

# Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa



**Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa**

**Mitteilungen  
der internationalen Arbeitsgemeinschaft  
an der Universität Leipzig**

**Heft 12**

in Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der  
internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte  
in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig  
herausgegeben von Joachim Braun, Kevin C. Karnes,  
Helmut Loos und Eberhard Möller  
Redaktion Hildegard Mannheims

**Gudrun Schröder Verlag  
Leipzig 2008**

Gedruckt mit Unterstützung der  
Bar-Ilan Universität Ramat-Gan

© 2008 by Gudrun Schröder Verlag, Leipzig

Redaktion: Hildegard Mannheims

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

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

Printed in Poland

ISBN 978-3-926196-51-4

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . . IX

### **Post-War Musicology in the Baltic States of Lithuania, Latvia and Estonia: A Reassessment**

*Joachim Braun and Kevin C. Karnes*

Editors' Introduction . . . . . 3

*Joachim Braun*

Baltic Musicology and the Years of Crisis (1940–1991)  
in the Latest Reference Literature, 1990–2006 . . . . . 5

*Kevin C. Karnes*

Soviet Musicology and Contemporary Practice: A Latvian Icon Revisited . . . . . 14

*Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė*

Narratives of Lithuanian National Music: Origins and Values . . . . . 26

*Rūta Gaidamavičiūtė*

Wandel in der Musikwissenschaft in der Republik Litauen seit 1991 . . . . . 45

*Ingrīda Zemzare*

Musicology in Latvia: A Critical Evaluation . . . . . 61

*Jeffers Engelhardt*

Religious and Social Change in Estonian Musical Life and Music Scholarship . . . . . 75

*Inna Petliak*

The Musical Traditions of Old-Believers in Latvia: Problems of Research . . . . . 90

*Janika Oras*

People of the Present and Songs of the Past: Collecting Folk Songs in Estonia in the 1950s and 1960s . . . . . 99

*Urve Lippus*

Linguistics and Musicology in the Study of Estonian Folk Melodies . . . . . 113

## Aufsätze

*Klaus-Peter Koch*

Der polnische Fidler Matthias Wantzke in Stettin 1606–1623. Zum Problem der polnischen Geiger in den pomerschen Herzogtümern . . . . . 127

*Eberhard Möller*

Die Kantorprüfung – über den beschwerlichen Weg in das protestantische Kantorat während der Barockzeit . 142

*Ernst Stöckl*

Franz Xaver Gebel (1787–1843) – ein vergessener deutscher Komponist in Moskau . . . . . 161

*Haiganuş Preda-Schimék*

Privates Musizieren aus interkultureller Sicht. Ein Untersuchungsentwurf zu Wien und Bukarest der 1830er bis 1850er Jahre . . . . . 193

*Vlasta Reittererová*

Religiosität – Märchen – Sage bei tschechischen Komponisten. Einige Bemerkungen zum Beitrag von Helmut Loos . . . . . 210

*Stefan Keym*

Vom Patriotismus zum Pantheismus: Die „per aspera ad astra“-Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz . . . . . 237

*Matjaž Barbo*

Modernismus in der Slowenischen Musik . . . . . 268

*Manfred Novak*

Liturgische Komposition in Wien im Licht der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* und ihren Folge-dokumenten . . . . . 280

*Lenka Křupková*

Das Warschauer Fenster in die *Neue Musik*. Zur Reflexion des Warschauer Herbstes in der tschechischen musikalischen Publizistik der 50er und 60er Jahre . . . . 290

*Galina P. Tsmyg*

- Das Genre des Chorkonzerts im Schaffen der weißrussischen Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts (Theorie, Geschichte, Praxis) . . . . . 302

## **Literatur und Rezensionen**

*Jascha Nemtsov (Rezensionen)*

- Joachim Braun, *Raksti – Studies – Schriften*  
Joachim Braun, *On Jewish Music. Past and Present* . . 317

*Helmut Loos (Rezension)*

- Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen, hg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner . . . . . 320

*Marijana Kokanovic (Rezension)*

- Danica Petrović/Bogdan Đaković/Tatjana Marković, *Prvo beogradsko pevačko društvo: 150 godina [Erster Belgrader Gesangverein – 150 Jahre]* . . . . . 322

*Helmut Loos (Rezension)*

- Iris Mochar-Kircher, *Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur* . . 330

*Detlef Gojowy (Rezension)*

- Tamara Levaja, *Skrjabin i chudožestvennyye iskanija XX veka (Skrjabin und künstlerische Suchen im 20. Jahrhundert)* . . . . . 333

*Detlef Gojowy (Rezension)*

- Kreuzweg der Odessaer Intelligenz – Vladimir Smirnov, *Rekviem XX. veka (Requiem des 20. Jahrhunderts)* . . . 335

*Maja Smiljanić-Radić (Rezension)*

- Djerdj Mandić (Mandity György), *Orgulje u Vojvodini [Die Orgeln aus Vojvodina]* . . . . . 338

- Biographical Data of the Authors of the Conference „Post-War Musicology ...“ . . . . . 341  
Autorinnen und Autoren der Aufsätze und Rezensionen . . 344





## Vorwort

Mit den Beiträgen der Sektion „Post-War Musicology in the Baltic States of Lithuania, Latvia and Estonia: A Reassessment“ bei der „39th World Conference of the International Council for Traditional Music“ (ICTM) des Jahres 2007 enthält dieses Heft einen besonderen thematischen Schwerpunkt. Wir sind den verantwortlichen Kollegen Joachim Braun und Kevin C. Karnes sehr dankbar für das mit ihrer Entscheidung zur Publikation in unserer Reihe verbundene Vertrauen. Auf ihr Vorwort zum ersten Teil des Heftes sei eigens hingewiesen. Dieser Textkorpus bildete den Ausgangspunkt für das vorliegende Heft, das dann noch relativ kurzfristig auf den jetzigen Umfang angewachsen ist.

Die Beiträge des zweiten Teils weisen wieder eine große thematische Vielfalt und unterschiedliche regionale Ausrichtung auf; sie dokumentieren die Breite unseres Arbeitsbereichs. Unter diesem Aspekt ist es zu begrüßen, wenn gelegentlich bestimmte Themen aufgegriffen und aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet werden. Dies ergibt sich zwangsläufig aus kontroversen Sichtweisen, die beispielsweise aus unterschiedlichen historischen Erfahrungen herrühren und Anlass für eine klärende Diskussion sein können. Der Wert einer solchen Auseinandersetzung ist sehr hoch zu veranschlagen, sind doch Annäherungen nur durch offene Aussprache kontroverser Ansichten zu erreichen. In unseren Konferenzen sind immer schon differierende Erfahrungen zur Sprache gebracht und in vollständiger Achtung gegensätzlicher Standpunkte thematisiert worden. Es wäre ein großer Gewinn für unsere Arbeit, wenn dies auch in schriftlicher Form fortgesetzt und häufiger aufgegriffen werden könnte. Dies in freundschaftlicher Atmosphäre klarzustellen und zu diskutieren, könnte die Kooperation beflügeln und ihr eine neue Qualität geben.

