.
Weinlig, [Christian Theodor] 1780 – 1842
„Wo bei sorgenlosen Herden“ 00235
Part. quer 4° 68 S. (II, 37)
Anm.: Nach Eschenbach, S. 126, als „Weihnachtskantate“
von Christian Theodor Weinlig aus der Pohsnerschen
Sammlung
Wirbach, [Martin] ca. 1720 – 1776
„Lobet den Herrn“ 00236
Part. quer 4° 12 S. (II, 34)
„Passion nach Joh.“ 00237

Page (PS/TeX): 323 / 307, COMPOSITE

Part. 2° 14 S. (II, 27 u. II, 33)
Zingarelli, [Nicola Antonio] 1752 – 1837
„Magnificat in B“ 00238
Part. 2° 34 S. (III, 4)
Zumsteeg, [Johann Rudolf] 1760 – 1802
„Ein Hauch ist unser Leben“ 00239
Part. 2° 15 S. (II, 29)
Anm.: RISM A/I: Z 399:
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen Sammlung
„Heilig, heilig“ 00240
Part. 2° 14 S. (II, 30)
Anm.: RISM A/I: Z 401:
Heilig, heilig, heilig ist Er...
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen Sammlung
„Kyrie eleison, väterlich sieh vom Thron“ 00241
Part. 2° 9 S. (II, 31)
Anm.: RISM A/I: Z 402
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
„Leucht im dunklen Erdentale“ 00242
Part. 2° 6 S. (II, 54)
Anm.: Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen Sammlung
RISM A/I: Z 404:
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
„Mein Gott, warum verlässest“ 00243
Part. 2° 23 S. (II, 28)
Anm.: RISM A/I: Z 406:
Kantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters
Nach Eschenbach, S. 126, aus der Pohsnerschen Sammlung

Neuere Drucke und Handschriften

Register der Titel und Texte

Ach was ist der Menschheit Los (Laegel, J. G.) 00162
Ad te, Domine, levavi (Drobisch, K. L.) 00036, 00037
Alles was Odem hat (Ebhardt) 00069
Allgütiger, wir sinken nieder (Ebhardt) 00068
Allmächt'ger, den in höhern Chören (Homilius, G. F.) 00132

Page (PS/TeX): 324 / 308, COMPOSITE

Anbetungswürdigster allein (Anonymus) 00003
Arien (Frischmuth, J. C.) 00091
Audi filia (Rieder, A.) 00187
Auferstehn, ja auferstehn (Heine, S. F.) 00118
Auferstehungsgesang (Himmel, F. H.) 00129
Auf ewig ist der Herr (Schneider, J. C. F.) 00223
Ave Maria (Diabelli, A.) 00026, (Rieder, A.) 00188
Banger Wehmut Klagen (Berner, F. W.) 00008
Beatus vir (Schiedermair, J. B.) 00205
Befiehl dem Herrn (Lorenz, O.) 00166
Begräbnischor (Rolle, J. H.) 00196
Benedicam Dominum (Diabelli, A.) 00027, (Drobisch, K. L.) 00038
Beweise, beweise (Drobisch, K. L.) 00039
Breit aus dein Reich (Rungenhagen, K. F.) 00201
Brich, Natur, ein Loblied aus (Kunzen, F. L. A.) 00160
Cantate Domino (Schiedermair, J. B.) 00206
Choral (Doles, J. F.) 00034, (Fischer, M. G.) 00089
Christ bete oft und mit Vergnügen (Anonymus) 00004
Christnachtskantate (Pachaly, T. I.) 00180
Christus durch Leiden verherrlicht (Bergt, C. G. A.) 00006
Christus ist erstanden (Closner, J. M.) 00024
Da ist die schöne Nacht (Pachaly, T. I.) 00180
Danket dem Herrn (Doles, J. F.) 00032, (Kelz, J. F.) 00136,
(Methfessel, A. G.) 00172, (Rinck, J. C. H.) 00194
Das Heil ist nahe (Laegel, J. G.) 00163
Das ist ein köstliches Ding (Oertzen, v.) 00179
Dein Licht, Herr, strahlt (Berner, F. W.) 00009
De profundis (Drobisch, K. L.) 00040
Der Fromme in Trübsal (Kähler, M. F.) 00135
Der Gottheit mild (Naumann, J. G.) 00177
Der Herr ist Gott (Ebhardt) 00070
Der Herr ist meine Zuversicht (Koehler, H.) 00149
Der Herr ist unermeßlich (Hesse, A.) 00119
Der Tempel des Herrn (Stolte, H. W.) 00233
Des Herren Rat ist wunderbarlich (Berg, C. G.) 00005
Des Lebens Jahre rinnen (Graetz, J.) 00100
Deus tu convertens (Führer, R. N.) 00092
Dich preist, Allmächtiger (Lorenz, O.) 00167
Die Erde ist des Herrn (Kelz, J. F.) 00137
Die Feier der Andacht (Häser, A. F.) 00105
Die Himmel jauchzen (Drobisch, K. L.) 00041
Die richtig vor sich gewandelt haben (Fischer, M. G.) 00088

Page (PS/TeX): 325 / 309, COMPOSITE

Die, so das Land des Lichts (Fasch, C. F. C.) 00083
Die Tiefen der Gottheit (Ebhardt) 00067
Domine (Berner, F. W.) 00010, (Cimarosa, D.) 00023,
(Eybler, J. L. v.), 00079, (Gallo, D.) 00097,
(Knoll, D. T.) 00145, 00146
Domine ad adjuvandum (Graun, C. H.) 00101,
(Dittersdorf, K. Ditters v.) 00031
Domine salvum fac (Rungenhagen, K. F.) 00202
Du hast deine Säulen (Frech, J. G.) 00090
Du machst das (Knoll, D. T.) 00147
Ecce quomodo moritur (Berner, F. W.) 00011
Ein Hauch ist unser Leben (Zumsteeg, J. R.) 00239
Erbarmen wir flehen (Righini, V.) 00193
Erhebt den Herrn (Knoll, D. T.) 00148
Erntekantate (Methfessel, A. G.) 00172
Evangelien (Schiedermair, J. B.) 00207
Exaudi deus (Schiedermair, J. B.) 00208
Festkantate (Pachaly, T. I.) 00181
Freut euch des Herrn (Hesse, A. F.) 00120
Froh wall ich zum Heiligtum (Romberg, A.) 00197
Gedanken an Gräbern (Ebhardt) 00071
Gehet zu seinen Toren (Fasch, K.) 00084
Geist der Wahrheit, laß dein Licht (Eberwein, K.) 00066
Geistliche Gesänge (Kittan, G.) 00144
Gesang zur Leichenfeier (Groß, J. B.) 00104
Gesänge (Melcher, J.) 00170, (Mendheim, S.) 00171
Gewiß an diesem Ort (Marschall) 00168
Glaube, Liebe, Hoffnung (Himmel, F. H.) 00130,
(Stadler, M.) 00231
Gloria (Häser, A. F.) 00106
Gloria et honore (Elsner, J.) 00075
Gott, du bist groß (Spohr, L.) 00229
Gottes Wege (Naumann, J. G.) 00176
Gott, ich preise dich (Hesse, A. F.) 00121
Gott ist der Herr (Pachaly, T. J.) 00181
Gott ist unsre Zuversicht (Doles, J. F.) 00033
Gott und Vater sei gepriesen (Berner, F. W.) 00012
Grabgesang (Kühn, J. K.) 00154, (Richter, E. F. E.) 00186
Grablied (Graetz, J.) 00100
Groß ist der Herr (Girschner, C. F. J.) 00098,
(Koehler, H.) 00150, (Kühn, J. K.) 00155,
(Pachaly, T. I.) 00182

Page (PS/TeX): 326 / 310, COMPOSITE

Größe Gottes (Rosemann, J.K.) 00199
Haec dies (Schiedermair, J. B.) 00209
Halleluja (Haydn, J. M.) 00117, Kühn (J. K.) 00153,
(Michel, A.) 00173, (Schnabel, J. I.) 00215,
(Seyfried, I. X. Ritter v.) 00226, (Spohr, L.) 00230
Halleluja der Schöpfung (Kunzen, F. L. Ä.) 00160
Halleluja, Jehova lobe, meine Seele (Grabeler) 00099
Halleluja! Juravit Dominus (Elsner, J. A. F.) 00076
Häusliche Andachten (Finck, G. W.) 00087
Heil dem Lande (Gaebler, E. F.) 00094
Heiliger Glaube (Himmel, F. H.) 00130
Heilig Gott bist du (Hesse, A. F.) 00122
Heilig ist er (Zumsteeg, J. R.) 00240
Heilig ist Gott (Ebhardt) 00072
Heiligster, erhöre, gnädig (Hummel, J. N.) 00133
Herr, du bist unser Herrscher (Drobisch, K. L.) 00042
Herrgott, du bist unsre Zuflucht (Kelz, J. F.) 00138
Herr, unser Herrscher (Birnbach, J. B. H.) 00018
Herr, wenn ich nur dich habe (Naumann, J. G.) 00176
Hilf mir, Gott (Kelz, J. F.) 00139
Hymne (Berner, F. W.) 00014, (Kühn, J. C.) 00155,
(Neithardt, A. H.) 00178, (Rinck, C. J. H.) 00194,
(Spohr, L.) 00229
Hymnen (Krufft, N. Freiherr v.) 00151
Hymnus (Tomašek, V. J.) 00234
In dir, Beherrscher (Schneider, J. C. F.) 00224
In te, Domine, speravi (Drobisch, K. L.) 00043
Intellige clamorem (Drobisch, K. L.) 00044
Intende voci (Rieder, A.) 00189
Jammervoll mit heißen Tränen (Hiller, J. A.) 00124
Jauchzet Gott (Aiblinger, J. K.) 00001
Jubilate Deo (Aiblinger, J. K.) 00001
Kantate (Anonymus) 00004, (Naumann, J. G.) 00176,
(Romberg, A.) 00197, (Stoltze, H. W.) 00233,
(Zumsteeg, J. R.) 00239–00243
Kantate zum Augustustage (Hiller, J. A.) 00126
Kantate zum heiligen Osterfest (Kühn, J. C.) 00156
Kantate zur Auferstehung Christi (Closner, J. M.) 00025
Kantatina religiösen Inhalts (Berner, F. W.) 00012
Klagen hallet (Schnabel, C.) 00214
Klagt, ihr Edlen, klagt (Himmel, F. H.) 00131
Komm, heilger Geist (Doles, J. F.) 00034

Page (PS/TeX): 327 / 311, COMPOSITE

Kommt herzu (Keltz, J. F.) 00140
Kühlung bleichet die heilge Wange (Berner, F. W.) 00013
Kyrie (Birnbach, J. B. H.) 00019, (Dittersdorf, K. D. v.) 00031,
(Häser, A. F.) 00106, (Schnabel, J.) 00216
Kyrie eleison, väterlich sieh vom Thron (Zumsteeg, J. R.) 00241
Laudate Dominum (Schiedermair, J. B.) 00210
Laudate eum (Romberg, A.) 00198
Laudate, pueri, Dominum (Drobisch, K. L.) 00045
Laut durch die Welten (Schulz) 00225
Leucht im dunklen Erdentale (Zumsteeg, J. R.) 00242
Levavi animam meam in montes (Drobisch, K. L.) 00046
Lobe den Herrn, o meine Seele (Rungenhagen, K. F.) 00203
Lobet den Herrn (Ebhardt) 00073, (Wirbach, M.) 00236
Lob Gottes im Frühling (Krufft, N. Freiherr v.) 00152
Lobsinget dem Herrn ihr Christen alle (Kühn, J. K.) 00156
Mächtiger, Ewiger (Eybler, J. L. Edler v.) 00079
Magnificat (Drobisch, K. L.) 00047, 00048,
(Zingarelli, N. A.) 00238
Meine Lebenszeit verstreicht (Fischer, M. G.) 00088
Mein Gott, warum verläßest du mich (Zumsteeg, J. R.) 00243
Mein Gott, wie groß (Schnabel, J. I.) 00217
Messe (Closner, J. M.) 00025, (Drobisch, K. L.) 00049–00056,
(Eichheim, C.) 00074, (Hahn, B.) 00108, (Haydn, F. J.) 00115,
(Hummel. J. N.) 00134, (Schiedermair, J. B.) 00211,
(Schnabel, J. I.) 00218, 00219
Missa (Anonymus) 00004, (Drobisch, K. L.) 00057, (Eybler, J. L. v.) 00080
(Roeder, G. V.) 00195, (Seyfried, I. X. Ritter v.) 00227
Miserere (Häser, A. F.) 00107, (Stadler, M. Abbe) 00232
Misericordias Domini (Diabelli, A,) 00028
Motette (Drobisch, K.L.) 00058 (Fischer, M. G.) 00089, (Frischmuth, J.C.)
00091,
(Koehler, H) 00149, (Rungenhagen, K. F.) 00201
Motetten (Frischmuth, J. C.) 00091
Nach dir, o Gott (Krufft, N. Freiherr v.) 00151
Offertorium (Aiblinger, J. K.) 00001, (Diabelli, A.) 00028, (Elsner, J.) 00078,
(Eybler, J. L. Edler v.) 00082, (Führer, R. N.) 00092, (Rieder, A.) 00187,
(Romberg, A.) 00198, (Schiedermair, J. B.) 00208, (Spohr, L.) 00230
O Gott, laß schwinden (Kunzen, F. L. Ä.) 00161
O Gott, wie strahlt (Rosemann, C.) 00200
Oratorium (Bergt, C. G. A.) 00006, (Naumann, J. G.) 00176
Osterkantate (Pachaly, T. I.) 00183
O wie selig (Gaebler, E. F.) 00095