Im Zusammenhang mit unserer Arbeitsgemeinschaft haben wir dank der finanziellen Hilfe des Beauftragten der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien bei der Bundeskanzlerin im vergangenen Jahr ein neues Projekt beginnen können, das den Namen „Musica migrans“ trägt. Es ist der Versuch, biographische Basisdaten mithilfe elektronischer Datenverarbeitung zu sammeln und auszuwerten. Hier stützen wir uns auf

die Kooperation mit dem Institut für Informatik der Universität Leipzig, dem Kollegen Gerhard Heyer und seinen Mitarbeitern Lutz Maicher und Patrik Jaehnichen. Die leitende Idee besteht in einer elektronisch zu verarbeitenden Datensammlung, die für die Diskussion und wissenschaftliche Auswertung eine neue Basis bildet. Die Musikgeschichte Mittel- und Osteuropas ist von vielen Seiten bearbeitet worden; insbesondere zur Geschichte der deutschen Musikkultur liegt eine große Menge erarbeiteter Daten und Materialien in gedruckter Form vor. Im Gegenzug besteht von östlicher Seite aus ein Mangel in der Aufarbeitung historischer Quellen, denn unter den Prämissen des dialektischen und historischen Materialismus war die historische Forschung erheblichen Behinderungen ausgesetzt. Es fehlt trotz einiger verdienstvoller Ansätze an Arbeiten über die Musikpraxis von Hof und Adel, die bürgerliche Musikkultur oder die Einrichtungen von Militär- und Kirchenmusik ebenso wie über das Wirken von Migranten verschiedener Herkunft und auch über die vielfach verschränkten nationalen Kulturen im vielgestaltigen östlichen Europa. Infolgedessen ist ein eklatanter Mangel an musikhistorischen Forschungen zum konkreten Musikleben entstanden, dessen Ausgleich in den Jahren seit der Wende nur in Ansätzen gelingen konnte. Mit dem Symposium über „Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“ während des XIV. Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung vom 29. September bis 2. Oktober 2008 an der Universität Leipzig suchen wir wieder einen kleinen Beitrag zu einem weiten Thema zu leisten.

In gleicher Absicht dient das Projekt „Musica migrans“ einerseits der Zusammenführung der vorhandenen Materialien und andererseits der weiteren systematischen Erschließung noch nicht bearbeiteter Quellen vor allem im östlichen Europa. Es ist bekannt, dass hier in den Stadt-, Kirchen- oder Landesarchiven reiche Schätze verborgen liegen, die zu entdecken und auszuwerten sind. Neben Musikalien ist zu denken an die üblicherweise anzutreffenden städtischen resp. kirchlichen Verwaltungsakten, Dokumente zur Tätigkeit von Musikergemeinschaften und Musikvereinen oder Nachlässe von Privatpersonen u. a. m. Zu erwarten steht, dass nicht zuletzt auch die biographische Forschung, wie sie im Rahmen des hier vorgelegten Forschungsvorhabens intendiert ist, von den neuen Ausgangsbedingungen profitieren wird. Kernstück

X

des Projekts bildet eine elektronische Datenbank, in der systematisch biographische Daten von Musikern gesammelt, gespeichert und so aufbereitet werden, dass sie einer weiteren elektronischen Auswertung zur Verfügung stehen. Dahinter steht die Idee, in der musikhistorischen Forschung endlich die Auswertung von Massendaten mit den modernen Mitteln der Datenverarbeitung zu erreichen. Sie wird einen schärferen Blick auf die kulturelle Vernetzung im östlichen Europa insbesondere im Bereich der Musik eröffnen. Dabei kann die gesellschaftliche Bedeutung der Musik für die Zeit seit etwa 1800 gar nicht überschätzt werden: Musik bildete die Kunstreligion des national-liberalen Bürgertums in Europa.

Das Institut für Informatik an der Universität Leipzig ist sowohl in der Technik der „topic map“, die der Auswertung dient, als auch in der Technik des „data mining“, das zur weiteren Datenerhebung beitragen kann, sehr gut ausgewiesen. Die Kollegen dort haben ein Interesse, diese Technik auf historische Quellen anzuwenden. In diesem Sinne soll das Projekt „Musica migrans“ einen den gegenwärtigen technischen Standards entsprechenden Beitrag zur systematischen Erforschung und Darstellung der Musikkultur im östlichen Europa leisten, konzentriert auf die Aspekte von Migration und Biographie im 19. und 20. Jahrhundert. Hierbei lassen sich vorweg *kumulative* und *additive* Aspekte des Forschungsvorhabens unterscheiden. Ziel ist auf der empirischen Ebene die umfassende Aufarbeitung (*Kumulation*) vorhandener und die selektive, an späterer Stelle näher zu begründende Erschließung (*Addition*) biographischer Daten. Die aus der Auswertung der Massendaten gewonnenen Darstellungen kultureller Netzwerke in Form von „topic maps“ erlauben später eine Auswertung am Bildschirm in interaktiver Form.

Es soll nicht bei einer bloß additiven Sammlung von Daten bleiben; vielmehr geht die Auswertung des Materials mit einer Methodendiskussion einher. Denn dass die bloße quantitative Menge und Fülle des zusammengetragenen Materials noch längst nicht dessen Reichtum verbürgt, ist evident, weshalb in letzter Instanz die evaluierten Quantitäten auf Qualität hin zu befragen sind. Bei der Auswertung werden sich demnach Kriterien, die Zentrales und Peripheres zu scheiden wissen, zur Geltung bringen müs-

sen. Überdies wird es der bereits erwähnte additive Aspekt der Recherchen erlauben, in Bezug auf Städte, Provinzen oder Regionen punktuell Schwerpunkte zu setzen, um mit Rücksicht auf ein vielgespaltenes Lokalprofil den Anteil der Migranten in den Institutionen des Musiklebens von Städten oder Regionen kenntlich zu machen. Hierbei sind fallweise auch integrative Zusammenhänge, etwa die Stadtkultur als Ganzes mit ihrem Zusammenwirken von Musikern unterschiedlicher Herkunft zu berücksichtigen.

Zwei Beispiele mögen die bisherigen Forschungsansätze verdeutlichen helfen, um anschließend nach der möglichen Fortentwicklung zu fragen: Ein erstes anschauliches Beispiel bietet der Sammelband „Musik und Migration in Ostmitteleuropa“, herausgegeben von Heike Müns (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23, München 2005), dessen Beiträge den bisherigen Kenntnisstand auf beeindruckende Weise bereichern. Hervorzuheben ist in dem hier interessierenden Zusammenhang vor allem der die Dimension eines gewöhnlichen Aufsatzes sprengende Beitrag von Klaus-Peter Koch „Deutsche Musiker in Sankt Petersburg und Moskau“ (S. 339–408). Ein weiteres Beispiel aus jüngster Zeit lässt sich der Sammelpublikation „Le musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations“ (sous la direction de Christian Meyer, Berlin 2003) entnehmen, die den osteuropäischen Raum nur am Rande berücksichtigt, wodurch eindringlich die Notwendigkeit der Bearbeitung dieses Raumes deutlich wird, die trotz aller Bemühungen immer noch ein Desideratum der Forschung darstellt. Hier findet sich der überaus gründlich recherchierte, die Quellen eines schwer zugänglichen Privatarchivs nutzende Beitrag von Rebecca Grotjahn „Die Entdeckung der *Terra incognita*. Benjamin Bilsse und sein reisendes Orchester“ (S. 253–281).

Das erste Beispiel lässt unschwer erkennen, dass der Autor seine Arbeit erklärtermaßen als ein „work in progress“ vorstellt. Jedoch vermag die traditionelle Publikationsform des gedruckten Mediums (Monographie, Sammelband, Aufsatz usw.) den erforderlichen, schon bei der Drucklegung absehbaren Nachbesserungen nur sehr schwer gerecht zu werden. Daher fragt es sich im Gegenzug, ob nicht einer Alternative der Vorzug zu geben wäre, die das strukturelle Defizit des Printmediums beseitigt wie auch der Vergeudung von Zeit und der Zersplitterung von Kräften ein

Ende setzt. Um wie viel sinnvoller wäre es doch bei einem „work in progress“, das schwierigsten Bedingungen ausgesetzt ist, die Fülle der Materialien in einer Datenbank zu speichern und über das Internet verfügbar zu machen, so dass nicht nur eine verbesserte Bearbeitung, Zugänglichkeit und Nutzung der Daten möglich wären, sondern es zudem auch (nach dem Wikipedia-Prinzip) anderen Wissenschaftlern allzeit offenstünde, Korrekturen und Ergänzungen anzuregen. Auf diese Weise wäre eine Kumulation der Kenntnisse möglich, wodurch Neubearbeitungen und Neuauflagen entsprechender Druckschriften überflüssig würden.

Über zwanzig Kolleginnen und Kollegen sind bisher in das Projekt eingebunden, und der Anfang – dies sei nicht verschwiegen – ist nicht leicht. Allen Mitarbeitern sei auch hier wieder für ihren Einsatz und ihre Geduld sehr herzlich gedankt. Bei konsequenter Weiterarbeit können die hochgesteckten Ziele erreicht werden. Grundsätzlich steht das Projekt allen Interessenten offen, bitte nehmen Sie ggf. mit den Herausgebern Kontakt auf; alle sind zur Mitarbeit eingeladen und werden auf Anfrage umfassend über das Projekt informiert. Darüber hinaus ist die Fortsetzung bereits in Vorbereitung, die einen Ausbau des Projekts ermöglichen wird.

Helmut Loos  
Eberhard Möller

Leipzig, September 2008



**Post-War Musicology in the Baltic States  
of Lithuania, Latvia and Estonia:  
A Reassessment**





## Joachim Braun and Kevin C. Karnes Editors' Introduction

The histories of Lithuania, Latvia and Estonia have much in common and much that is unique. There is, however, no doubt in the coequality of the fate of the humanities and social sciences since the time of national aspiration in the second half of the nineteenth century. Like the independence of the Baltic States themselves (1918–1940 and since 1991), the history of Baltic musicology has been relatively short-lived and was abused during a half-century of occupation by Nazi Germany and the Soviet Union (1940–91). The collapse of the USSR and the present integration of the Baltic States into the European community has necessitated a reassessment of the past and future goals of scholarship in general and musicology in particular – a field well known for its hysteresis on the one hand and its great significance in the Baltic States on the other.

The nine essays published in this volume derive from papers presented at the 39<sup>th</sup> World Conference of the International Council for Traditional Music (ICTM) held in Vienna, Austria, in July 2007. This conference featured two panels devoted to the topic of Baltic musicology, convened in order to bring together, for the first time in history, leading scholars from all three Baltic States at a major international forum for the purpose of discussing problems of music scholarship that have arisen as a product of shared historical experience. Alongside experienced and established scholars, we endeavored to include on the program representatives of the young, talented generation of Baltic musicologists just now becoming active in the field. These scholars, along with colleagues from the USA and Israel, considered theoretical, methodological, and practical aspects of scholarship and examined the integrity and ethical practices of musicological work in the wake of a half-century of foreign and authoritarian rule. Of the ten papers presented, nine were devoted to aspects of the musicological discourse specific to one or another of the three Baltic States, and one paper adopted a trans-Baltic perspective. (Unfortunately, it was not possible to include one of the ten papers, by Rimantas Astrauskas [Lithuanian Academy of Music and

Theatre], in the present volume.) Among the topics considered, many had not previously been examined in Baltic-area musicology: the cross-fertilization of Orthodox and Lutheran singing traditions, for instance, or the sociological dimensions of Soviet-era ethnographic research on music, or the impact of Soviet nationalities policies upon Baltic music study. Most importantly, these ten papers sparked lively discussions among panel participants that transcended national and generational divides – discussions about methodologies and ideologies of music research, about ways of confronting and negotiating scholarly legacies of the past, and about prospects for international collaboration in future research endeavors.

As co-organizers of these panels, we were motivated in our efforts by our shared conviction that the restitution of scholarly independence requires not only a broadening of approaches to research, an interdisciplinary grasp of the contemporary musicological discourse, and a holistic humanitarian prospect, but also a reexamination of the past, a *Vergangenheitsbewältigung* and *-aufarbeitung*. Both the panels and this volume, we believe, constitute important steps toward such a reexamination.

The conference papers are reproduced in this volume nearly in verbatim form, restricted by the time-table of the conference (i. e., some 20 minutes per paper). We wish to express our sincere thanks to Professor Helmut Loos, editor of the series *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, for accepting these papers for publication; to the translators of the summaries, Daniel Lupshitz (Lithuanian) and Liisi Laanemets (Estonian); and especially to Professor Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė for her revisions of the Lithuanian summaries and last-minute editorial help.

Joachim Braun

## Baltic Musicology and the Years of Crisis (1940–1991) in the Latest Reference Literature, 1990–2006

For this brief consideration of the present state of Baltic musicology, I have chosen to focus upon two problems, both equally loaded and, in fact, interrelated. The first: How has Baltic musicology reflected upon the history of the dramatic events of the twentieth century, namely, World War II and the ensuing occupations? And secondly: Has Baltic musicology found ways and means of disclosing the semantics of the music created in these critical periods of the two great catastrophes, the fascist and communist dictatorships? Or, in other words, has musicological scholarship evinced the reaction of music to the totalitarian systems of the twentieth century?

For this investigation, I determined to look at the obvious *carte de visite* for Baltic musicology: the relevant entries in our three best and most recent encyclopedias, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG, 1994–); the *Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, *Europe* (Garland, 2000); and the second edition of the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NG, 2001). All of these encyclopedias were published since the Baltic states regained their independence in 1991. (The relevant articles and their authors published in each of these encyclopedias are provided in Table 1.)

My first question can be partially answered on the basis of a simple quantitative analysis – by observing the length of the text in each entry that relates to the relevant periods of Soviet and fascist occupation. The result will undoubtedly show the extent of the importance that the editor (or the author) attaches to this subject. The results, shown in Table 2, illustrate the situation quite powerfully.

As we can see, coverage of the period of fascist German occupation is completely absent from four entries out of nine, and scarcely mentioned in the remaining five. From the Estonian entry in MGG, we learn that “während des Zweiten Weltkriegs und der deutschen Besetzung (1941–44) verringerten sich die Zahl der Chöre, doch setzte man die Symphoniekonzerte und Opernauf-

**Table 1.** Coverage of the Baltic states in *MGG*, *Garland*, and *NG*: Entries and authors

### Reference Literature

- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, ed. L. Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1994–).
- The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, *Europe (Garland)* ed. T. Rice et al (New York & London: Garland, 2000).
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed. (*NG*), ed. S. Sadie (London: Macmillan, 2001).