Page (PS/TeX): 328 / 312, COMPOSITE

Passion nach Johannes (Wirbach, M.) 00237
Passionskantate (Kühn, J. C.) 00159
Pater noster (Flügel, G.) 00089
Pfingstkantate (Kühn, J. C.) 00158, (Pachaly, T. I.) 00184
Pfingstlied (Grell, A. E.) 00102
Pilger und Blümlein (Melcher, J.) 00170
Preis des Höchsten (Berner, F. W.) 00014
Preist dich, mein Heiland (Drobisch, K.L.) 00059
Preis dir, o Jesu (Grell, A.E.) 00103
Protector noster (Drobisch, K. L.) 00060
Puer natus est (Hasse, J. A.) 00110
Psalm (Doles, J. F.) 00032, 00033, (Felsch, W.) 00085,
(Fichtler) 00086, (Grabeler) 00099, (Hasse, J. A.) 00109,
(Hesse, A. F.) 00120, (Hiller, J. A.) 00125,
(Kelz, J. F.) 00141–00143, (Kühn, J. C.) 00157,
(Stadler, M. Abbe) 00232
Quem vidistis (Schnabel, J. I.) 00220
Quoniam in me (Elsner, J. A. F.) 00077
Religiöse Gesänge (Schneider, J. C. F.) 00223,
(Speyer, W.) 00228
Requiem (Drobisch, K. L.) 00061–00063, (Haydn, F. J.) 00116
Rings um mich her (Buncke, F. E.) 00022
Ruhe dir, der du (Naue, J. F.) 00175
Salve regina (Diabelli, A.) 00029, (Grell, A. E.) 00103
Schallet, schallet (Hiller, J. A.) 00126
Schifferlied (Melcher, J.) 00170
Sei gegrüßt (Kühn, J. K.) 00158
Seligkeit und Tugendsinn (Hiller, J. A.) 00127
Selig, wer den stillen Port (Laegel, J. G.) 00164
Si ambulavero (Gänsbacher, J. B.) 00096
Singt unserem Gott (Hiller, J. A.) 00127, 00128
Sinkt in den Staub (Berner, F. W.) 00015
Sonntagslied (Eberwein, K.) 00066
Tantum ergo (Diabelli, A.) 00030, (Rieder, A.) 00191, 00192
Tauchet die Flügel in Morgenröte (Rungenhagen, K. F.) 00204
Tecum principium (Schiedermair, J. B.) 00212
Te Deum (Bergt, C. G. A.) 00007, (Doles, J. G.) 00035,
(Hasse, J. A.) 00111, 00112, (Hauptmann, L.) 00113, 00114,
(Lindpaintner, P. J. v.) 00165, (Schiedermair, J. B.) 00213,
(Tomašek, V. J.) 00234
Trauergesang (Gabler, C. A.) 00093
Trauergesänge (Algeyer) 00002

Page (PS/TeX): 329 / 313, COMPOSITE

Trauerkantate (Himmel, F. H.) 00131
Tua est potentia (Eybler, J. L. Edler v.) 00081
Tui sunt coeli (Elsner, J. A. F.) 00078, (Eybler, J. L. v.) 00082
Unendlicher, Allweiliger (Müller, C. G.) 00174
Unendlicher Gott (Blüher, J. A.) 00020
Vater der Liebe (Marschall) 00169
Vater unser, du hast deine Säulen aufgebaut (Frech, J. G.) 00090
Veni creator spiritus (Schnabel, J. I.) 00222
Veni sancte spiritus (Drobisch, K. L.) 00064, (Rieder, A.) 00190
Vom Wald (Melcher, J.) 00170
Von Leiden ist mein Herz bedrängt (Hesse, A. F.) 00119,
Weihnachtskantate (Laegel, J. G.) 00163, (Weinlig, C. T.) 00235
Wenn mir das Herz beklommen ist (Kühn, J. C.) 00159
Wer ist würdig (Pahner, C.) 00185
Wie heilig ist (Drobisch, K. L.) 00065
Wie selig liegt in tiefer Ruh (Berner, F. W.) 00016
Wo bei sorglosen Herden fromme Hirten (Weinlig, C. T.) 00235
Wohl dem, des Hilfe (Böhmer) 00021
Wo ist, soweit die Schöpfung (Neithardt, A. H.) 00178
Zu dir empor (Berner, F. W.) 00017
Zu frühe, ach zu frühe (Gabler, C. A.) 00093

Drucke

Berlin	Bote & Bock 00123
	Cranz 00103
	Paez 00142
	Schlesinger 00204
	Trautwein 00088, 00094, 00104, 00178, 00201, 00203
	Wagenführ 00171
Bonn	Mompour 00109
	Simrock 00099, 00229
Breslau	Cranz 00149, 00182, 00184
	K. G. Förster 00012, 00015
	Leuckart 00180, 00183, 00215
	Scheffler 00214
	Weinhold 00226
	Colleda u. Marcksuhl 00168, 00169
Erfurt	J. Suppus 00091
Gera	Blachmann & Bornschein 00162
Gotha	Lampert 00173

Page (PS/TeX): 330 / 314, COMPOSITE

Grünberg u. Leipzig	Levisohn 00095
Hildburghausen	Kesselring 00172
Leipzig	Breitkopf & Härtel 00093, 00107, 00115, 00233
	Hofmeister 00007, 00066, 00075–00077, 00115, 00116, 00175
	Kühnel 00129
	Peters 00087, 00130
	Schott 00089
Mainz	Schott 00089, 00194, 00234
München	Falter & Sohn 00049, 00100
Neustrelitz	Barnewitz 00179
Offenbach	André 00228
Paris	Schott 00001
Stuttgart	Zumsteeg 00090
Wien	Haslinger 00078, 00134
	Diabelli 00113, 00117
	S. A. Steiner und Co. 00151, 00152, 00231, 00232
	Züllichau 00135

Der Verlag für die Komposition 00185 von C. Pahner konnte nicht ermittelt werden.

Literatur (einschließlich Kurztitel)

Bohn	Emil Bohn, Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau, Breslau 1890.
BSB-Musik	Bayerische Staatsbibliothek. Katalog der Musikdrucke. BSB – Musik, München usw. 1988, Bd. 1–17.
Eitner	Robert Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1–11, Leipzig 1900–1904 (Reprint Wiesbaden und Graz 1959–1960).
Eschenbach	Wolfram Eschenbach, Friedrich Wilhelm Berner (1780–1827). Ein Beitrag zur Breslauer Musikgeschichte, Ohlau 1935 (Diss. Breslau 1935).
Feldmann	Fritz Feldmann, Breslau, in: MGG, Bd. 2, Kassel und Basel 1952, Sp. 284–302.
Pazdirek	Franz Pazdirek, Universal-Handbuch der Musikliteratur, Bd. 1–11, Wien 1904–1910 (Reprint Hilversum 1967).

Page (PS/TeX): 331 / 315, COMPOSITE

RISM A/I Repertoire international des sources musicales, Recueils imprimites XVI^{e}–XVII^{e} siècles, Liste chronologique, München-Duisburg (einschließlich Nachtrag).

Starke Reinhold Starke, Kantoren und Organisten der St. Elisabethkirche zu Breslau, in: Monatshefte für Musikgeschichte (hg. von Robert Eitner) 35 (1903), S. 41–48.

Page (PS/TeX): 332 / 316, COMPOSITE

Literatur und Rezensionen

Jānis Torgāns
Die neue musikwissenschaftliche Literatur in Lettland

Seit der Jahrhundertwende – also im Laufe der letzten fünf, sechs Jahre – hat die Musikwissenschaft in Lettland erfreuliche Veränderungen erlebt, eine ganze Reihe von Büchern und anderen Publikationen ist herausgekommen. Im Vergleich zu den 1990er Jahren, als nur ganz selten Druckerzeugnisse erschienen (darunter die almanachartige Sammlung „Latvju Mūzika“ (Die Lettische Musik) in Kalamazoo, USA) werden jetzt auch in Lettland viele Neuausgaben auf dem Felde der Musik produziert. Es sind so viele, dass es – eigentlich glücklicherweise – nicht möglich ist, hier alle zu berücksichtigen. So werden Publikationen wie Lehrbücher, Vorworte zu Notenausgaben und Beihefte zu CDs beiseite gelassen, um der eigentlichen wissenschaftlichen Produktion mehr Aufmerksamkeit widmen zu können.

Besonders erfreulich ist die Einrichtung von wenigstens zwei Dauerprojekten, vor allem der von Lettlands Akademie für Musik betreuten Schriftenreihen. Die erste von ihnen ist nach der Trägerinstitution „Mūzikas akadēmijas raksti“ (Die Schriften der Musikakademie) benannt. Der erste Band ist von Baiba Jaunslaviete (*1964) zusammengestellt worden: „Latviešu mūzika cittautu kritiķu skatījumā“ (Die lettische Musik aus der Sicht der internationalen Kritik, Auswahl, Teil 1, 1873–1926), Riga: Musica Baltica 2004 (172 S.). Der Verlag Musica Baltica hat die meisten musikwissenschaftlichen Publikationen herausgebracht (im Folgenden werden nur davon abweichende Verlage angegeben). In den reichlich kommentierten Texten von Baiba Jaunslaviete sind viele Materialien vom Deutschen bzw. Russischen erstmals ins Lettische übersetzt worden. Auswahl und Zusammenstellung ergeben eine sehr gute Übersicht und erlauben wesentliche Schlussfolgerungen.

Der zweite Band „No senatnes līdz mūsdienām“ (Vom Altertum bis in unsere Tage), Riga 2006 (132 S.) ist der Nachwuchsgeneration gewidmet: Hier sind Anda Beitāne (*1969), Mikus Čeže (*1972), Georgijs Kadoļčiks (*1971), Jānis Kudiņš (*1974), Gunta Makane (*1971), Zane Prēdele (*1981) und Armands Šuriņš

Page (PS/TeX): 335 / 317, COMPOSITE

(*1973) mit Beiträgen vertreten. Drei von ihnen sind schon zum „Dr. art." promoviert worden: Kadoļčiks mit dem Thema „Die Artikulation im System der pianistischen Mittel der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts" (2004), Šuriņš mit „Betrachtung der Gattungen und einige Aspekte ihrer Ambivalenz in den Sinfonien von G. Mahler, A. Honegger und D. Schostakowitsch" (2006), Beitāne mit „Die vokale Mehrstimmigkeit in der lettischen traditionellen Musik" (2006).

Der dritte Band ist in Vorbereitung. Als Hauptthema wird „Die Musik der lettischen Emigration" behandelt: „Kontrapunkta un fūgas profesors Tālivaldis Ķeniņš savos kontrapunktos un fūgās" (Tālivaldis Ķeniņš/Kenins (*1919), Professor für Kontrapunkt und Fuge, sein Kontrapunkt und seine Fugen) von Georgs Pelēcis (*1947), „Formveides īpatnības Jāņa Kalniņa kora dziesmās" (Die Eigentümlichkeiten der Formgestaltung in den Chorliedern von Jānis Kalniņš (1904–2000)) von Jelena Lebedeva (*1945), „Volfganga Dārziņa estētiskie uzskati: to izpausme viņa atziņās un skaņdarbos" (Die ästhetischen Ansichten von Volfgangs Dārziņš (1906–1962), ihr Ausdruck in seinen Erkenntnissen und seinem Schaffen)) von Anita Miķelsone (*1960) u. a.

Eine zweite Reihe erscheint (ohne Nummerierung) unter dem Gesamttitel „Latviešu mūzika tuvplānā. Komponists un viņa skaņdarbs" (Die lettische Musik in Großaufnahme. Komponist und Werk (Werkmonographien)). Die erste Broschüre ist von Pelēcis: „Jānis Ivanovs. XX simfonija" (Die 20. Sinfonie von Jānis Ivanovs (1906–1983)), Riga 2005. Die zweite über „Artūrs Grīnups. Sinfonia per archi" (2005) hat Kudiņš über den Sinfoniker Artūrs Grīnups (1931–1989) und seine Streichersinfonie geschrieben. Die nächste Arbeit befasst sich mit „Maijas Einfeldes programmatiskie orķestra darbi" (Die programmatischen Orchesterwerke von Maija Einfelde (1939)), Riga 2005, und ist von B. Jaunslaviete verfasst. Obwohl sich die Reihe an ein breiteres Publikum wendet (Lehranstalten, Musikliebhaber), zeichnet sie sich durch ein hohes wissenschaftliches Niveau aus; sie steht auf dem heutigen Stand der Musiktheorie und Forschung. Es wird bereits die vierte Broschüre vorbereitet: „Jāņa Cimzes *Dziesmu rota* un tās nozīme no 21. gadsimta skatpunkta" (*Liederschmuck* von Jānis Cimze, 1814–1881, und die Bedeutung der Sammlung aus der Sicht des 21. Jahrhunderts) von Jānis Torgāns (*1942).

Page (PS/TeX): 336 / 318, COMPOSITE

Von den Einzelpublikationen seien nur die meiner Meinung nach wichtigsten und bedeutendsten hervorgehoben, hier chronologisch geordnet. Zuerst ist das prunkvolle Buch „Par Rīgas mūziku un kumēdiņu spēli“ (Über die Rigaer Musik und Komödiantenspiele), Riga: Pētergailis 2003 (364 S.), von Zane Gailīte (*1952) zu nennen. Hier wird ein breites und buntes Panorama des Musiklebens während der 16. bis 18. Jahrhunderts auf dem Territorium Lettlands geschildert, wobei die Autorin auch ihrer Fantasie freien Raum lässt; viele Hypothesen, Annahmen, Ahnungen schwirren in der Krone des historischen Baumes herum. Leider fehlt es an Exaktheit der Quellen (so werden beispielsweise die Quellenverweise nicht sauber geführt, nur lange Listen von Archiven und Bibliotheken angegeben). Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung ist auf dieser Basis nicht möglich. Trotzdem hat das Buch sein Publikum gefunden; die Verfasserin ist mit Lettlands „Großem Musikpreis 2003“ ausgezeichnet worden.

Einen komplizierten Titel hat die gründliche Forschung von Mārtiņš Boiko (*1960) über „Latviešu teikto dziesmu melodiskā veidojuma tehnikas“ (Techniken der melodischen Gestaltung in den lettischen Rezitativen), Riga 2003 (146 S.). Im Unterschied zu früheren Publikationen, in denen die Eigentümlichkeiten der Musiksprache der Lieder im Zentrum standen, bietet der Verfasser hier einen anderen Blickwinkel an: Er geht nach den Prinzipien der Melodiebildung vor. Anhand einer Reihe von entsprechenden Modellen entwickelt er eine umfassende Typologie, die auch im heutigen Gebrauch (von der alltäglichen Praxis der Volksmusikgruppen bis zur akademischen Ethnomusikologie) Bedeutung hat.

Die Autorengruppe des Lehrstuhls für Musikgeschichte an der Lettischen Akademie für Musik, die 1997 das Buch „Gadsimtu skaņulokā“ (Im Tonkreis der Jahrhunderte)[1] veröffentlicht hat, setzt die gewählte Richtung, die Bearbeitung der wenig bekannten Seiten der Musikgeschichte Lettlands und insbesondere die Verbindungen zur deutschen Musikkultur fort. Die Initiative ist von Vita Lindenberg (1942–2006) ausgegangen und wird

[1] Siehe Kurzrezension von Klaus-Peter Koch, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Chemnitz, Heft 4, Chemnitz 1999, S. 190.