### Coverage of Lithuania

- MGG*: J. Antanavičius, ‘Litauen’, v, cols 1374–81.
- Garland*: C. Goertyen, ‘Lithuania’, pp. 509–515.
- NG*: J. Antanavičius & J. Čiurlionyte, ‘Lithuania’, xiv, pp. 887–92.
- NG*: J. Antanavičius, ‘Vilnius’, xxvi, pp. 641–42.

### Coverage of Latvia

- MGG*: J. Torgāns & M. Boiko, ‘Lettland’, v, cols 1101–1110.
- MGG*: J. Torgāns, ‘Riga’, viii, cols 331–33.
- GE*: V. Muktupavels, ‘Latvia’, pp. 499–508.
- NG*: J. Braun\*, A. Klotiņš & M. Boiko, ‘Latvia’, xiv, pp. 358–64.
- NG*: J. Braun\* & A. Klotiņš, ‘Riga’, xxi, pp. 376–77.

### Coverage of Estonia

- MGG*: I. Rüütel, E. Völker & L. Normet, ‘Estland’, iii, cols 172–83.
- MGG*: M. Pärtlas & K. Leichter, ‘Tallinn’, ix, cols 213–17.
- Garland*: J. Tall, ‘Estonia’, pp. 491–98.
- NG*: U. Lippus & I. Rüütel, ‘Estonia’, viii, pp. 340–47.
- NG*: U. Lippus, ‘Tallinn’, xxv, pp. 34–36.

\* The name Joachim Braun appeared under the entries ‘Latvia’ and ‘Riga’ without my knowledge, apparently because those entries partly reproduce text that was originally published in the first (1980) edition of the *New Grove Dictionary*, which was authored in part me. The fact that an encyclopedia of the status of *NG* has reprinted material over twenty years old, especially pertaining to a geographical region to dramatically transformed during that period, is, to say the least inexcusable. This, however, must remain a topic for future discussion.

**Table 2.** Coverage of the Baltic states in *MGG*, *Garland*, and *NG*: Amount of text devoted to Soviet and fascist German occupations

Entry	Source	Length of entry (in lines)	Length of text concerning relevant period (in lines and %)			
			Fascist German occupation (1941–44)		Soviet occupation (1940–41, 1945–91)	
			Lines	%	Lines	%
<u>Lithuania</u>	<i>MGG</i>	504	1	0.2	82	16.1
	<i>Garland</i>	486	0	0.0	40	8.2
	<i>NG</i>	614	1	0.2	66	10.7
<u>Latvia</u>	<i>MGG</i>	630	4	0.6	106	17.8
	<i>Garland</i>	601	0	0.0	28	4.6
	<i>NG</i>	810	0	0.0	49	6.0
<u>Estonia</u>	<i>MGG</i>	735	4	0.5	108	14.6
	<i>Garland</i>	702	0	0.0	22	3.1
	<i>NG</i>	936	2	0.2	27	2.8

führungen fort” (*MGG*, ii, p. 215). Some additional information is provided in *NG* on the Estonian Radio Orchestra, which reportedly achieved “particularly high standards during World War II under Olav Roots . . .” (*NG*, viii, p. 341). In Latvia, the negative impact of World War II is reduced simply to the “Zerspaltung der Gesellschaft – Flucht nach Westen, Departation nach Osten” (*MGG*, viii, p. 1108). And in Lithuania, the only clearly reported result was the closure of the Kaunas Conservatory (*MGG*, v, p. 1379).

Is this really all there is to say about the tragic events of fascist German occupation during Second World War? The physical and mental suffering of musicians, deportations to concentration camps, the expropriation of musical instruments and the domiciles of musical institutions – none of it is mentioned. Indeed, entire fields of musical activity were annihilated during the war years; for example, the violin classes created at the Latvian Conservatory by Professor Adolph Metz, a pupil of Auer, who was invited to the Conservatory by Jāzeps Vītols in 1922, were abruptly terminated with the killing of Metz in 1943. There was rude and

vulgar censorship imposed upon music reviewers; as Vizbulīte Bērziņa reports, music reviewers were “not even allowed to call this country Latvia; forbidden was any reminder of the independence period” (Bērziņa 2006, p. 185). And a great deal of music was banned by authorities; for example, the famous song *Lauztas priedes* by Emīls Dārziņš and many other songs by both Dārziņš and Vītols. But unfortunately, Baltic musicology has not found it worthwhile to deal with the musical culture of this tragic period. This lack of attention to musical life during the years of fascist German occupation is, in my opinion, a striking lacuna in Baltic historical musicology of the 1990s and 2000s.

On the first Soviet year (1940–41) there is likewise hardly any information at all, except the fact of the Soviet occupation and the deportations that followed. Only a few words are dedicated to music *per se*. This was, however, a most tragic year, which rendered Baltic music lifeless for many years to come, and which shocked the local musical community through the sophisticated and brutal involvement of Soviet authorities in all aspects of musical life. The first inside conflicts between professional musicians (just now being reported in Bērziņa 2006) occurred at this time and led to the division of the musical community into groups of active collaborators, inert professionals, and more or less latent oppositionists. This was the beginning of later developments of the type described, for example, by Kevin C. Karnes in his work on Soviet Latvian music historiography (Karnes 2007). Moreover, during the years of Soviet occupation, some musical and musicological activities took place amidst the Baltic musical communities living in exile in the West. There is, however, no mention of this fact in our three encyclopedias.

We may now turn to our second question: Namely, how have Baltic musicologists of the post-Soviet period dealt with the interpretation of music created under conditions of totalitarian censorship, and how have they sought to disclose the semantics of this music? Surprisingly enough, in the sections on the period of Soviet occupation, which lasted nearly half a century, this subject is barely touched upon in our three encyclopedias. We would expect to find here a relevant critical music historiography and a more or less analytical account of the ways in which intellectuals, in this case musicians and musicologists, responded creatively to

the totalitarian ideological pressures and censorship under which they worked. Instead, what we have in our core reference works is an enumeration of composers active and institutions established during this period. If some latent or open dissent is noticed in the musics of this time, then, in the cases of Latvia and Lithuania, it is attributed to folk musics only. The Estonian entries of *MGG* and *NG* are the only ones to mention nonconformity in art music, but here such nonconformity is mentioned only in the most vague and general of ways. On the whole, this presents, to my mind, a misleading picture of the state of the musical art during this period, and a substantial failure of recent Baltic musicology.

In this respect, considering what *MGG* and *NG* regard as the exclusive domain of “folk music,” I would like to quote here from a paper on European identity that I delivered some time ago. “The very concept of dividing world music into vernacular music – so-called folk music, recently renamed Traditional Music – and art music – this form of elite audio art, now renamed Western Music – should be abandoned, or at least reconsidered,” I wrote. “It is my opinion that European art music has penetrated Europeans and imbued the people of the Western world to such extent that we have a right to define European art music as the traditional music of Europeans, as music of European identity” (Braun 2006).

It is, I believe, this division of the field of music into “Traditional Music” and “Western Music” that has resulted in the flawed methodology and consequently wrong evaluation of twentieth-century Baltic musical culture that we find so glaringly exhibited in our core encyclopedic reference works. This division ignores the eruption of professional music during the period of Soviet occupation, the latent non-conformism and dissent, the language of double-meaning which, I would venture to say, saturated Baltic art music, at least from the early 1960s, more than any other European regional music. Mārgers Zariņš and Pauls Dambis, Arvo Pärt und Veljo Tormis, Osvaldas Balakauskas and Bronius Kutavičius and many others exploited a kind of Aesopian musical language, be it in Baroque or Far Eastern stylizations, by using Latin titles or ancient folklore materials, or by employing modern compositional techniques. To disclose these methods of composition, to evince or at least to acknowledge the existence of such methods with reference to one or two examples should, I

believe, be expected from the defining reference literature of the late twentieth century. A study of this phenomenon would surely help us to draw a new and more accurate picture of Baltic music during the years 1940–90.