Page (PS/TeX): 337 / 319, COMPOSITE

von Janis Torgāns und Lolita Fūrmane (*1958) unterstützt. Das neue Buch hat einen leicht variierten Titel „Skaņuloki gadsimtos“ (Die Tonkreise im Laufe der Jahrhunderte), Riga: Zinātne 2004 (271 S.), und ist zwei wichtigen Bereichen gewidmet: einerseits den historischen Wechselwirkungen und Rezeptionsfragen auf der Grundlage von Musik C. Ph. E. Bachs und Joseph Haydns (Lindenberg), andererseits dem Problemkreis der Oper. Etwas abseits davon steht das Porträt des deutschen Musikers (Dirigenten, Pädagogen, Komponisten) Hans Hochapfel (* 1871 Kassel, † 1930 Stuttgart), der 1893 bis 1928 in Liepāja/Libau erfolgreich und fruchtbar wirkte (Torgāns). Einen tüchtigen Beitrag hat Mikus Čeže mit zwei Porträt-Essays über Bruno Walter in Riga und Fritz Busch in Riga geleistet. Von besonderem Wert für die weiteren Forschungen ist der Beitrag „Rīgas Pilsētas teātra muzikālie iestudējumi afišās un periodiskos izdevumos 1863–1882“ (Die Musikwerke des Rigaer Stadttheaters in den Anschlagzetteln und in der Presse 1863–1882) von Lolita Fūrmane mit ausführlichem Register der Aufführungen und aller Teilnehmer. Manche Kollegen könnten sich darüber wundern, warum die meisten Titel übersetzt und orthographisch in lettischer Schreibweise gebracht worden sind. Freilich sehen die lettischen Titel wie *Loengrīns* oder *Zīgfrīds* für einen ausländischen Leser vielleicht eigenartig aus und sind schwer zu begreifen. Für uns ist es aber wichtig, die Besonderheiten der lettischen Sprache, vor allem die beugbaren Endungen der Substantive zu bewahren. Da es in diesem Register Dutzende von Titeln gibt (also sowohl lettische in heutiger, als auch deutsche in früherer Schreibweise, dazu noch italienische bzw. französische nach dem betreffenden Originaltitel), war es dringend nötig, dieses System konsequent einzuhalten, zumal angesichts der berühmt-berüchtigten Globalisierung, die ihre Schattenseiten – ich befürchte, auch hinsichtlich der deutschen Sprache – schon gezeigt hat.

Von bleibendem Wert scheint das Buch „Dziesmu svētku mazā enciklopēdija“ (Kleine Enzyklopädie der Sängerfeste), Riga 2004 (324 S.), zu sein. Obwohl Ilma Grauzdiņa (*1948) bescheiden nur als Herausgeberin angezeigt ist, stammen die gesamte Konzeption mit ihrer prinzipiellen Grundlagenforschung und der gesamte musikalische Teil von ihr. Für weitere Textbeiträge (Gesangvereine, Andenken und Preise, Volkstrachten, Bauten usw.)

Page (PS/TeX): 338 / 320, COMPOSITE

hat sie einen breiten Kreis von Spezialisten mit ihren Kenntnissen herangezogen. Das informative, äußerst dichte Material (Namen, Titel, Zahlen, Abbildungen, Register) ist gut strukturiert und übersichtlich, obwohl auf das enzyklopädische Prinzip der alphabetischen Reihung verzichtet ist. Zum ersten Mal haben wir die ganze Geschichte unserer Sängerfeste im In- und Ausland (Deutschland, England, USA, Kanada, Australien u. a.) in einem Überblick greifbar.

Der geschichtlich-gesellschaftliche Hintergrund, der Kontext der sozialpolitischen und kulturellen Entwicklung, ist ein wichtiger – ich würde sagen: der grundlegende – Aspekt des Buches von Vizbulīte Bērziņa (*1929) „Daudz baltu dieniņu ... Jēkaba Graubiņa dzīvesstāsts“ (Viele weiße [reine, klare, unbetrübte] Tage ... [möge dir die Schicksalsgöttin geben – eine Zeile aus dem musikalischen Glückwunsch von Graubiņš]. Die Lebenserzählung [des Komponisten] Jēkabs Graubiņš (1886 – 1961)), Riga: Atēna 2006 (336 S.). In einem bunten und reichen Leben vom zaristischen Russland bis zur Stalinzeit hat Graubiņš nie seinen Glauben und seine künstlerische Überzeugung verleugnet. Der tiefe Zusammenhang zwischen seiner Persönlichkeit und den wechselvollen Zeitläuften, wie ihn die Autorin glänzend herausarbeitet, hebt diese Publikation aus der Menge anderer monographisch-biographischer Bücher heraus, die hier nicht einzeln genannt werden können.

Unumgänglich allerdings ist die Nennung einer wichtigen andersartigen Arbeit, der monumentalen „Latviešu kordziesmas antoloģija“ (Die Anthologie des lettischen Chorliedes), 12 Bde, Riga: SIA SOL, 1997–2005, mit 12 zugehörigen CDs. Der für die Zusammenstellung und die wissenschaftlichen Kommentare verantwortliche Herausgeber Arnolds Klotiņš (*1934) hat mit Schwung und viel Akribie dieses groß angelegte Unternehmen verwirklicht. Es fehlt auch an Übersetzungen (Englisch) und phonetischen Erklärungen nicht, sodass sich Interesse für das Werk auch in Japan, China, Südafrika und anderswo findet. Am Ende sei noch der Hinweis auf die Musikzeitschrift „Mūzikas Saule“ (Die Sonne der Musik) erlaubt, die seit 2000 unter der Chefredaktion von Ieva Rozentāle (*1970), seit 2005 von Orests Silabriedis (*1971) erscheint. Sie stellt den Versuch dar, alle möglichen Arten der

Page (PS/TeX): 339 / 321, COMPOSITE

Musik und des Musizierens (Klassik, Volksmuzik, Jazz, Popmusik usw.) gewissermaßen unter einer Hut zu bringen. Solche Versuche hat es gelegentlich schon einmal gegeben, aber meines Wissens waren diese auch im Ausland nur kurzfristig lebensfähig. Da „Mūzikas Saule“ schon die „gefährliche Grenze“ von 2 bis 2 $^1/_2$ Jahren überlebt hat, kann man der Redaktion nur gratulieren. Im Bereich der Klassik gibt es ernste, inhaltlich reiche Porträts (vor allem von Komponisten), Besprechungen von Opernaufführungen, Konzerten, Einspielungen und manchmal auch echte Problemartikel. Auf diese Weise scheint sich die musikkulturelle Situation in Lettland wenigstens auf dem Gebiet der Publikationen zu stabilisieren, was für alle erfreulich ist.

Page (PS/TeX): 340 / 322, COMPOSITE

Gertraud Marinelli-König

Oberungarn (Slowakei) in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848). Blicke auf eine Kulturlandschaft der Vormoderne. Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme der Beiträge über die historische Region und ihre kulturellen Verbindungen zu Wien, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004, LXVI+779 S. (Zusammenfassung)

Das Heft 6 der „Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“ (2000, S. 267–280) enthält eine kurze Vorstellung der bereits erschienenen Materialsammlungen im Rahmen des komparatistischen „Wiener Vormärz-Slavica-Projektes“[1]. Die Folgebände wurden als in Ausarbeitung befindlich angeführt: Jener Band, welcher das Material über Oberungarn, der heutigen Slowakei, umfasst, liegt nun vor.

Wie angekündigt wurden im Falle der Slowakei auch die Nachrichten über die nicht slawischen Kulturen, nämlich der ungarischen und deutschen, welchen zur damaligen Zeit eine dominante Stellung zufielen, einbezogen, und es wurden die in den Wiener Unterhaltungsblättern und gelehrten Zeitschriften des behandelten Zeitraumes angezeigten und rezensierten lateinischsprachigen Werke, welche neben Werken in tschechischer, slowakischer, ungarischer und deutscher Sprache in den Verlagen auf dem Gebiet der heutigen Slowakei erschienen sind, bzw. jene von oberungarischen Autoren, die auswärts verlegt wurden, erfasst. Auch wurde der Mehrfachidentität, welche den Biographien vieler Gelehrter und Schriftsteller jenes Raumes eingeschrieben war, Rechnung

[1]Es handelt sich um die Reihe: Gertraud Marinelli-König, Rußland in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848), Wien 1990, Nachträge: 1998. Dies., Polen und Ruthenen in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848), Wien 1992. Dies., Die Südslaven in den Wiener Zeitschriften und Almanachen des Vormärz (1805–1848), Wien 1994. Die Bände erscheinen im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (= Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft).

Page (PS/TeX): 341 / 323, COMPOSITE

getragen, indem Nachrichten über solche Persönlichkeiten in die Materialsammlung ebenfalls aufgenommen wurden.

Die Schriftstellerin Therese von Artner zählt dazu. 1772 in Schindau (Šintava), im Neutraer Comitat geboren, übersiedelte sie in früher Kindheit nach Ödenburg, gestorben ist sie 1829 in Agram. Einen Nekrolog veröffentlichte Caroline Pichler 1830 in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode". Alle diese Orte auf den Lebensstationen der Schriftstellerin gehörten damals zum Königreich Ungarn. Ihre in den Wiener Blättern angezeigten in deutscher Sprache verfassten Werke, so ist zu erfahren, hatte Therese von Artner in Leipzig bzw. Pesth bei Hartleben und in Kaschau bei Otto Wigand herausgebracht.

Trouvaillen

I.

In den Programmheften der Wiener Staatsoper der Saison 2005/2006 wurde zu zwei Bühnenwerken aus dem romanischen Repertoire, nämlich dem Ballettklassiker *Giselle ou les Willis* (1841)[2] und der Opernrarität *Le villi* (1884)[3], ein Zitat aus Heinrich Heines Essay *Elementargeister* (1837) abgedruckt. „In einem Theile Oesterreichs giebt es eine Sage, die [...] ursprünglich slavisch ist. Es ist die Sage von den gespenstischen Tänzerinnen, die dort unter dem Namen ‚die Willi' bekannt sind".[4]

Das „slawische Österreich" zu Heinrich Heines Lebzeiten reichte weit in den Osten, bis an die entfernten russischen Reichsgrenzen – die gemeinsame Grenze mit Russland war sehr lang, sie begann bei Krakau und erstreckte sich bis Brody, Husiatyn,

[2] Musik: Adolphe Charles Adam; Libretto: Théophile Gautier + Jules Henri Vernoy de Saint-Georges, nach Heinrich Heine; Choreographie und Inszenierung: Elena Tschernischova nach Jean Coralli, Jules Perrot und Marius Petipa.

[3] Musik: Giacomo Puccini; Libretto: Ferdinando Fontana; Premiere: 23. Oktober 2005.

[4] Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 9, bearb. von Ariane Neuhaus-Koch, Hamburg 1987, S. 19.

Page (PS/TeX): 342 / 324, COMPOSITE

an den Zbrucz; das „slawische Österreich“ reichte bis weit in den Westen, es nahm seinen Anfang an der deutsch-böhmischen Westgrenze der Habsburgermonarchie, umfasste den „slawischen Süden“. Woher stammt die slawische Sage aus Österreich, die selbst im romanischen Kulturraum Musikgeschichte geschrieben hat?

Im Programmheft zu *Giselle* ist auch ein Gedicht abgedruckt. Therese von Artner: *Der Willi-Tanz. Eine slawische Volkssage.* Es handelt sich dabei um eine erstmals 1822 im *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte*[5] veröffentlichte Verssage unter Weglassung des in der Erstpublikation enthaltenen „Vorwortes“ und der Dialogstruktur[6]. In diesem einleitenden „Vorwort“ wird erklärt, dass diese Sage aus dem Trentschiner-Comitat in der Gegend von Sillein (Žilina) stamme. Nach dortigem Volksglauben würden Seelen von nach ihrer Verlobung verstorbenen Bräuten keine Ruhe finden und in Neumondnächten unter schaurigen Gesängen Rundtänze abhalten; wenn sie eines Mannes ansichtig werden, müsse dieser so lange mit ihnen tanzen, bis er stirbt. Der Verfasserin gehe es auch darum, bei der Wiedergabe dieser Sage Sitten und Gebräuche des slawischen Landvolkes mitklingen zu lassen. „Allerdings darf man in den Rauchstuben eines hornyakischen Bauers keine Idyllenscenen erwarten“. In Artners Version der Sage überlebt Jano die Willis-Attacke; der Dudelsack, mit dem er sich sein Brot verdient und der ihn gerettet hatte, wird zerschmettert aufgefunden.

1823 repliziert im nächsten Band des *Taschenbuches* der in Pesth lebende Arzt und Schriftsteller Johann Paul Köffinger (1786–1845) auf Arnters *Willi-Tanz*. Seine hier veröffentlichte Versdichtung *An J. M. Die Willi* habe gar keine Ähnlichkeit mit der Idylle der „verehrten Verfasserin“, doch lasse die Sage aus dem Neutra-Tal verschiedene Interpretationen zu. – Bei Köffinger wird Iwan, der Verlobte, rekrutiert, es bleibt ihm keine Zeit, seine Katka davon zu unterrichten. Diese stirbt aus Gram, wird zu einer Willi. Und als Iwan zurückkommt, wird er von ihr und den anderen Willis in den Tod getrieben.

[5] Herausgeber waren Joseph von Hormayr und Baron Alois Mednyánszky.

[6] Die Versdichtung wird in Form eines Dialoges zwischen Berta und Jano erzählt.

Page (PS/TeX): 343 / 325, COMPOSITE

1825 wurde diese Sage in die Sammlung „Magyarischer Sagen und Mährchen“ aufgenommen, die Johann (János) Graf Mailáth in Brünn bei Traßler erscheinen ließ[7].

Es fällt auf, dass die Librettisten bei Verwendung des „Willis“-Motivs den männlichen Rollen, also Herzog Albrecht in *Giselle* und Roberto in *Le villi*, moralisch verwerfliches Verhalten auf den Leib schreiben – beide lassen ihre Bräute im Stich –, sodass die Rache der Willis als „gerecht“ angesehen werden kann. In den beiden Versionen der Sage haben die männlichen Protagonisten sich nichts zuschulden kommen lassen: Artners Jano wird auf dem nächtlichen Heimweg von einer Hochzeitsgesellschaft angefallen und Iwan, bei Köffinger, jäh aus dem Schlaf gerissen: „Von Rufen und Poltern er fuhr empor; / Da donnert ihm der Haiduk in's Ohr: / ‚Auf Iwan! Du gehest mit mir; / Du gibst 'nen schönen Grenadier'.“ Man hatte ihm nicht die Zeit gelassen, seiner Braut Bescheid zu geben.

Vielleicht könnte die topographische Unbestimmtheit in Heines Aussage konkretisiert werden: Das „Willis“-Sujet geht wohl auf diese slowakische Sage zurück, die Artner und Köffinger nacherzählt haben[8].