## References

- Bērziņa, V. (2006) *Daudz baltu dieniņu: Jēkaba Graubiņa dzīvesstāsts* [A lot of white days: the life-story of Jekab Graubin] (Riga: Atena).
- Braun, J. (1982) 'Zur Hermeneutik der sowjetisch-baltischen Musik: ein Versuch der Deutung von Sinn und Stil', in: *Zeitschrift für Ostforschung* 1, 76–93.
- Brauns, J. (2002) *Raksti: Mūzika Latvijā* [Music in Latvia] (Riga: Musica Baltica).
- Braun, J. (2006) 'Music as a Factor in the Shaping of European Identity', paper read at the 10<sup>th</sup> International Conference of the International Society for the Study of European Ideas, Malta (in print).
- Finscher, L. (ed.) (1994–) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel: Bärenreiter).
- Karnes, K. C. (2007) 'Soviet Musicology and Contemporary Practice: A Latvian Icon Revisited', paper read at the 39<sup>th</sup> World Conference of the International Council for Traditional Music, Vienna, Austria.
- Rice, T. *et al* (eds) (2000) *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 8, *Europe* (New York & London: Garland).
- Sadie, S. (ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2d ed. (London: Macmillan).



## Abstract – Kopsavilkums – Anotacija – Apzvalga

### Joachim Braun Baltic Musicology in 1990–2006

This paper concentrates on two problems, both equally loaded and interrelated:

- a. what is the reaction of Baltic musicology to the years of World War Two? and
- b. did musicological scholarship evince the reaction of music to the totalitarian systems of the 20<sup>th</sup> century?

For a preliminary survey the obvious *carte de visit* for Baltic musicology is used - the relevant entries of our three best and most recent encyclopedias: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2<sup>nd</sup> ed. (1995/1996), *Garland Encyclopedia* (2000) and *The New Grove Dictionary*, 2<sup>nd</sup> ed. (2001).

The general picture which emerged from this survey is a nearly total neglect of the events and changes of long-running influence during the years of fascist occupation (1941–1944), and a mostly distorted description of the tragic first year of Soviet occupation and the following Russian occupation, the longest occupation in the history of the Baltic states (1945–1990). This wrong judgment of the state of musical art in the years 1940–1990 has several causes, and one of the most decisive seems to be the wrong evaluation of the musical culture in these states, which for a long time has greatly ignored art music as compared to traditional ethnic music.

### Joachim Braun Balti muusikateadus aastatel 1990–2006

See artikkel keskendub kahele probleemile, mis on võrdselt kaalukad ja vastastikusel seoses:

- a. Missugune oli Balti muusikateaduse reaktsioon Teisele maailmasojale?
- b. Kas muusikateaduslikus uurimistegevuses väljendus reaktsioon 20. sajandi totalitaarsete süsteemide muusikale?

Esmaseks vaatluseks kasutatakse Balti muusikateaduse viisitkaarti – teemakohast kirjet kolmes parimas ja kaasaegseimas entsuklopeedias: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. trükk, 1995/1996), *Garland Encyclopedia* (2000) ja *The New Grove Dictionary* (2. trükk, 2001).

Uldine pilt, mis ilmneb sellest vaatlusest, on jargmine: fasistliku okupatsiooni aegsete (1941–1944) sundmuste ja muutuste pikaajalise moju tahelepanekuta jatmine ning esimeste traagiliste noukogude okupatsiooni aastate ja jargneva vene okupatsiooni – 1945–1990, koige pikem Balti riikide okupatsioon, st 45 aastat, mis oli pikem kui vabaduseaastad – peamiselt moonutatud kirjeldamine. Niisugusel valel hinnangul 1940–1990. aastate riiklikule muusikakunstile on mitu pohjust ja üks otsustavamaid naib olvalt nende riikide muusikakultuuri vale hindamine, mis on pika aega suuresti ignoreerinud kunst-muusikat vorrelduna traditsioonilise muusikaga. Soovimisvaarne oleks olukorra voimalikult kiire paranemine.

### **Joachims Brauns**

#### **Baltijas Mūzikolōģija jaunkākajās enciklopēdijās krīzes gados: 1940–2000**

Šis referāts koncentrējas uz divām saistītām un kompleksām problēmām:

- a. kāda bijusi Baltijas muzikolōģijas reakcija uz Otro Pasaules Karu, un
- b. kā izpaudās muzikolōģijas reakcija uz divu 20a gs. totalitāro sistēmu valdīšanas laiku Baltijā.

Ieskatam uz šīm svarīgākajām Baltijas vēsturē parādībām izvēlējos acīm redzamo *carte de visit* infomāciju – trīs jaunāko un labāko muzikolōģisko enciklopēdiju rakstus par Baltijas valsts mūziku: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2<sup>nd</sup> ed. (1995/1996), *Garland Encyclopedia* (2000) un *The New Grove Dictionary*, 2<sup>nd</sup> ed. (2001).

Aina ko sniedza šis pārskats ir gandrīz pilnīga fašistiskās okupācijas iekārtas valdīšanas laika neivērošana (1941–44) un notikumu sakropļots izklāsts sakarā ar pirmo (1940) un otro

(1945–90) padomju okupācijas laiku, ilgāko 20. gadsimtā. Šim nepareizajam spriedumam bija vairāki iemesli, taču viens no galvenajiem, šķiet bija šo valstu mākslas (profesionālās) mūzikas neievērošana salīdzinot ar tradicionālo etnisko mūziku. Profesionālās mūzikas nozīmīgumam Baltijas totalitāro sistēmu laikā doti daži piemēri.

### **Joachim Braun** **Baltijos šalių muzikologija 1990–2006 m.**

Šiame straipsnyje tyrinėjami du tarpusavyje susiję ir labai nevienareikšmiai klausimai:

- a. Kaip Baltijos šalių muzikologija vertina Antrojo pasaulinio karo pasekmes muzikos kultūrai? Ir
- b. ar muzikologija atspindi XX a. totalitarinių režimų poveikį muzikai?

Pradinei akivaizdžiai Baltijos šalių muzikologijos *carte de visit* analizei naudoti svarbūs straipsniai trijose žinomiausiose naujausiose enciklopedijose: *Musik in Geschichte und Gegenwart* (2<sup>nd</sup> ed., 1995–1996), *Garland Encyclopedia* (2000) ir *The New Grove Dictionary* (2<sup>nd</sup> ed., 2001).

Bendros situacijos paveikslas, paaiškėjęs po atlikto tyrimo – beveik visiškas nepaisymas tų istorinių įvykių bei pokyčių, kurie turėjo įtakos užsitęsusių fašistinės okupacijos metais (1941–1944 m.), ir dažniausiai iškreiptas vaizdavimas tragiškų pirmųjų sovietinės okupacijos metų (1940–1941) ir vėlesnės ilgiausiai Baltijos šalyse trukusios Rusijos okupacijos (1945–1990 m., t. y. 45 metus – ilgiau nei visi Nepriklausomybės metai kartu paėmus).