In den Wiener Unterhaltungsblättern waren, im Unterschied zu solchen aus den böhmischen Ländern, Sagen aus dem oberungarischen bzw. ungarischen Raum kaum anzutreffen. Alois Mednyánszky gab erst 1829 eine Sammlung von „Erzählungen, Sagen und Legenden aus Ungarns Vorzeit“ in Pest bei Hartleben heraus, die 1832 ins Ungarische übersetzt wurde[9].

So hat der Sagenstoff der „Willis“ nicht nur in der ungarischen, slowakischen und deutschen Literatur Bearbeitungen erfahren,

[7] Hinweis in: Istvan Fried, Oberungarn (Slowakei) in den Wiener Zeitschriften des Vormärz. (Randbemerkung zu einer Anthologie), in: Irodalmi Szemle 9, 2005, S. 21–31, in Übersetzung aus dem Ungarischen von Csilla Bornemisza unter <http://www.kakanien.ac.at/rez/Fried2.pdf>, 10. 6. 2006

[8] Heine. Gesamtausgabe (wie Anm. 4), S. 474f.: Im Rahmen der Erläuterungen zu den *Elementargeistern* wird auf das Werk von Th. V. Artner verwiesen, ebenso auf jenes von Mailáth. Belege existierten jedoch keine, wonach Heine diese Darstellung gekannt habe.

[9] Vgl. Istvan Fried, Die Sagen des Waagtales in der slowakischen und der ungarischen Literatur, in: Studia Slavica 16, 1970, S. 93–114, Hinweis S. 99.

Page (PS/TeX): 344 / 326, COMPOSITE

sondern hat Librettisten inspiriert und ist in musikalischer Form lebendig geblieben.

II.

Wie in den vorausgegangenen Materialsammlungen enthält auch der vorliegende Band einige Notizen über Wohltätigkeitsveranstaltungen für Notleidende.

Zum Besten der Notleidenden im Arvaer Comitat (Oravská stolica) sei am 20. Mai 1845 zu Mittag im Vereinssaal – damals noch im alten Vereinsgebäude auf der Tuchlauben 12 – von den Herren Professoren Pleischl und Jansa ein Wohltätigkeitskonzert veranstalten worden. Da es sich um eine Solidaritätsaktion von Slawen für Slawen gehandelt habe, hätte sich dadurch „ein für uns seltenes linguistisches Curiosum“ ergeben, so der anonyme Verfasser einer Musikkritik in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“, „indem vier Gesangnummern in böhmischer Sprache vorgetragen wurden“. Die tschechischen Titel der Lieder, darunter eine Vertonung eines Gedichtes von František Ladislav Čelakovský (1799–1852) von Josef Dessauer (1798–1876), werden angeführt. „Meines Wissens ist dieß der erste Fall, daß in einem öffentlichen Konzerte das böhmische Idiom hervortrat, denn bisher schien hier zu Lande (und weiß Gott, ganz zu Unrecht) eine Art von schimpflichem Vorurtheile zu herrschen, öffentlich eine böhmische Zunge zu hören.“ (S. 668f.)

In einer Besprechung dieser Veranstaltung in den „Sonntagsblättern für heimathliche Interessen“ wird diese Partikularität ebenfalls angesprochen. Für die deutschen Zuhörer im Publikum wäre von besonderem Interesse gewesen zu hören, „daß die böhmische Sprache, geschickt behandelt, weicher zum Gesang [sei], als die deutsche Stimme. [...] Aus gebildetem Munde klingt die in Wien etwas belächelte Sprache schön und harmonisch.“ Ihre Majestät die Kaiserin Mutter habe das Konzert beehrt, der Besuch sei aber nur mäßig gewesen. – Für den angesehenen Herausgeber der „Sonntagsblätter“, den Arzt und Dichter Ludwig August Frankl, war die tschechische Sprache kein „böhmisches Dorf“, war er doch in Chrast in Böhmen aufgewachsen. Frankl dürfte nicht nur zu den jüdischen, sondern auch zu den slawischen Kreisen in Wien gute Beziehungen unterhalten haben. So war er, wie z. B. in

Page (PS/TeX): 345 / 327, COMPOSITE

einer Notiz im „Sammler“ berichtet wird, als „einziger Vertreter der Wiener Poeten“ am 10. Februar 1846 im Graziensaal beim slawischen Ball anwesend, welchen die Künstler Gyrowetz, Dreyschock, Dessauer, Ernst – alles „geborne Böhmen“ – musikalisch gestalteten[10].

Adolf Martin Pleischl (1787–1867), aus Hossenreith/Jenišov bei Horní Planá gebürtig, hatte 1846 die Position eines ordentlicher Professors der allgemeinen und pharmazeutischen Chemie an der Universität Wien inne[11]; er gründete hier in diesem Jahr die erste Fabrik zur Herstellung emaillierter Eisenblechwaren. Nach ihm ist heute in Wien eine Straße benannt[12].

Leopold Jansa (1795–1875) kam aus Wildenschwert/Ústí nad Orlici nach Wien, war 1846 Universitätsmusikdirektor und seit 1845 Primus des früheren „Schuppanzigh-Streichquartettes“. 1849 wurde er seiner Stellung enthoben, da er in London ein Konzert zugunsten ungarischer Revolutionäre gegeben hatte. Er blieb bis zur Amnestie 1868 in London, kehrte dann nach Wien zurück[13].

Zu seinen Schülern zählte Karl Goldmark, und er unterrichtete Byrons Enkelin, Lady Anne Blunt, Countess Wentworth[14], im

[10] Vgl. Marinelli-König, Die Südslaven (wie Anm. 1), S. 246f.

[11] Vgl. Österreichisches biographisches Lexikon (ÖBL), hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Wien 1983, S. 221f.

[12] Felix Czeike, Historisches Lexikon Wien, Bd. 4, Wien 1995, S. 562. Am 27. 12. 1938 erfolgte die Umbenennung der Klabundgasse in Wien-Heiligenstadt in Adolf Martin Pleischl-Gasse; nachdem 1949 diese Umbenennung rückgängig gemacht wurde, erhielt Adolf Martin Pleischl eine Gasse in Wien-Simmering.

[13] Vgl. Oesterreichisches Musiklexion, hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Kommission für Musikforschung, unter der Leitung von Rudolf Flotzinger, Bd. 2: G–Kl, Wien 2003 (vgl. Oesterreichisches Musiklexikon Online: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musii_j/Jansa_Leopold.xml>, 12. 6. 2006).

[14] Vgl. The 2004 York National Book Fair, <http://dspace.dial.pipex.com/town/plaza/hi11/yorkhighlights2004.html>, 12. 6. 2006. Bei dieser Buchmesse sei das rare Werk: „Christmas Plays for Children“, verfasst von Theresa Pulszky mit einer Musikbeilage von Leopold Jansa (London: Griffith and Farran 1858) angeboten worden. Theresa (Teréz) Pulszky, die Frau von Ferencz Aurel Pulszky (1814–1897), war u. a. die erste Übersetzerin von

Page (PS/TeX): 346 / 328, COMPOSITE

Geigenspiel. Letzteres tat auch der aus Westungarn gebürtige Joseph Joachim (1831–1907)[15].

Die drei erwähnten Persönlichkeiten – Frankl, Pleischl, Jansa – stehen für ein in der Wiener Kunst-, Wissenschafts- und Wirtschaftsszene seit Jahrhunderten anzutreffendes Phänomen, nämlich dass sich hier Menschen niedergelassenen hatten, die, nach kulturwissenschaftlicher Terminologie, mehrere Identitäten besaßen[16]. Dazu zu zählen ist auch Franz Pokorny (1797–1850), der das Theater in Pressburg während seiner Direktionszeit von 1835 bis 1844 zu einer erstrangigen Spielstätte machte[17].

Bibliographie der Theaterberichte

Im besprochenen Band umfasst das Kapitel „Kunst“, gegliedert in die Unterkapitel „Bildende Künste“ und „Musik und darstellende Künste“ 75 Seiten. Es wurde versucht, alle Notizen über das Theater- und Musikleben auf dem Gebiet der heutigen Slowakei, d. h. in erster Linie aus Pressburg, zu sammeln und chronologisch

Lermontovs „Held unserer Zeit“ ins Englische (London: Hudgson [1854]) – Vgl. B. L. Kandel', Bibliografija perevodov romana „Geroj našego vremeni“ na inostrannye jazyki [Bibliographie der Übersetzungen des Romans „Held unserer Zeit“ in Fremdsprachen], Nachweis: Fundamental'naja elektronnaja biblioteka – Russkaja literatura i fol'klor [Fundamentale elektronische Bibliothek – Russische Literatur und Folklore].

[15] Dieser Hinweis ist in der Ankündigung über das Erscheinen der ersten Biographie über diese interessante Frau enthalten (H. V. F. Winston: Lady Anne Blunt. A biography of Lord Byron's granddaughter, Orrel: Barzan Publishing Company 2003. <http://www.lady anne blunt.com/ detail.htm>, ISBN 1900988 577, 22. 6. 2006).

[16] Den slawischen Raum betreffend waren nicht erst seit der industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die kulturellen Verbindungen zu den böhmischen Ländern am engsten (vgl. Gertraud Marinelli-König, Slawen und Slawisten im kulturellen und akademischen Leben Wiens, in: Wiener Slavistisches Jahrbuch 45 (= Symposiumsbeiträge: 150 Jahre Slawistik an der Universität Wien, Wien, 1.–3. 10. 1999, 2007, S. 91–104.

[17] Vgl. Milena Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters in der Slowakei, Köln – Weimar – Wien 1997, S. 94–100.

Page (PS/TeX): 347 / 329, COMPOSITE

zu ordnen. Es handelt sich dabei um Nachrichten über das Musik- und Theaterleben, welche im „Sammler“ als „Preßburger Berichte“ (S. 425), im „Oesterreichischen Morgenblatt“ als „Silhouette aus Preßburg“ (S. 425), in der „Allgemeinen Theaterzeitung“ als „Nachrichten aus Provinzstädten“ (S. 427), in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“ unter „Notizen“ (S. 445) bzw. „Correspondenzen“, in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode“ als „Theater-Foyer“ (S. 446), im „Telegraphen“ als „Correspondenz-Nachricht“ (S. 421), im „Humorist“ als „Preßburger Portefeuille“ (S. 448) oder als „Provinz-Kontrolle“ (S. 444) platziert waren. Fallweise wurde eine Notiz im Wortlaut zitiert, einerseits, um einige markante Ereignisse zu dokumentieren, andererseits aber auch, um den Eindruck der Unmittelbarkeit zu suggerieren.

Ersteres trifft z. B. auf eine Notiz in der „Theaterzeitung“ vom 16. März 1816 zu, welche von der Fertigstellung des neuen Vorhanges im Theater in Pressburg berichtet, den Friedrich Georg Waldmüller bemalt hatte. Die „Schlußkortine“ sei, gleich jener im Theater an der Wien, mit einem goldenen Rahmen umschlossen (S. 408).

Im Zitat auch einige Notizen über Johann Nestroy. Am 21. Mai 1829 wird in der „Theaterzeitung“ berichtet:

„Hr. Nestroy vom Grätzer Theater eröffnete den Cyclus seiner Gastrollen mit Raimunds ‚Alpenkönig‘ und gefiel in hohem Grade als Rappelkopf, so wie auch das Stück. Durch die Anwesenheit dieses geachteten Gastes, ward doch einigermaßen, der schon oft und lang geäußerte Wunsch des Publikums, bisweilen Opern- und Local-Piecen zu sehen, in Erfüllung gebracht. Ferner gab Nestroy den Staberl in Bäuerle's beliebten ‚Bürgern in Wien‘, den Sansquartier in ‚zehn Mädchen in Uniform‘, den Wurzel in Raimund's ‚Bauer als Millionär‘, den Streicherl im ‚falschen Paganini‘, den Longinus in dem von ihm verfaßten Stücke: ‚dreyßig Jahre aus dem Leben eines Lumpen‘, den Crescendo in Herzenskrons niedlichem Lustspiele: ‚der Gang ins Irrenhaus‘, in Raimunds ‚gefesselter Fantasie‘ den Nachtigal, in der ‚Menagerie und optischen Zimmerreise‘ den Schwirberl, in ‚das war ich‘ den Knecht, in der ‚Höhle Soncha‘ den Sancho, in Grammerstötters ‚Nachtigall und Graf‘ den Töffel, in dem Drama ‚die Waise und der Mörder‘, den Babilas, in Bäuerle's Parodie ‚der verschwundene Prinz‘ den Sandelholz, in ‚Justinio, der Verbannte, oder: der Strassenräuber bei Otranto‘ den Jeremias und zum Schlusse ‚im besten Tone‘ den Herrn von Sparting.“ (S. 415f.)

Page (PS/TeX): 348 / 330, COMPOSITE

Nestroys Auftritte gefielen nicht nur dem Berichterstatter, es folgte ein Engagement. Am 24. Juli 1830 kündigt die „Allgemeine Theaterzeitung“ ein Gastspiel Nestroys, „Komiker am Preßburger Theater“, am k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnertor an. Er werde dort auch in der Oper *La Molinara* (von Giovanni Paisiello) auftreten, da er über eine gute Bassstimme verfüge. Das sei besonders hervorzuheben, denn es herrsche Mangel an Komikern in der Oper (S. 416f.). Zu Ostern 1831 wird Nestroy von Direktor Carl aus Pressburg an das Theater an der Wien als Komiker und Bühnendichter wegengagiert (S. 417).

Im Zitat auch eine Notiz aus einem Korrespondenzbericht, datiert mit 7. Juni 1843, über die Pressburger Theaterlandschaft, der am 12. Juni in der „Theaterzeitung“ erschien:

„Unser liebes Preßburg wird nun in theatralischer Hinsicht fast mit der Residenz in Rivalität treten können. Bis jetzt haben wir an unserer städtischen Bühne, dem Tagstheater in der Au, der ungarischen Arena des Hrn. Fekete, und dem neuen Hagenschen Sommertheater im Palffygarten, zusammen v i e r Theater, und in einigen Tagen werden wir an dem ebenfalls im hochfürstlich Palffyschen Garten neueröffnetem Saaltheater noch ein f ü n f t e s hinzubekommen.“ (S. 437)

Ein „atmosphärisches“ Zitat aus dem „Humoristen“ vom 5./6. Jänner 1846 bzw. 31. Jänner 1846:

„Sie wollen Neuigkeiten? – Oja – es ist Alles beim Alten! Das ist hier das Neueste. Wenn die Donauschiff-Fahrt eingestellt ist, sind wir hier mehr als je isolirt, und was kann in unserer Einsamkeit Großes geschehen? Die beiden Theater-Vorstellungen, welche Pokorny mit seiner Gesellschaft hier gab, sind das Dachsfett, woran unsere Theater-Enthusiasten den ganzen Winter über zehren. Von Bühnen-Novitäten ist nichts von Bedeutung hier aufgetaucht. Musik schläft auch bei uns. Daß einer unserer Donauarme ein Hafen zu einem Winterquartiere für die Dampfschiffe geworden, werden Sie auch nicht wissen, bis jetzt sind zehn Schiffe da. [...]. Von den Trümmern der Ofner-Theatergesellschaft ist Dlle. Müller, die vielversprechende jugendliche Liebhaberin, für das erste Fach eingagirt worden. – Sonstiges Neues – Nichts!“ (S. 444)

Es kann mit den unterschiedlichsten Fragestellungen an dieses bibliographische Material herangetreten werden, Repertoire, Erfolg und Misserfolg von Aufführungen, Direktionen betreffend, bzw. können Detailfragen zu Gastspielen von Schauspielerinnen und

Page (PS/TeX): 349 / 331, COMPOSITE

Schauspielern, zu Solistinnen und Solisten, zu gastierenden auswärtigen Theatergesellschaften gestellt werden. Berichte darüber lassen sich chronologisch gezielt abfragen.