Tokios klaidingos 1940–1990 m. muzikos meno būklės interpretacijos susiklostė dėl kelių priežasčių. Viena svarbiausių yra ta, kad vertinant muzikos kultūrą šiose valstybėse ilgą laiką tradicinė muzika buvo aukštinama labiau, nei akademinė kūryba. Tokias nuostatas būtina kuo skubiau keisti.

Kevin C. Karnes  
Soviet Musicology and Contemporary Practice: A  
Latvian Icon Revisited

When the Baltic states of Lithuania, Latvia, and Estonia were annexed by the Soviet Union at the end of World War II, their new leaders brought not only collectivization, deportations, and myriad other familiar terrors of the Soviet system. They also brought with them a radical program of psychological reorientation, aimed at the local populace and devised in the immediate post-Revolutionary years – a program that Stalin called *ko-renizatsiya* or “nativization.”<sup>1</sup> The idea behind the nativization campaign, as Stalin described it in 1934, was to subtly imbed Soviet symbols and ideology within the cultural artifacts, rituals, and historical narratives of the Union’s minority peoples. Thereby, Stalin reasoned, those peoples would be encouraged, perhaps over generations, to regard the Sovietization of their societies not as a foreign (Russian) imposition, but as a reflection of autochthonous traditions and values. Thus those peoples would, in Stalin’s words, come to recognize that “Soviet power and its organs are the affair of their own efforts, the embodiment of their desires.”<sup>2</sup> Thanks to the work of Lowell Tillett, Anatole Mazour, and others, we now understand that Soviet historians played a crucial role in this nativization campaign by rewriting non-Russian historical narratives so as to make them read like

---

<sup>1</sup>The most comprehensive account and analysis of this program is found in Terry Martin, *The Affirmative Action Empire: Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 2001). Also see Ronald Grigor Suny, *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union* (Stanford: Stanford University Press, 1993); Suny and Martin (eds.), *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2001); and Graham Smith (ed.), *The Nationalities Question in the Soviet Union* (London and New York: Longman, 1990).

<sup>2</sup>Josef Stalin, “Marksizm i natsional’no-kolonial’nyi vopros,” cited in Martin, *The Affirmative Action Empire*, p. 12.

variations on canonical Soviet tellings of Russian history.<sup>3</sup> And though it has never been acknowledged in the literature on Baltic musicology (at least to my knowledge), musicologists too acted as crucial implementers of the nativization campaign in the newly occupied Baltic territories.

To be sure, this policy of nativization was, in the Baltic, a foreign import. But what I want to explore in these brief opening remarks are its implications for our understanding of the musicological landscape of the past sixty-seven years, in light of a related point made by the Latvian historian Irēne Šneidere at an international conference on Soviet occupation held in Riga exactly five years ago. In a paper exploring, as she called it, “Directions and Problems in Research on the Soviet Occupation Regime,” Šneidere called upon her fellow historians to move beyond the *documentation* of Soviet-era repressions, and to *analyze critically* the *processes* by which those repressions were implemented and were allowed to occur.<sup>4</sup> Among other things, Šneidere noted, and here I quote from her paper, that “In Latvia, virtually no research has been undertaken on *collaboration* after the Second World War.” “It is,” she continued, “much easier to blame others – ‘foreigners’ – than to dispassionately analyze and shed light upon their actions. Among us, it always said that everything bad came from Moscow, from immigrants, from foreigners. But where were the Latvians? We were right here, we lived here and we collaborated with the Soviet regime. Were we compelled to do so? Yes. But there was also another side to the situation. Latvians also participated in the repressions: They reported on their neighbors to the authorities, they plundered the properties of those arrested and deported, they moved into their homes and apartments. Yes, the system not only allowed it, but encouraged

---

<sup>3</sup>Lowell Tillett, *The Great Friendship: Soviet Historians on the Non-Russian Nationalities* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969); Anatole Mazour, *The Writing of History in the Soviet Union* (Stanford: Hoover Institution Press, 1971).

<sup>4</sup>Irēne Šneidere, “Padomju okupācijas režīms Latvijā: pētniecības virzieni un problēmas,” in *Padomju okupācijas režīms Baltijā 1944.–1959. gadā: politika un tās sekas. Starptautiskas konferences referāti 2002. gada 13.–14. Jūnijs, Rīga* (Latvijas vēsturnieku komisijas raksti 9) (Riga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2003), pp. 25–34.

it. The system turned Latvian against Latvian. To this day, we have not overcome the consequences of this form of violence.”<sup>5</sup>

For the sake of the present discussion, I must restrict my comments and observations to the case of Latvia, on account of the limitations of my linguistic abilities. And with respect to Latvia, though it seems never to be mentioned among Latvian musicologists today, it is, I believe, important to recognize that the essential foundations for post-War musicological research, deeply rooted in the Stalinist ideology of nativization, were laid not by Russians but by Latvians. They were laid by Latvians like Jānis Sudrabkalns, who explained to readers of the journal of the Union of Soviet Latvian Composers in 1945 that Latvia owed the entirety of its professional musical culture to the heritage of St. Petersburg.<sup>6</sup> And they were laid by Latvians like Jānis Niedre and Roberts Pelše, who touted the texts of ostensibly ancient Latvian folksongs as evidence of the Latvian people’s age-old spiritual, economic, and military dependence upon benevolent Mother Russia.<sup>7</sup> And they were, throughout the whole of the Soviet period, Latvians like Nilss Grīnfelds, composer, musicologist, and vice-rector of the Latvian Conservatory, who were responsible for some of the most repressive actions taken against musicologists who allowed so-called “ideological errors” to creep into their work.<sup>8</sup>

To be sure, as Šneidere is careful to point out, many Latvian scholars – including, perhaps, some of those just mentioned – were coerced into doing what they did. Some sought political or professional advantage in the situation, and a great many simply collaborated to the extent necessary in order to continue publish-

---

<sup>5</sup>Ibid., pp. 30–31.

<sup>6</sup>Jānis Sudrabkalns, “Latviešu mūzikas svētki,” *Literatūra un māksla* (9 February 1945), p. 1.

<sup>7</sup>Jānis Niedre, “Latviešu tautas dziesmas par vācu kungiem, atkritējiem un tautas draugiem,” *Karogs* (1942), pp. 157–62; Roberts Pelše, “Latviešu un krievu kulturas sakari,” *Literatūra un māksla* (6 June 1947), p. 3.

<sup>8</sup>Mārtiņš Boiko, “Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsturiski kritisks pārskats” (<http://www.lmic.lv/muzikologija.php?lan=1>) (the source for the quotation here); and Joachim Braun, “Milda Zālīte (11.VI.1903.–29.V.1981.) Arnolds Klotiņš (10.IV.1934.–?),” in *Raksti: Mūzika Latvijā*, ed. Mārtiņš Boiko (Riga: Musica Baltica, 2002), pp. 326–29.

ing and teaching. Moreover, we must never forget that all who were active from the 1940s through the mid-1980s, no matter what their professional status, had very good reasons to capitulate to authority. For the musicological landscape was littered with the broken careers and lives of those who did not succeed at negotiating the political and ideological demands placed upon them: Jēkabs Graubiņš, Jēkabs Vītoliņš, and Jūlijs Sproģis, to name a few.<sup>9</sup>

And so to turn back now to Šneidere, I would suggest that confronting – acknowledging, recognizing, and negotiating – this legacy of the impossibly tragic situation of collaboration in the scholarly community must be regarded, today, as one of the greatest, and certainly most important, challenges facing Latvian musicology as a discipline. To illustrate just why I believe that this is so urgent, I would like to devote the remaining few minutes of this brief talk to a look at a single case, that of the most widely studied figure in Latvian musical life during both the Soviet and the inter-war Republican periods, the composer Jāzeps Vītols.