Wie eng sich die Zusammenarbeit zwischen den Wiener Theatern und dem Pressburger Theater damals gestaltete, ist an den Direktionen zu ermessen.

Nachdem seit 1812 ein Adelskomitee um die Belebung des vernachlässigten Pressburger Stadttheaters bemüht war[18], übernahm 1818 der Theaterdichter Karl Friedrich Hensler (1761–1825), der für Carl von Marinelli und dessen Theater in der Leopoldstadt Erfolgsstücke wie *Das Donauweibchen* und *Die Teufelsmühle* verfasst hatte, die Leitung der Bühnen in Pressburg und Baden bei Wien, nachdem er bereits ein Jahr davor die Leitung des Theaters an der Wien angetreten hatte. Ihm folgte 1825 Johann August Stöger (1791–1861) – zuvor war das von ihm geleitete, von den steirischen Ständen prachtvoll restaurierte Theater in Graz noch vor der Wiedereröffnung abgebrannt. Er führte das Pressburger Theater gemeinsam mit dem Triestiner Theater bis 1832, als er das Theater in der Josephstadt in Wien übernahm, um zwei Jahre später nach Prag zu gehen. Währenddessen war in Pressburg Franz Pokorny (1797–1850) zunächst als Klarinettist, ab 1827 als Orchesterdirektor des Theaters und als Turmmeister bis zum Theaterdirektor avanciert. Er übernahm die Leitung des Theaters 1835, pachtete 1836 das Theater in Baden und 1837 das Theater in der Josephstadt in Wien dazu, welches er 1840 kaufte und ausbaute. 1841 erwarb er das Theater in Ödenburg und das Theater an der Wien. Er war nun die dominierende Theaterpersönlichkeit Wiens[19]. 1844 beendete Pokorny seine Direktionstätigkeit in Baden, Pressburg und Ödenburg. Interimsleiter war nun Anton Baron Klesheim (1816–1884) und Pokornys Kan-

[18] Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters (wie Anm. 17), S. 89. In einem Bericht in den „Annalen der Literatur und Kunst des österreichischen Kaiserthumes“ 1807 wird konstatiert, „daß das Preßburger Theater wenigen in der Oesterreichischen Monarchie in Betreff der Auswahl sowohl als der Aufführung ganz neuer Stücke und Opern nachstehe“ (S. 405).

[19] Vgl. die Bibliographie von Franz Pokorny, zusammengestellt von Hubert Reitterer, in: ÖBL, Bd. 8, 1983, S. 161f.

Page (PS/TeX): 350 / 332, COMPOSITE

didat, der Schriftsteller Johann Heinrich Mirani (1802–1873)[20], wurde Theatersekretär – auch er ein „Böhme“, der u. a. tschechische Stücke ins Deutsche übersetzte. Ab 1845 fiel die Leitung des Theaters in die Hände des Pressburgers Georg Wilhelm Megerle von Mühlfeld (1802–1854), der seinen Zivilberuf als Chirurg und Zahnarzt an den Nagel gehängt und mithilfe des Vermögen seiner Frau, der Theaterschriftstellerin Therese Megerle von Mühlfeld (1813–1865), die Pressburger und Soproner Bühnen übernommen hatte. 1850 kaufte er nach Pokornys Tod das Josephstädter Theater den Erben ab, nachdem er es vorher gemeinsam mit der Arena im Wiener Vorort Hernals gepachtet hatte; er starb unvermögend[21].

Die Wiener Unterhaltungsblätter und auch die gelehrten Zeitschriften brachten Theaterberichte aus Metropolen und Provinzstädten „von nah und fern“.

In Hundsdorf in der Zipser Gespannschaft hätten die Juden am 16. März 1805 das Stück *Die wohlthätige Gebrüderschaft oder das Liebhabertheater* von Kotzebue aufgeführt (S. 451). Liebhabertheater existierten auch in Leutschau[22], Käsmark, Georgenberg und Poprad, so 1805 eine Notiz in den „Annalen für Literatur und Kunst“. Aufgeführt würden ungarische und deutsche Stücke. Die Poprader Schauspielergesellschaft habe vom 28. Juli bis 18. August 1805 in Iglo in der Zipser Gespannschaft gastiert. Die gegebenen Stücke werden genannt (S. 463).

Über das Theaterleben im fernen Kaschau wurde fallweise ebenfalls berichtet. So in der „Theaterzeitung“ vom 16. April 1818:

„Unser Theater ist noch immer beym Alten. [...] Hr. Rünner gab bei vollem Hause ‚Don Juan‘. [...] Dem. Beckers gab ‚die Zauberflöte‘. – Mad. Slawik ‚der Freyschütz oder die Feyerstunde um Mitternacht‘ (Ein miserables

[20] Notiz in der Beilage zu den Sonntagsblättern 1, 14. 1. 1844 S. 47.

[21] Vgl. Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters (wie Anm. 17), S. 100.

[22] Die Orte in Oberungarn kamen in mindestens drei Varianten vor: ungarisch, deutsch, slowakisch, oft gab es auch die lateinische Variante. Die Wiener Blätter hielten sich natürlich an die deutschen Namen. Im Ortsnamenregister wurde jeweils auf die heutigen slowakischen Ortsnamen verwiesen.

Page (PS/TeX): 351 / 333, COMPOSITE

Machwerk). – Hr. Jandl ‚des Hasses und der Liebe Rache' von Kotzebue. – Hr. Rott ‚Faust', von Klingemann. [...] Am 4. Februar gab Hr. Berg, welcher beym Lemberger-Theater engagirt ist, hier sein zweytes musikalisch-deklamatorisches Concert." (S. 453)

Ein Bericht über die Geschichte der Tonkunst in Kaschau von Franz Zomb (1779–1823) erschien am 4. Juli 1818 in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" (S. 453f.). 1840 wird über die Vollendung des Baues eines neuen Theatergebäudes berichtet. 1843, bei einem Direktorenwechsel, sei eine Diskussion darüber entbrannt, ob eine ungarische oder eine deutsche Gesellschaft nach Kaschau, „der bedeutendsten Stadt Oberungarns", berufen werden soll (S. 457f.).

1831 hätten „die Einwohner der k. Freystadt Türnau (Trnava) auf das Ansuchen an Seine Majestät die Allergnädigste Bewilligung erhalten, ein ordentliches Theater bauen zu dürfen." (S. 464). In Neusohl wurde 1840 ein neues Theatergebäude für 1 000 Zuschauer gebaut, so eine Notiz im „Sammler" (S. 404). Die Leitung des Theaters in Eperies habe in der Wintersaison 1840 Adam Würth, Mitglied des Carl'schen Theaters in Wien, übernommen (S. 462f.).

In Moritz Saphirs „Humoristen" vom 19. November 1841 wird ein Bericht über die deutsche Bühne in Pressburg, übersetzt aus der ungarischen Zeitung „Hirnök", abgedruckt.

Die gesammelten Theaternachrichten verweisen nicht nur auf eine Fülle faktischen Materials, sondern sind auch „Erkenntnisgegenstand" in vielerlei Hinsicht.

Wie für die vorangegangenen Bände wurde auch für den vorliegenden Band ein Namenregister mit Lebensdaten verfasst, und es wurde für diesen Band ein Ortsnamen- und Verlagsregister angelegt. Bei der Erstellung des Namenregisters ist „der Wurzbach"[23] eine unerschöpfliche und unentbehrliche, wenn auch stellenweise eigenwillige Quelle. In Wurzbachs fünfspaltiger biographischer Skizze zu Franz Pokorny[24] wird nachdrücklich auf dessen „Wohl-

[23] Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben, 60 Bde, Wien 1856–1891 (Reprint: Bad Feilnbach: Schmidt Periodicals 2001).
[24] Ebd., Bd. 23, 1872, S. 43–45.

Page (PS/TeX): 352 / 334, COMPOSITE

tätigkeitssinn“ hingewiesen. Er habe nicht nur zu Spenden aufgerufen, sondern auch aus eigener Tasche gegeben. Allein die Armenanstalten von Pressburg hätten von ihm etwa 15 000 Gulden erhalten. – Heute mag man sich wundern, dass Theater damals so geführt wurden, dass sie Gewinne abwarfen.

Es fällt auf, dass kaum je von einer Aufführung von Theaterstücken in der Landessprache Slowakisch berichtet wurde. Der Grund dafür könnte darin liegen, dass das Wiener Feuilleton sich halt nicht dafür interessierte. Tatsache ist, dass es im Vormärz noch nicht zum Entstehen einer slowakischen Nationalbühne kam; das hing mit der Mehrsprachigkeit, mit den Prozessen rund um die Herausbildung der slowakischen Schriftsprache zusammen. Dieses Thema ist Gegenstand der Einleitung zur Materialsammlung. Überhaupt veranschaulicht der Band die äußerst komplexe Situation, in welcher sich die Gesellschaft der heutigen Slowakei befand, bevor die nationalen Inklusions- und Exklusionsprozesse zum Tragen kamen bzw. kollidierten.

Das erste dramatische Stück in slowakisch-tschechischer Sprache verfasste Juraj Palkovič (1769–1850) und es hieß: *Dva buchy a tri šuchy* (Zwei Püffe und drei Hiebe, 1800; 1810)[25]. Es wurde in den „Annalen der österreichischen Literatur“ (1802) und in der „Wiener Allgemeine Literaturzeitung“ (1815) besprochen. Es handle sich bei diesem Lustspiel um ein „drolliges Drama, interessant als Kopie des Charakters slowakischer Bauern, und zugleich als Beytrag zur Kenntniß des eigentlichen slowakischen Dialekts, in welchem dieses Stück gefließentlich geschrieben worden.“ (S. 40) Es gab in den Wiener Unterhaltungsblättern erst in den 1840er Jahren vereinzelte Hinweise darauf, dass slowakische Stücke von Liebhaberbühnen aufgeführt wurden.

[25] Vgl. Cesnaková-Michalcová, Geschichte des deutschsprachigen Theaters (wie Anm. 17), S. 40.

Page (PS/TeX): 353 / 335, COMPOSITE

Musikberichte

Nachfolgend soll – schlaglichtartig – das musikalische Leben in Pressburg und in oberungarischen Städten beleuchtet werden[26].

Der Pressburger Kirchenmusikverein

Der Leserschaft der Wiener Unterhaltungsblätter war der „Preßburger Kirchenmusikverein“ eine wohlbekannte Institution. Mag sein, dass der Grund für die häufigen Berichte, vor allem in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“, darin zu suchen ist, dass der Korrespondenzberichterstatter Georg Schariczer (1801–1871)[27] zu den Hauptinitiatoren bei der Gründung des „Pressburger Kirchenmusikvereines zum Heiligen Martin“ gezählt hatte. Dies geht aus einer biographischen Kurznotiz in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“ vom 30. Oktober 1841 hervor.

„Am 29. Oktober 1801 wurde Georg Schariczer, Landes- und Gerichtsadvocat der freien Königsstadt Preßburg, daselbst geboren. Clavier, Violine, Flöte und Czakan, Bratsche, Violoncell und Contrabaß spielt er mit seltener Fertigkeit, vorzüglich aber die Guitarre, auf welchem Instrumente er in seinem Vaterlande keinen ebenbürtigen Rivalen finden wird. Auch ist er der Hauptimpuls zu dem Kirchenmusikverein daselbst gewesen, was ihm zum größten Verdienst gereicht.“ (S. 429)

Die Berichte Schariczers beginnen erst 1841 zu erscheinen, aber schon seit dem Gründungsjahr 1833 bringen die Wiener Blätter Berichte über diese musikalische Vereinigung, wobei bereits $1\,{}^1\!/_2$ Jahre zuvor Karl Keglevich von Buzin eine Dilettantengesellschaft zur Aufführung von Kirchenmusik ins Leben gerufen haben soll (S. 418f.).

Zu den Stiftungsmitgliedern habe auch der „Pianoheros“ Franz Liszt gezählt (S. 445). Als Protektor habe zu Beginn Graf Ca-

[26] Vgl. Darina Múdra, Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch/Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten, Bratislava 1996. In diesem grundlegenden Werk wird das Musikleben in der Zeit von 1760–1830 dokumentiert.

[27] Vgl. Slovenský biografský slovník (od roku 833 do roku 1990) [Slowakisches biographisches Lexikon vom Jahr 833 bis 1990], hg. von Vladimír Mináč, Bd. 5, Martin 1992, S. 215.

Page (PS/TeX): 354 / 336, COMPOSITE

simir Esterházy fungiert (S. 419). Der Mitarbeiter der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“, Groß-Athanasius, lobt 1844 „das innere Getriebe“ und die „musterhafte Gebarung“ dieser Institution (S. 439). Der junge Anton Rubinstein (1829–1894) wurde 1847 zum Ehrenmitglied ernannt (S. 450f.).

Zunächst hätte man jährlich zweimal große Oratorien aufgeführt, Ende 1836 sei man davon abgegangen und gebe „dafür am letzten Sonntage jedes Monats eine aus classischen, modernen Instrumental- und Gesangsstücken bestehende Akademie.“ (S. 421) Es folgen regelmäßige Berichte über die monatlichen Vereins-Akademien in den Wiener Unterhaltungsblättern.

Vereinskapellmeister war Joseph Kumlik (1801–1869)[28], der in einer Wahl bestätigt und abgewählt werden konnte. Über die Aufführung des „größten Kirchentonwerkes neuerer Zeit“, von Beethovens großer Messe in D# anlässlich des Cäcilienfestes am 22. November 1846 in der Dom- und Stadtpfarrkirche zum hl. Martin unter der Leitung des Vereinskapellmeisters Joseph Kumlik berichtet Georg Schariczer am 28. November 1846 in der „Wiener Allgemeinen Musikzeitung“[29] (S. 447).