As is well known among students of Soviet nationalities policy, a key strategy in implementing Stalin's vision of nativization was to lavish attention upon local cultural icons of the pre-Soviet past whose lives and work could be portrayed as manifesting "socialist" or even proto-Soviet qualities of some sort. In Latvia, Vītols fit this requirement to a tee. The composer was indisputably a giant in Latvia's cultural history: He was a beloved artist both before and after 1900, and he was founding director of both the Latvian National Opera and the Latvian Conservatory. And conveniently, from the perspective of Soviet scholars, Vītols studied and later taught at the St. Petersburg Conservatory, where he associated closely with such officially embraced and ideologically acceptable Russian "classical" composers as Nikolai Rimsky-Korsakov, Aleksandr Glazunov, and Anatolii Lyadov. Furthermore, Vītols was

---

<sup>9</sup>On Graubiņš, see Vizbulīte Bērziņa, *Daudz baltu dieniņu. Jēkaba Graubiņa dzīvesstāsts* (Rīga: Atēna, 2006), esp. pp. 210–28. On Sproģis, see Guntars Pupa, "Latviešu mūzikas Sliktais zēns Jūlijs Sproģis," *Mūzikas saule* 35 (2006), 28–31. On Vītoliņš, see Braun, "Milda Zālīte (11.VI.1903.–29.V.1981.) Arnolds Klotiņš (10.IV.1934.–?)". All three figures are discussed briefly in Boiko, "Latviešu muzikoloģija."

downright dogmatic in his calls to write music that appealed to the sensibilities of the national masses. From the early years of Soviet rule, Vītols's music was subjected to analytical explications that trumpeted it as emblematic of the artist's deeply felt and endlessly laudable "progressive realism," in Soviet parlance.<sup>10</sup>

There were, however, obstacles to resurrecting Vītols as an ideal proto-Soviet artist. Most importantly, he was outspoken in his disdain of the Bolshevik Revolution, and he fled Latvia for Germany just prior to the final rout of Hitler's troops from Latvian soil in 1944. In the immediate post-War years, these problems were, not surprisingly, ignored. In 1945, one scholar explained Vītols's emigration as the result of his tragic "straying" into "devilish [and] cunning . . . German hands."<sup>11</sup> In a monograph of 1951, abduction was implied.<sup>12</sup> In a 1958 biography, the composer's departure was attributed to the effects of Nazi propaganda upon a weakened, elderly mind.<sup>13</sup>

Things become interesting, however, when we jump ahead to the period of *glasnost*' and *perestroika*, and indeed to the very recent, post-Soviet past. In 1988, Vītols's memoirs, which candidly reflect upon his experience of the Revolution, were finally published, in their near entirety, in Latvia, in an edition by the musicologist Oļģerts Grāvītis. And in that volume we read, once again, in the editor's commentary, that Vītols's emigration was testimony to the effects of German propaganda upon an elderly intellect.<sup>14</sup> One would expect a fuller picture to have developed in the post-Soviet era. But this has not occurred. In fact, despite Vītols's unparalleled stature in Latvian music history and music historiography, only two substantial studies of Vītols's life and work have been published since 1991. And significantly, both were authored by Oļģerts Grāvītis, the figure who did more, over the course of decades, to cast Vītols in a proto-Soviet guise than

---

<sup>10</sup>For instance, Oļģerts Grāvītis, *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma* (Riga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1958), pp. 97–99.

<sup>11</sup>Sudrabkalns, "Latviešu mūzikas svētki," p. 1.

<sup>12</sup>Pelše, *Latviešu un krievu kultūras sakari* (Riga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1951), p. 222 n.

<sup>13</sup>Grāvītis, *Jāzeps Vītols un latviešu tautas dziesma*, p. 43–45.

<sup>14</sup>Jāzeps Vītols, *Manas dzīves atmiņas*, ed. Oļģerts Grāvītis (Riga: Liesma, 1988), p. 323 n. 170.



any other scholar. In the first of Grāvītis's post-Soviet books on Vītols, the musicologist acknowledges that Vītols emigrated, and here I quote, "seeking to escape the threat of new repressions."<sup>15</sup> Perhaps. But if Vītols truly sought to flee "new" – *jauni* – repressions in 1944, then what *prior* repressions had he *already* suffered under the Soviets, presumably in 1940–41? No further commentary is provided by Grāvītis, and the scholar does not cite a single documentary or archival source that might justify or clarify his assertion. That was in 1995. Yet as recently as 1999, the situation was unchanged. For in Grāvītis's second post-Soviet book on Vītols, published in that year, the reasons behind Vītols's departure are once again obscured. Again, the composer is described as a hapless, elderly victim of a mass migration in which he had somehow found himself a participant. Vītols was, in this most recent account, "persuaded" – *pierunāts* – by family and friends to board that ship sailing for Germany in 1944.<sup>16</sup> And as in 1995, so too in 1999: Grāvītis gives us not a single citation, proffers not a single archival document as the source for the information he provides. In the end, this most recent account of Vītols's emigration offers nothing in the way of clarification or insight into the composer's actions and doubtlessly complex motives. Indeed, all it has to offer is further – and, tragically, familiar – obfuscation.

It is not my intention to single out Grāvītis in any personal way, and I've used his work as an example only because it serves to illustrate the point that I wish to make in a particularly vivid manner. And that point is this. During the years of Soviet rule, Grāvītis, like Sudrabkalns, Grūnfelds, and others, did what they had to do in order to survive and publish. And I firmly believe that we who did not live their histories have no right to condemn them for what they did. Yet to work *our* way out from under the shadow of a half-century of historical scholarship distorted by the psychological repressions of Soviet nationalities policy will require that we revisit, question, and challenge that scholarship *wherever* it still claims authority. And this will be

---

<sup>15</sup>Grāvītis, *Jāzepa Vītola mūžs fotoattēlos* (Rīga: Jāzepa Vītola fonds, 1995), p. 7.

<sup>16</sup>Grāvītis, *Jāzeps Vītols. Tuvinieku, audzēkņu un laikabiedru atmiņas* (Rīga: Zinātne, 1999), p. 11.

painful, because, as Šneidere points out, those historians who fueled, whether willingly or not, the Soviet propaganda machine with their work were not only Russians writing from Moscow. They were, for the most part, Latvians, many of whom remain active today. And so, we now find ourselves in a situation where to confront the past is also, necessarily, to confront, critically, the present – our sources, the work of our colleagues, and ourselves.

With this, we may begin our panel.