1847 tritt ein „Männergesangsverein“ in Pressburg ins Leben. Am 10. Jänner 1847 habe im Redoutensaal das erste Konzert dieses 40-köpfigen Chores stattgefunden. Aufgezählt werden die einzelnen Gesangsnummern (Thern, Zöllner, Mendelssohn-Bartholdy, Kreutzer, Weber). Chorleiter war Ludwig Stoffregen, mehr als 2 000 Zuhörer hätten stürmischen Applaus gespendet (S. 447).

Operngesellschaften, -aufführungen

Der Freyschütz kommt in Pressburg am 1. Mai 1822 zur Aufführung (S. 411). Aubers Oper *Fiorella*, von Castelli übersetzt, wird zum ersten Mal am 26. Februar 1828 gegeben (S. 415), dessen *Ballnacht* steht im Februar 1835 auf dem Spielplan (S. 420). Franz von Suppé ist 1842 Theaterkapellmeister in Pressburg (S. 430). Am 18. April 1844 werden in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“ seine dort erbrachten Leistungen gewürdigt

[28] Ebd., Bd. 3, 1989, S. 307.

[29] Titel der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung“ ab 1845.

Page (PS/TeX): 355 / 337, COMPOSITE

(S. 440f.). Conradin Kreutzers *Nachtlager in Granada* eröffnet die Wintersaison 1842 (S. 433).

„Die Oper macht in diesem Winter hier sehr brillante Geschäfte, namentlich erregt außerordentliche Sensation die Oper ‚Czaar und Zimmermann', welche in sechs Wochen neunmal bei überfülltem Hause gegeben wurde. Heute ist sie zum zehnten Male annoncirt. ‚Die beiden Schützen' von Lortzing, die am 17. December d. J. zum ersten Mal gegeben wurden, haben ebenfalls sehr gefallen. Von ältern Opern hat ‚Joseph in Egypten' von Mehul, die Benefice des Hrn. Capellmeisters Fr. Witt, am meisten angesprochen, obgleich auch der ‚Freischütz' volle Häuser macht. Das Opern-Repertoire besteht aus: 1) ‚Nachtlager', – 3 Mal; 2) ‚Barbier', – 2 Mal; 3) ‚Lucia', – 2 Mal: 4) ‚Belisar', – 2 Mal; 5) ‚Norma', – 2 Mal; 6) ‚Czaar und Zimmermann', – 9 Mal; 7) ‚Freischütz', – 2 Mal; 8) ‚Bravo' von Marliani, – 3 Mal; 9) ‚Liebestrank', – 12 Mal; 10) ‚Joseph in Egypten', – 2 Mal; 11) ‚Die beiden Schützen'. – 3 Mal." (S. 434)

Am 13. Juli 1847 bringt die „Wiener Allgemeine Musikzeitung" einen Opernbericht, übernommen aus der „Pannonia", einer Beilage der „Preßburger Zeitung".

„Nebst den ältesten besten und sangbarsten Opern, werden im Verlaufe der nächsten Saison nachstehende, für Preßburg noch ganz neue Opern gegeben, welche bereits von der Direction angekauft sind und zum Studiren vorbereitet werden, und zwar: ‚Dom Sebastian.' – ‚Die Musketiere der Königin.' – ‚Der Waffenschmied.' – ‚Die Zigeunerin.' – ‚Johannes Guttenberg.' – ‚Alessandro Stradella.' – ‚Die Königin von Leon.' – ‚Der Liebesbrunnen,' und deutsch bearbeitet, die in der verflossenen italienischen Opern-Saison hier mit so vielem Beifall aufgenommenen beiden Opern: ‚Ernani' und ‚Nabucodonosor.'" (S. 449)

Gastspiele, Privatsoireen, Ballveranstaltungen

Der berühmte Flötenvirtuose Johann Sedlaczek (1789–1866) gibt am 22. Jänner 1820 vor einer ausgewählten Gesellschaft des Adels und vor Kunstfreunden in einem Saal im Palast eines Magnaten ein Konzert (S. 410). Joseph Böhm, Professor der Violine am Konservatorium in Wien und Hofkapellvirtuose, gastiert am 2. Jänner 1822 in Pressburg (S. 411). Der Violinist Stanislaw Serwaczyńskyi (1791–1859) macht in Kaschau Furore, so eine Notiz im „Sammler" vom 31. März 1835 (S. 459). Der Walzervirtuose Strauß gastiert November 1841 im Theater in Press-

Page (PS/TeX): 356 / 338, COMPOSITE

burg (S. 430). Am 23. Jänner 1842 Gastspiel von Giulio Briccialdi (1818–1881), der als der größte lebende Flötenvirtuose bezeichnet wird (S. 431). Die Freiherr von Hellenbachsche Kapelle gibt Ende August 1844 auf der Durchreise nach Odessa und Konstantinopel beim Assessor Gabriel von Krajner eine Privat-Musik-Unterhaltung (S. 441). Anna Cappioni, Pianistin aus Wien, tritt im Oktober 1844 im fürstlich Pálffyschen Saal auf (S. 441). M. G. Saphir's gibt am 1. Mai 1842 im Theater eine musikalisch-deklamatorische Akademie samt humoristischer Vorlesung (S. 432).

Am 21. Mai 1843 werde Johann Strauß in der Redoute auf einem „Jubelball" anlässlich der Anwesenheit „Sr. Majestät des Kaisers und Königs in der königl. Frey- und Krönungsstadt Preßburg" sein Orchester dirigieren. Die zwei Lokalitäten, Bühne und Redoutensaal, sollen für diese Veranstaltung miteinander verbunden werden. Die Bühne werde in ein Zelt und das Parterre in einen Tanzsalon umgewandelt. Diese Ankündigung, verfasst vom „Franz Pokorny, Theaterunternehmer", erscheint am 18. Mai 1843 in der „Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode" (S. 435). Außer dem Strauß'schen Orchester spielten die Kapelle des Kaiser-Alexander-Infantrie-Regiments unter der Leitung von Kapellmeister Joseph Leschnigg und die Löczer National-Musikgesellschaft im Theatercasino-Lokal, wie vier Tage nach diesem Ereignis einem ausführlichen Bericht in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" zu lesen stand (S. 436).

Der Violinist Jacques Stone gastiert 1845 in Kremnitz (S. 460). Am 6. November 1846 meldet der „Humorist" aus Neutra:

„Im letzten Concerte des hiesigen Musikvereines sang ein Frl. H. deutsch, eine magyarische Dame italienisch und eine böhmische Baronin spanisch: schließlich trug ein Herr D. auf dem Klavier ein illyrisches National-Lied vor. – Mußte man sich da nicht bei dem Thurmbau zu Babel glauben?"

Schlussbemerkung

Wenngleich sich das politische Gewicht im Königreich Ungarn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach Pesth-Buda verlagerte und nach der gescheiterten Revolution von 1848 und den

Page (PS/TeX): 357 / 339, COMPOSITE

nachfolgenden Repressionen der magyarische Einfluss in den Comitaten Oberungarns stetig zunahm, kann das aufgefundene Material dazu dienen, sich in Erinnerung zu rufen, dass zwischen der Residenz und Bratislava, wo von 1563 bis 1830 die Habsburger Herrscher – 11 Könige und 8 Königinnen – mit der Heiligen Stephanskrone gekrönt wurden und die ungarischen Landtage stattfanden, sehr enge kulturelle Verbindungen bestanden. Die Theater- und Musikberichte in den Wiener Unterhaltungsblättern belegen dies auf beeindruckende Weise. Auch kann von einem zentraleuropäischen Kulturraum gesprochen werden, der von reisenden Virtuosen und Theatergesellschaften bespielt wurde und „vernetzt" war[30].

Die Frage stellt sich heute, ob es, im Unterschied zum nationalen Diskurs, nicht möglich und wünschenswert wäre, in der Bewertung dieser historischen Prozesse das vermeintlich „Fremde" als „zum Eigenen gehörig" anzusehen und anzunehmen. Ein Beitrag dazu besteht in der Dekonstruktion der nationalen Mythen, wie sie im 19. Jahrhundert instrumentalisiert wurden[31]. Sehr wichtig ist jedoch auch, dass sich der „Außenstandpunkt" hinsichtlich der Bewertung emanzipatorischer Entwicklungen anders positioniert, sich von anderer Warte aus einbringt: Kulturelle Entwicklungen, die es, wie im Falle der Slowakei, ermöglichten, dass sich die slowakische Sprache als Schrift- und Unterrichtssprache behaupten konnte, sollten nicht pauschal mit dem Nationa-

[30] Zum Forschungsprogramm der Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte (KKT) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung ihres Obmannes Moritz Csáky zählt die wissenschaftliche Reflexion über diesen Raum. Vgl. Johannes Feichtinger/Elisabeth Großegger/Gertraud Marinelli-König/Peter Stachel/Heidemarie Uhl (Hg.), Schauplatz Kultur – Zentraleuropa. Transdisziplinäre Annäherungen (= Gedächtnis – Erinnerung – Identität 7), StudienVerlag: Innsbruck – Wien – Bozen 2006.

[31] Vgl. Eduard Krekovič/Elena Mannová/Eva Krekovičová (Hg.), Mýty naše slovenské [Unsere slowakischen Mythen], Bratislava 2005. Weiterführende Literatur: Eleonóra Babajová, Fin-de-siècle Pressburg. Conflict & Cultural Coexistence in Bratislava 1897–1914 (= East European Monographs, Bolder), Columbia University Press: New York 2003. Ernst Hochberger, Slowakei. Kormoran und goldene Madonna. – Das unbekannte Land. – Reisehandbuch und Kunstführer, Sinn 1990.

Page (PS/TeX): 358 / 340, COMPOSITE

lismusvorwurf an die Adresse des „Anderen“ belegt und negligiert werden.

Dass regelmäßig über das Pressburger Musik- und Konzertleben in Wien berichtet wurde, hat mit der generellen Ausrichtung der von der Metternichschen Zensur geprägten Presse zu tun. Das „Kulturelle“ nahm deshalb einen so hohen Stellenwert ein, da es als „nicht politisch“ angesehen wurde. Unter anderen Vorzeichen ist der Trend zur „Kulturgesellschaft“ im gegenwärtigen Diskurs ebenfalls nicht zu übersehen[32].

von der Autorin

[32] Vgl. Andrienne Goehler, Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft, Frankfurt a. M. 2006.

Page (PS/TeX): 359 / 341, COMPOSITE

Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii (Aus der Geschichte jüdischer Musik in Russland), hg. von Galina Kopytova und Alexander Frenkel, St. Petersburg: Evrejskij Obščinnyj Centr Sankt-Peterburga 2006.

Fünf Jahre nach dem Sammelband einer internationalen Konferenz über die Gesellschaft für jüdische Volksmusik (hg. von Leonid Guralnik und Alexander Frenkel, St. Petersburg 2001) erschien im Verlag des Jüdischen Gemeindezentrums St. Petersburg nun ein weiterer Band unter dem gleichen Titel: „Iz istorii evrejskoj muzyki v Rossii" [Aus der Geschichte jüdischer Musik in Russland] (hg. von Galina Kopytova und Alexander Frenkel, St. Petersburg 2006). Dieses Mal sind es die Materialien der internationalen musikwissenschaftlichen Konferenz „Jüdische professionelle Musik in Russland. Ihre Entstehung und Entwicklung", die die Grundlage der Publikation bilden. Die Konferenz hatte bereits im Dezember 2003 aus Anlass des 50. Todestages eines St. Petersburger jüdischen Komponisten, Moissej (Michail Arnoldowitsch) Milner (1886–1953) stattgefunden. Die meisten Beiträge des Bandes sind daher diesem bedeutenden Vertreter der Neuen Jüdischen Schule gewidmet. Das Buch wird von einem biografischen Essay über Milner von der amerikanischen Musikwissenschaftlerin und Synagogenkantorin Marina Shemesh eröffnet, an den sich Galina Kopytovas Artikel über Milners Zeit am St. Petersburger Konservatorium anschließt. Die von Kopytova geleitete Manuskript-Abteilung des Russischen Instituts für Kunstgeschichte (Rossijskij institut istorii iskusstv) beherbergt einen großen Teil des Nachlasses des Komponisten. Der andere Teil befindet sich in der Saltykov-Stschedrin-Nationalbibliothek, ebenfalls in St. Petersburg. Die ausgiebige Einbeziehung der bislang unbekannten Archivmaterialien ist ein wichtiger Bestandteil des Konzeptes des vorliegenden Bandes.

Weitere Beiträge über Milner konzentrieren sich auf seine Tätigkeit als Komponist für jüdische Theater. Die Petersburger Autoren Alexander Frenkel und Konstantin Uchitel sowie der israelische Forscher Boris Kotlerman analysieren die Entstehungsgeschichte und den kulturgeschichtlichen Kontext diverser musiktheatralischer Arbeiten Milners für das hebräische Theater „Ha-

Page (PS/TeX): 360 / 342, COMPOSITE

bima“ und das Moskauer jiddische GOSET, ebenso wie seine Kooperation mit anderen jüdischen Theatertruppen in Leningrad, Weißrussland und Birobidshan in den 1920er bis 30er Jahren. Ergänzt werden diese Abhandlungen durch eine Liste der musiktheatralischen Werke Milners sowie durch das komplette Verzeichnis seiner veröffentlichten Kompositionen.

Einen großen und sehr wertvollen Abschnitt des Buches bilden Publikationen von Briefen jüdischer Künstler an Milner aus seinem Archiv am Russischen Institut für Kunstgeschichte, darunter Briefe des Dichters und Folkloristen Semjon Anski (1863–1920), des Pianisten David Schor (1867–1942), des Komponisten und Musikpublizisten Julij Engel (1868–1927), der Pianistin Marija Judina (1899–1970), des Gründers des Theaters „Habima“ Nahum Zemach (1887–1939) und vieler anderer bedeutender Persönlichkeiten.

Der letzte Abschnitt des Bandes besteht aus Aufsätzen über verschiedene Aspekte der Geschichte jüdischer Musik in Russland; zu erwähnen ist zum Beispiel eine interessante Arbeit von Nelli Kravets (Tel Aviv) über das jüdische Kammermusikensemble „Zimro“, die auf Materialien des Archivs des Klarinettisten Semjon Bellison an der Rubin-Musikakademie in Jerusalem basiert.

Der zweite Band „Aus der Geschichte jüdischer Musik in Russland“, der mit zahlreichen Illustrationen versehen und sorgfältig und liebevoll gestaltet ist, stellt einen wichtigen Beitrag zur Erforschung jüdischer Kunstmusik im 20. Jahrhundert dar.

Jascha Nemtsov

Page (PS/TeX): 361 / 343, COMPOSITE

Renata Suchowiejko, Henryk Wieniawski. Kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku (Henryk Wieniawski. Komponist im Kontext der Geigenvirtuosentradition des 19. Jahrhunderts), Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005.

Dem Schaffen Henryk Wieniawskis (1835–1880) wurde bislang in der Musikpraxis deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt als in der Musikwissenschaft – ein Schicksal, das er mit vielen sogenannten Virtuosenkomponisten teilt. Ein wesentlicher Grund dafür liegt nach Joseph Kerman (Concerto Conversations, Cambridge, Mass. 1999) darin, dass die Musikanalyse immer noch primär vom Paradigma des individuellen autonomen Kunstwerks ausgeht, das den von Musikern primär zur Präsentation der eigenen Virtuosität geschriebenen Stücken kaum gerecht wird. Ausgehend von Kermans These verfolgt Renata Suchowiejko in der ersten Monographie zu Wieniawskis Schaffen einen die kulturhistorische und analytische Perspektive verbindenden Ansatz, der dem aufführungs- und gattungsgeschichtlichen Kontext großes Gewicht beimisst.

Neben verschiedenen methodischen Überlegungen zeitgenössischer Autoren – zum Gattungsbegriff (Jeffrey Kallenberg), zur musikalischen Kommunikation (Edward T. Cone) und zur Funktion von Kunst als menschlichem Begegnungsfeld (Andrzej Nowicki) – bildet das historische Konzept von Musik als „Sprache der Gefühle“ einen wichtigen Ausgangspunkt von Suchowiejkos Studie. Die Autorin weist nach, wie dieses gemeinhin vor allem mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts assoziierte Konzept in Frankreich weit ins 19. Jahrhundert hinein wirkte (u. a. über Jérôme-Joseph Momigny und Anton Reicha) und zu einem wesentlichen Aspekt der sogenannten „französisch-belgischen Violinschule“ um Rodolphe Kreutzer, Pierre Baillot und Pierre Rode wurde, der auch Wieniawski über seinen Lehrer am Pariser Conservatoire, Lambert Massart, entstammt. Der Virtuose wurde als Redner und Akteur angesehen, der eine direkte Wirkung auf sein Publikum auszuüben sucht. Im Mittelpunkt stand der Vortrag, nicht das Werk. Prototyp dieser Richtung und Vorbild

Page (PS/TeX): 362 / 344, COMPOSITE

Wieniawskis war Niccolò Paganini, dessen „perfect musical perfomance“ Suchowiejko anknüpfend an Lydia Goehr der „perfect performance of music“ Louis Spohrs und Joseph Joachims entgegensetzt, bei der sich der Virtuose in den Dienst der Werke stellt.

Die Bedeutung von Suchowiejkos Studie liegt nicht zuletzt darin, dass sie über den speziellen Fall Wieniawskis hinaus einen breiten Einblick in die Geschichte des Violinvirtuosentums des 19. Jahrhunderts gibt. Dies gilt sowohl für den ersten, kulturgeschichtlichen Teil der Arbeit, der die Bedingungen des Virtuosentums und die Entwicklung der französisch-belgischen Violinschule (u. a. anhand zahlreicher Lehrbücher) dokumentiert, als auch für den zweiten, analytischen Teil, der das relativ schmale Œuvre Wieniawskis (24 Opus-Nummern) geordnet nach Gattungen erörtert (Konzerte, Variationen, Fantasien, Polonaisen, Etüden, Salonstücke). Durch Vergleiche mit einer Vielzahl ähnlicher Gattungsbeiträge anderer Violinkomponisten (neben den bereits genannten auch Delphin Alard, Charles de Bériot, Charles Dancla, Heinrich Wilhelm Ernst, François Habeneck, Hubert Léonard, Pablo de Sarasate und Henri Vieuxtemps) wird die tiefe Verwurzelung Wieniawskis in der internationalen Tradition deutlich – auch bei seinen Beiträgen zu den polnischen Nationaltänzen Polonaise und Mazurka. Dass bei diesem Verfahren allgemein-typische Merkmale der Werke stärker hervortreten als individuelle, liegt in der Natur der Sache. Was die Einbeziehung von Aspekten der Virtuosität in die Analyse betrifft, könnte man noch detaillierter der Frage nachgehen, weshalb bestimmte Figuren und Effekte gerade an dieser oder jener Stelle im Werk auftreten und inwieweit die daraus resultierende Dramaturgie auf die wirkungsvolle Präsentation des Interpreten abgestimmt ist.

Das spezifische stilistische Profil des Komponisten Wieniawski, das die Autorin im zusammenfassenden Schlussteil erstellt, lässt sich erwartungsgemäß nicht auf eine prägnante Formel bringen. Es ergibt sich aus bestimmten Konstanten bei verschiedenen Einzelaspekten (wie Werktiteln, Anfangs- und Schlussgesten, Themencharakteren und -verarbeitung, spieltechnischen Figuren). Wieniawski bevorzugte klare Formen und eine einfache Harmonik, vor deren Hintergrund sich sein Melodienreichtum und seine grifftechnische Virtuosität besonders gut entfalten

Page (PS/TeX): 363 / 345, COMPOSITE

konnten. Ein wichtiges Kennzeichen seines Spiels und seiner Musik war Kantabilität, die die Autorin aus der Konzeption von Musik als Sprache der Gefühle erklärt. Suchowiejko betrachtet Wieniawski als Endpunkt der auf den eigenen Vortrag orientierten Violinkomponistentradition. Auf der Basis ihrer umfangreichen vergleichenden Studien widerlegt sie damit die Einschätzung einer einschlägigen polnischen Musikgeschichte (Józef Chomiński / Krystyna Wilkowska-Chomińska, Historia muzyki polskiej, Bd. 2, Kraków: PWM 1996, S. 71f.), in der Wieniawski pauschal einer „fortschrittlichen", zukunftsweisenden Strömung zugerechnet wird – im Unterschied zu einigen stärker an der symphonischen Tradition orientierten Komponisten. Suchowiejko zeigt dagegen, dass sich Wieniawski gerade in seinen reifen, in den frühen 1860er Jahren entstandenen Werken (op. 17–22; besonders im Violinkonzert Nr. 2 d-Moll op. 22) mit Beethoven auseinandersetzte. Dass er nach 1865 kaum noch komponierte, dürfte nicht nur auf seine vielfältigen Verpflichtungen als Virtuose und Pädagoge zurückzuführen sein, sondern auch darauf, dass ihm mittlerweile ein in Umfang und Vielfalt hinreichendes Repertoire eigener Werke für seine Konzerte zur Verfügung stand.

Die Erforschung des internationalen Virtuosentums steht noch relativ am Anfang. Suchowiejkos Arbeit liefert dazu einen methodisch inspirierenden und inhaltlich ertragreichen Beitrag.

Stefan Keym

Page (PS/TeX): 364 / 346, COMPOSITE

Renate Hüsken, Ella Adaiewsky (1846–1926). Pianistin – Komponistin – Musikwissenschaftlerin. Köln-Rheinkassel: Dohr 2005, 435 S., Abb., Nbsp.

Die ausführliche Arbeit zeichnet den Lebensweg einer deutsch-russischen Komponistin aus einer Zeit, da sich solche noch nicht von selbst verstanden (daher ist „Adaievsky“ ein Pseudonym unter Vortäuschung männlicher Autorschaft), in der aber das „Frauenstudium“ ebenso wie die akademische Musikerausbildung an neu gegründeten Konservatorien in Russland heiße Diskussionsthemen wurden. Elisabeth Schulz, als Tochter eines baltendeutschen Vaters und einer norddeutschen Mutter in St. Petersburg geboren, talentierte Klavierschülerin des daselbst wirkenden Schlesiers Adolph Henselt sowie des Konservatoriumsgründers Anton Rubinstein, wird gewissermaßen zum Aushängeschild dieser neuen Institution und erlangt mit einem Abschlussexamen als „Freie Künstlerin“ eine Pension des Zarenhofs, solange es bis 1917 einen Zarenhof gibt, und die ihr und ihrer Familie über spätere Notstände notdürftig hinweghelfen wird. Denn ihre Konzerte bringen Ruhm und vielleicht teure Geschenke, aber keine Mittel zum Unterhalt, und kompositorische Ambitionen scheitern erst recht an Intrigen eifersüchtiger Kollegen – ihre Oper gelangt ungeachtet aller Protektion nur ins Vorstadium einer Aufführung.

So entschließt sie sich schon 1882 mit ihrer Schwester zum Wohnsitzwechsel ins damals billigere Italien, wo sie sich einerseits als Erforscherin slawischer Urkulturen im Resiatal betätigen wird – hier tritt der polnische Sprachforscher Jan Baudouin de Courtenay in ihre Biografie, den man bislang als Organisator des ersten Petersburger Futuristensymposions 1914 kennenlernte – und als tatkräftige Teilnehmerin und Organisatorin am venezianischen Konzertleben der Jahre bis 1911, das bislang als „weißes Feld“ der Musikgeschichte als unbedeutend galt (und es doch nicht war). In der „Rivista Musicale Italiana“ sind ihre Forschungsergebnisse gefragt – unentdeckte Volksmusik steht im Mittelpunkt. Griechische Traditionen sind in jenen Jahren in den Blick getreten. Doch in die Athos-Klöster ist ihr als Frau der Zugang verwehrt. Wichtiges Werk wird 1880 ihre *Griechische So-*

Page (PS/TeX): 365 / 347, COMPOSITE

nate für Klarinette (oder Violine) und Klavier. Für die orthodoxe Kirche komponiert sie ihrerseits Chorsätze.

Letzte Zuflucht wird 1911 bis 1926 jenes Schloss Segenhaus bei Neuwied, in der die Fürstin Elisabeth zu Wied, inzwischen als Gattin des Hohenzollernkönigs Karol Königin von Rumänien am rheinischen Heimatsitz eine Künstlerinnenkolonie unterhält und betreut. Da Krieg ist und Ella Adaievsky mit russischem Pass „feindliche Ausländerin", kann sie froh sein, nicht interniert zu werden, sondern sich nur ständig bei der Polizei melden zu müssen. Musikalische Tätigkeiten des Kreises, an denen Elly Ney mit einem Trio beteiligt ist, erstrecken sich auf die engere Umgebung zwischen Köln und Koblenz.

Ihr kompositorischer, theoretischer wie literarischer Nachlass ist bislang – von der vorliegenden Arbeit abgesehen – unerschlossen.

Detlef Gojowy

Page (PS/TeX): 366 / 348, COMPOSITE

Dmitrij Šostakovič. Grauen und Grandezza des 20. Jahrhunderts, Osteuropa, 56. Jahrgang, Heft 8, August 2006.

Es löst schon fast Erstaunen aus und erscheint wie ein Relikt aus vergangener Zeit, wenn eine interdisziplinäre Monatszeitschrift mit den Schwerpunkten Politik, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur und Zeitgeschichte ein ganzes Heft der Musik widmet. Doch ist gerade Dmitrij Šostakovič, dem die Veröffentlichung anlässlich seines 100. Geburtstags gewidmet ist, eine Persönlichkeit von speziell für die Sowjetunion geradezu epochaler Bedeutung. Rolle und Gewicht der Musik im Staatsverständnis des 19. und einem großen Teil des 20. Jahrhunderts werden an Šostakovič exemplarisch deutlich, an seinem Leben und Schaffen ebenso wie an seiner Rezeption. Dabei steht die Wissenschaft vor schier unlösbaren Aufgaben. Die Quellenlage zu Leben und Schaffenshintergründen Šostakovičs ist nämlich so unsicher und widersprüchlich, dass eine historisch belegbare Interpretation kaum möglich ist. Dies liegt zunächst in der Situation an sich begründet; die vom Komponisten selbst stammenden Verlautbarungen sind vor dem repressiven Hintergrund der Sowjetunion nur äußerst schwer einzuschätzen, da Šostakovič stets gezwungen war, auf aktuelle kulturpolitische Forderungen zu reagieren. Bereits die Frage, inwieweit seine Äußerungen mit eigenen Ansichten übereinstimmten oder bloße Schutzbehauptungen oder Lippenbekenntnisse darstellten, ist nicht genau abzugrenzen. Für die Äußerungen aus Šostakovičs direktem persönlichem Umfeld gilt dieselbe Grundkonstellation. Das berühmteste Beispiel dafür bilden die Šostakovič-Memoiren von Solomon Volkov, die 1979 erstmals erschienen und seither mehrfach neu aufgelegt und übersetzt worden sind. Dorothea Redepenning nimmt sich in einem Literaturbericht der heiklen Aufgabe einer Würdigung an und gibt ihm nicht zufällig den Titel „Ärgernisse, Abgründe, Absurditäten“ (S. 162–173). In einem eigenen Beitrag beleuchtet sie Šostakovičs Werk „zwischen Ethik und Ästhetik“ und hält sich in der Perspektive des Komponisten als „Chronist seiner Zeit“ von einseitigen, die Problematik verkürzenden Darstellungen fern. Vielmehr stellt sie der musikalischen Gestaltung vor allem die öffentliche Wirkung von

Page (PS/TeX): 367 / 349, COMPOSITE

Šostakovičs Kompositionen im Sowjetsystem gegenüber. Dies ist ein sichererer und vielleicht sogar aussagekräftigerer historischer Darstellungsbereich als die beliebte Spekulation über die Autorintention, die im Falle Šostakovičs an der Quellensituation zu scheitern verurteilt ist. Hat der kritische Umgang mit den Quellen in der Musikwissenschaft zu einem sehr vorsichtigen und bedachten Umgang mit der Biographie geführt, so hindert dies natürlich nicht seine weitere Vereinnahmung von publizistischer Seite aus. Wenn Bernd Feuchtner („Lieder der Nacht, Nächte der Angst. Angst in der Musik von Dmitrij Šostakovič“) die Angst als ein bestimmendes Element der gesamten Epoche in der Sowjetunion und speziell im Leben Šostakovičs ausmacht, so trifft er damit ganz sicher einen sehr zentralen Aspekt, aber wenn er damit die gesamte Biographie Šostakovičs umstandslos wiederum auf die eines Widerstandskämpfers gegen den Kommunismus zuspitzt, dann verfällt er damit in alte Muster einer einseitigen Vereinnahmung des Komponisten.

Es sind in diesem Osteuropa-Heft offenbar bewusst nicht allein wissenschaftliche Texte vereint, sondern weiter auch eine Tonaufnahme (CD) von Šostakovičs Sonate op. 134 für Violine und Klavier sowie ein Quellentext des Sankt Petersburger Komponisten Boris Filanovskij, ein Pamphlet gegen den Šostakovič-Kult, beigefügt. Kerstin Holm zeichnet auf der Grundlage von zahlreichen Interviews, die sie im Sommer 2006 mit russischen Komponisten geführt hat, den Hintergrund für diese Schmähschrift nach: „Das Schreckliche ist des Schönen Anfang. Was Šostakovič Rußland heute bedeutet“.

Wie auch ein differenziertes Bild des Komponisten einem breiteren Publikum vermittelt werden kann, vermittelt nicht zufällig ein englischer Musikwissenschaftler. David Fanning hat für die Zeitschrift „The Gramophone“ eine Würdigung mit dem Titel „‚Widerspenstiger Revolutionär‘? Dmitrij Šostakovič zum 100. Geburtstag“ verfasst, die hier in leicht veränderter deutscher Version abgedruckt wird. Indem Fanning seine Leser als Hörer der Werke Šostakovičs anspricht, holt er sie von ihrem Standort ab und weiß sie durch gezielte Fragen mit zentralen Problemen der Šostakovič-Forschung bekannt zu machen. So salopp, wie er dies nach der deutschen Übersetzung formuliert, scheint es für deutsche Musikwissenschaftler unmöglich zu sein zu schreiben, und

Page (PS/TeX): 368 / 350, COMPOSITE

erst recht für russische. „Das Komplementärgesetz“ titelt Leonid Gakkel seinen Beitrag, einen Vergleich zwischen Šostakovič und Prokof'ev. In schlechter herkömmlicher Manier geht er ganz assoziativ vor, bemüht deutsche und russische Bildungsgrößen, um eine typologische Gegenüberstellung zu ermöglichen, die vom Ansatz her scheitern muss. Sehr viel aufschlussreicher sind die Quellen, die Svetlana Savenko zum spannungsvollen Verhältnis zwischen Šostakovič und Igor Stravinskij zusammenstellt und in ihrem historischen Zusammenhang würdigt. Offensiv geht Wolfgang Mende in seinem Beitrag „ ‚Lebendige Waffe im Kampf‘. Šostakovič und die Kulturrevolution“ gegen spekulative Darstellungen insbesondere der Jahre um 1930 vor und weist ebenso wie Levon Hakobinian in seinem Artikel „ ‚Ich habe euch niemals geliebt, ihr Götter!‘ Šostakovič und die proletarische Musik“ das Defizit und den Bedarf an sachlicher historischer Aufarbeitung einschließlich der notwendigen Kenntnis aller, eben auch der scheinbar unbedeutenden Kompositionen nach. In diesem Sinne steuern Andreas Wehrmeyer („ ‚Mir scheint, ich bin ein Jude‘. Zum ‚Jüdischen‘ im Werk von Šostakovič“) und Jascha Nemtsov („ ‚Um mich kreist der Tod.‘ Šostakovičs Sonate für Violine und Klavier“) wichtige Beiträge zur weiteren Erschließung von Biographie und Werk Šostakovičs bei, während Stefan Weiss („1948 und kein Ende. Šostakovič als Bühnenheld“) höchst aufschlussreich einen kleinen Bereich der Rezeption Šostakovičs aufarbeitet. Ein gelungener Band, der Information, Anregung und Diskussionsstoff zu geben vermag.

Page (PS/TeX): 369 / 351, COMPOSITE

Autorinnen und Autoren der Beiträge

Hrosvith Dahmen
Josephinenstr. 12, 01069 Dresden, Deutschland
E-mail: hrosvith@yahoo.de

Professor Dr. Michaela Freemanová
Přívoz 274, 252 82 Kamenný, Tschechische Republik
E-Mail: modigaudio@volny.cz

Dr. Detlef Gojowy
Auf dem Kreuzbüchel 16, 53572 Unkel/Rhein, Deutschland
E-Mail: D.Gojowy@t-online.de

Professor Dr. Vladimir Gourevich
Prospekt Rimskowo Korsakowa dom 65/11, Kwartier 16,
90008 St. Petersburg, Russ. Föderation
E-Mail: gourevich@mail.ru

Dr. Stefan Keym
Carl-von-Ossietzky-Str. 10, 06114 Halle, Deutschland
E-Mail: keym@rz.uni-leipzig.de

Professor Dr. Klaus-Peter Koch
Eichelstraße 25, 51429 Bergisch Gladbach, Deutschland
E-Mail: kpkoch39@t-online.de

Dr. Petr Koukal
Radkovská 452, 588 56 Telc, Tschechische Republik
E-Mail: pkouk@quick.cz

Professor Dr. Primož Kuret
Zarnikova l6, 6l000 Ljubljana, Slowenien
E-Mail: primoz.kuret@email.si

Professor Dr. Luba Kyyanowska
Prossvita-Str. 8 Ap. 5, 79008 Lviv, Ukraine
E-Mail: kaminski@lviv.gu.net

Page (PS/TeX): 370 / 352, COMPOSITE

Dr. Jana Lengová
Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava 04, Slowakei
E-Mail: hudvjale@savba.sk

Professor Dr. Helmut Loos,
Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig,
Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig, Deutschland
Tel.: 0341/9730450 / Fax: 0341/9730459
E-Mail: hloos@rz.uni-leipzig.de

Dr. Gertraud Marinelli-König
Kommission für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte
der Österreichischen Akademie der Wissenschaften,
Postg. 7/4/3, 1010 Wien, Österreich
Tel.: +43-1-51581-1254, Fax: +43-1-51581-1256
E-Mail: gertraud.marinelli@oeaw.ac.at
Homepage: http://www.oeaw.ac.at/kkt

Dr. Franz Metz
Vorsitzender der Gesellschaft für Deutsche Musikkultur im
Südöstlichen Europa, Hugo-Weiss-Str. 5, 81827 München,
Deutschland
E-Mail: FranzMetz@aol.com

Professor Dr. Eberhard Möller
Auf der Höhe 10, 08060 Zwickau, Deutschland

Dr. Jascha Nemtsov
Danckelmannstraße 42, 14059 Berlin, Deutschland
E-Mail: jaschanemtsov@gmx.de

Dr. Aleksandra Patalas
Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii,
ul. Westerplatte 10, 31-033 Kraków, Polen
E-Mail: patalas@orfeo.hist.uj.edu.pl

Page (PS/TeX): 371 / 353, COMPOSITE

Professor Dr. Danica Petrović
Koste Jovanovica 13, 11000 Belgrade, Serbia & Montenegro
E-Mail: mdmjpet@eunet.yu

Dr. Felix Purtov
Bornaische Straße 193, 04279 Leipzig, Deutschland
E-Mail: felix.purtow@web.de

Dr. Rüdiger Ritter
Rasenweg 18, 27580 Bremerhaven, Deutschland
E-Mail: RRitter@gmx.de

Dr. Josef Šebesta
Veletržní 14, 170 00 Praha, Tschechische Republik
E-Mail: josef.sebesta@raz-dva.cz

Professor Dr. Sergey Ship
Odessa State Musical Academy, by Antonina Neshdanova
(Odessa), Novoselskogo Str. 63, 65029 Odessa, Ukraine
E-Mail: sergey.ship@paco.net

Professor Dr. Edo Škulj
Skocjan 12, 1311 Turjak, Slowenien
E-Mail: edo.skulj@rkc.si

Dr. Joanna Subel
Borowska 86/33, 50-552 Wrocław, Polen
E-Mail: jsubel@poczta.onet.pl

Professor Dr. Jânis Torgâns
E-Mail: torgans@music.lv

Dr. habil. Jûratë Trilupaitienë
Culture, Philosophy and Arts Research Institute,
Saltoniskiu 58, 2600 Vilnius, Litauen
E-Mail: skaidra@nkm.lt

Dr. Magdalena Walter-Mazur
E-Mail: mazurki@amu.edu.pl

Page (PS/TeX): 372 / 354, COMPOSITE

Verlagsverzeichnis Gudrun Schröder Verlag
Leplaystraße 9 ○ 04103 Leipzig
Telefon 0341/4428181 Fax 0341/4428182

Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext. Konferenzbericht Leipzig 2003, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym,
VI + 434 S., br., ISBN 978-3-926196-46-0 EUR 45,–

Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, VIII + 572 S., br., ISBN 978-3-926196-44-6 EUR 50,–

Beiträge zur Kirchenmusik in Sachsen, hrsg. von Helmut Loos und Günther Massenkeil, 96 S., br., ISBN vergriffen

Beiträge zur Geschichte des Konzerts. Festschrift Siegfried Kross zum 60. Geburtstag, hrsg. von Reinmar Emans und Matthias Wendt
460 S., gb., ISBN 978-3-926196-14-9 EUR 50,–

Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit. Tagungsbericht Chemnitz 1998, hrsg. von Helmut Loos. VIII + 355 S., gb., ISBN 978-3-926196-34-7 EUR 36,–

Christian Gottlob Neefe (1748-1798). Ein sächsischer Komponist wird Beethovens Lehrer. Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung des Schloßbergmuseums Chemnitz in Zusammenarbeit mit dem Beethoven-Haus Bonn. Mit Beiträgen von Werner Kaden und Helmut Loos. 170 S., br., viele Abb., ISBN 3-933248-10-8 EUR 17,–

Detlef Gojowy, Leos Janácek in Zeugnissen und Erinnerungen
176 S., gb., 24 Abb., ISBN 978-3-926196-37-8 EUR 21,–

Hermann Kretzschmar. Konferenzbericht Olbernhau 1998, hrsg. von Helmut Loos und Rainer Cadenbach
VII +224 S., gb., ISBN 978-3-926196-33-0 EUR 26,–

Helmut Loos, Weihnachten in der Musik, Grundzüge der Geschichte weihnachtlicher Musik
402 S., gb., ISBN 978-3-926196-15-6 EUR 40,–

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa.
Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig
hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller

Heft 1: Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa. Tagungsbericht Chemnitz 1996, IX + 246 S., br., ISBN 3-926196-28-9 vergriffen

Heft 2: Aufsätze, Literaturberichte, Berichte
IX + 232 S., br., ISBN 978-3-926196-30-9 EUR 20,–

Heft 3: Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa. Tagungsbericht Chemnitz 1998
IX + 271 S., br., ISBN 978-3-926196-32-3 EUR 20,–

Heft 4: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise
IX + 263 S., br., ISBN 978-3-926196-35-4 EUR 20,–

Heft 5: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
X + 256 S., br., ISBN 978-3-926196-36-1 EUR 20,–

Heft 6: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XI + 302 S., br., ISBN 978-3-926196-38-5 EUR 20,–

Heft 7: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XI + 302 S., br., ISBN 978-3-926196-41-5 EUR 20,–

Heft 8: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XI + 302 S., br., ISBN 978-3-926196-42-2 EUR 20,–

Heft 9: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XII + 317 S., br., ISBN 978-3-926196-43-9 EUR 24,–

Heft 10: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XV + 338 S., br., ISBN 978-3-926196-45-3 EUR 26,–

Heft 11: Aufsätze, Rezensionen und Literaturhinweise, Berichte
XI + 355 S., br., ISBN 978-3-926196-47-7 EUR 28,–

Musikästhetische Schriften nach Kant
hrsg. von Rainer Cadenbach

Band 1: **Zu Immanuel Kants Musikästhetik,** hrsg. von Stephan Nachtsheim, 279 S., gb., ISBN 978-3-926196-18-7 EUR 34,–

Band 2: **Christian Friedrich Michaelis. Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften,** hrsg. Lothar Schmidt VIII + 404 S., gb., ISBN 978-3-926196-24-8 EUR 44,–

Band 3: **Erich Doflein, Gestalt und Stil in der Musik,** hrsg. von Hariolf Oberer, 256 S., gb., ISBN 978-3-926196-03-3 EUR 32,–

Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften
hrsg. von Helmut Loos

Band 1: **Felix Draeseke. Schriften 1855-1861,** hrsg. von Martella Gutierrez-Denhoff und Helmut Loos, XXV + 365 S., Notenbeispiele, gb., ISBN 978-3-926196-04-0 EUR 30,–

Band 2: **Draeseke und Liszt. Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg,** hrsg. von Helga Lühning und Helmut Loos VIII + 268 S., Notenbeispiele, gb., ISBN 978-3-926196-11-8 EUR 28,–

Band 3: **Martella Gutiérrez-Denhoff, Felix Draeseke. Chronik seines Lebens** XII + 245 S., 61 Abb., gb., ISBN 978-3-926196-13-2 EUR 28,–

Band 4: **„Die Konfusion in der Musik". Felix Drasekes Kampfschrift von 1906 und ihre Folgen,** hrsg. von Susanne Shigihara XIV + 457 S., Abb., gb., ISBN 978-3-926196-17-0 EUR 39,–

Band 5: **Zum Schaffen von Felix Draeseke: Instrumentalwerke und geistliche Musik,** hrsg. von Helmut Loos VIII + 362 S., gb., ISBN 978-3-926196-21-7 vergriffen

Band 6: **Deutsche Oper zwischen Wagner und Strauss. Tagungsbericht Dresden 1992 mit einem Anhang von der Draeseke-Tagung Coburg 1996,** hrsg. von Sieghart Döhring, Hans John und Helmut Loos, VII + 320 S., gb., ISBN 978-3-926196-21-7 EUR 34,–

Deutsche Musik im Osten.
Schriftenreihe des Instituts für Deutsche Musik im Osten zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in Ost-, Ostmittel- und Südosteuropa
hrsg. von Helmut Loos

Band 1: **Reinhold Dusella, Die Oratorien Carl Loewes**
331 S., gb., ISBN 978-3-926196-12-5 EUR 45,–

Band 2: **Róbert Arpad Murányi, Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)**
446 S., gb., ISBN 978-3-926196-16-3 EUR 46,–

Band 3: **Joachim Dorfmüller, Heinrich Reimann**
168 S., gb., ISBN 978-3-926196-19-4 vergriffen

Band 4: **Fünf schlesische Komponisten des 20. Jahrhunderts**
hrsg. von Hans-Jürgen Winterhoff und Helmut Loos
IX + 160 S., gb., ISBN 978-3-926196-20-0 EUR 23,–

Band 5: **Beiträge zur Musikgeschichte Schlesiens. Musikkultur – Orgellandschaft. Tagungsbericht Liegnitz 1991**
IX + 501 S., gb., ISBN 978-3-926196-22-4 EUR 50,–

Band 6: **Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien-Böhmen/Mähren – Donauraum**
IX + 541 S., gb., ISBN 978-3-926196-25-5 EUR 50,–

Bestellungen über Ihre Buchhandlung oder direkt bei

Gudrun Schröder Verlag – Leplaystraße 9 – 04103 Leipzig

Telefon 0341/4428181 Fax 0341/4428182