**Kevin C. Karnes**

**Soviet Musicology and Contemporary Practice: A Latvian Icon Revisited**

The annexation of the republic of Latvia in the summer of 1940 was accompanied by the implementation of Stalinist policies of cultural transformation aimed at effecting the spiritual “merging” (*sblizheniie*) of the republic’s citizenry with the rest of the Union’s peoples. In an effort to encourage the Latvian populace to recognize the Sovietization of their culture not as a recent, foreign imposition but as a reflection of autochthonous traditions and values, cadres of historians were dispatched and recruited to rewrite the history of the nation. Given that many of Latvia’s inhabitants had, since the mid-nineteenth century, closely identified their national aspirations with the symbolism and experience of their music-making traditions, it comes as is no surprise that musicologists assumed a central role in this ambitious project of reeducation. As the latter group set to work, they quickly identified Jāzeps Vītols, a prominent composer of Latvia’s pre-Soviet past, as a figure especially amenable to fashioning retrospectively into a ideal proto-Soviet citizen. In the half-century that followed, Vītols was the most studied figure in Latvian musicology. His conservative musical language, cultural ties to St. Petersburg, and Russophilic taste was held up as a model for generations of aspiring composers. Indeed, I suggest, the Vītols case illuminates with rare clarity the legacy of Soviet cultural policy in Latvian music historiography, and the lingering effects of that legacy in the present day.

Retracing the history of Vītols scholarship since 1941, I elaborate a portrait of Latvian music historiography that stands in marked contrast to widely held notions of Latvian historical scholarship more generally: namely, that the musicological discourse on this icon of Latvian music history remained largely unaffected by the cultural transformations of the 1960s and 1970s and by *glasnost*’ in the 1980s. Indeed, the image of Vītols crafted in the Stalin era remains largely uncorrected today, despite the

existence of a wealth of complicating archival material now readily available in the Latvian capital. This situation, I suggest, raises provocative questions about the production of musicological knowledge in post-Soviet Latvia, and about the cultural and institutional contexts in which such production has found support.

**Kevin C. Karnes**

**Noukogde muusikateadus ja kaasaegne praktika: Lati sumboli umbervaatamine**

Lati vabariigi anneksiooniga 1940. aasta suvel rakendati stalinistliku poliitika raames kultuuri teisendamist, mille eesmärgiks oli mojutada vabariigi kodanikkonna vaimset „kokkusulamist“ (sblizenije) ulejaanud noukogude rahvastega. Puudes julgustada Lati elanikkonda tunnustama oma kultuuri sovetiseerimist mitte kui uut ja voorast, pealesurutud kohustust, vaid kui poliste traditsioonide peegeldust, varvati ja lahetati ajaloolaste kaadrid rahva ajalugu uuesti kirjutama. Teades, et paljud Lati elanikud olid alates 19. sajandi keskpaigast sidunud oma rahvuslikud puudlused tihedalt ndmuusikatradsiooni sumbolite ja kogemustega, ei tule ullatusena, et muusikateadlased mangisid selles ambitsioonikas umbermotestamise projektis keskset rolli. Alustuseks võeti umbervaatamisele noukogude-eelne lati viljapaistva helilooja Jazeps Vitolsi kuju, kes on eriti sobiv loomaks retrospektiivi ideaalsest urg-noukogude kodanikust. Jargneva poolsajandi jooksul oli Vitols lati muusikateaduses koige enam uuritud isik. Tema konservatiivne muusikaline keel, kultuurisidemed Peterburiga ja russofiilne maitse toodi eeskujuks kui edasipuudlike heliloojate generatsiooni mudel. Ma vaidan, et Vitolsi juhtum illustreerib toepoolest harvaesineva selgusega noukogude kultuuripoliitika parandit Lati muusika historiograafias ja selle parandi pikaajalist mõju tanapaevale.

Kasutades Vitolsi-uurimise ajaluguo alates 1941. aastast, loon ma pildi Lati muusika historiograafiast, mis on Lati uldisema ajalookirjutuse taustal silmatorkavaks kontrastiks: muusikateaduslik diskursus Lati muusika ajaloo selle sumboli umber jai 1960. ja 1970. aastate kultuuritransformatsioonide ja galsnosti poolt

1980. aastatel uldjoontes puutumata. Vitolsi Stalini ajal loodud kuju on toepoollest suures osas pusinud muutumatusena tanini, vaatamata Lati pealinnas nuud vabalt kattesaadavale rikkalikule, aga samas komplitseeritud arhiivimaterjalile. Ma vaidan, et see situatsioon tostatab provokatiivseid kusimusi nõukogude-jargse Lati muusikateaduslike teadmiste produktsioonist ning kultuuri-ja institutsionaalsest kontekstist, mis on sellist produktsiooni toetanud.

**Kevin C. Karnes**

### **Padomju muzikolõgija, pagatnõ un tagadnõ: Latviešu ikona jaunõ gaismõ**

Ar Latvijas Republikas pievienõsanõs Padomju Savienõbai 1940. g. vasarõ, notika Stalina kultõras põrveidoõšanas programmas izpildõšana – programma, kuras uzdevums bija „tuvinõõšana” (*sblizheniie*) starp Latvieõu un citu padomju republiku pilõõniem. õai progтамai vajadzõja palõdzõtu Latvieõu pilõõniem uztevert savas kultõras „sovjetizõciju” kõ Latvieõu tradõcijas atspoguõojumu (nevis sveõnieku uzspieõana); võsturnieki – gan Krievi, gan Latvieõi – põrveidoja Latvijas nacionõlas võstures elementus. Muzikolõgija arõ spõlõja svarõgu lomu õai põrveidoõšanas procesõ. Sõkot ar õo historiogrõfijas darbu, võsturnieki drõz identificõja Jõzepu Võtõlu kõ „võsturisku komponistu”, kas bõtu põrveidojams kõ ideõls (õkietams) podomju pilõõnis. Piecdesmit gadu laikõ, Võtõls kõõst par visbieõõkõ põtõtu mõkslinieku Latvijas mõzikas võsturõ. Viõa konservatõvais mõzikas stils, profesionõlõs saiknes ar Põtõrburgas skaõumõksliniekiem un Krieviskõ gaume mõkslõ kõõst par radoõu ideõlu jauniem Latvieõu komponistiem. õis raksts pierõda, ka Võtõla situõcija skaidri atklõj Padomju kultõras politiko mantojumu Latvieõu mõzikas historiogrõfijõ – mantojumu, kas ieilga võl mõsdienõ.

õajõ apcerõjumõ, põrskatu Latvieõu muzikolõgiju kopõ 1941. g., apsvõrot, ka zinõõõanas par Võtõlu dzõvi un darbu vairumõ nemainõjõs gan ar Padomju kultõras transformõcijõm 1960-os un 1970-os gados, gan „põrveidoõõanas” (*perestroyka*) gaismõ 1980-os gados. Tieõõam, Võtõla tõõls, kas attõtõtõs Satlina laika muziko-

līgā, palika vairumā nemainīts līdz šodienai, par spīti daudziem materiāliem Latvijas arhīvos. Šī situācija, varu apgalvot, provocē svarīgus jautājumus – jautājumus par muzikoloģijas izziņas spēku pēcpadomju Latvijā, un par kultūriem kontekstiem un iestādēm, kas atbalsta muzikoloģiju tagadējā Latvijā.

**Kevin C. Karnes**

### **Sovietinē muzikoloģija ir šiuolaikinē praktika: naujas požiūris ī Latvijos muzikos „simboli”**

Latvijos Republikos aneksijā, īvykusiā 1940-ūjū vasarā, lydējo stalinistinio režimo jēga brukama kultūrinio „susilieji” (*sblizheniye*) su likusiomis Sovietū Sājungos tautomis politika. Šis virsmas, arba „kultūrinē revolucija”, turējo suartinti republikos gyventojus ir piliečius su likusia Sovietū Sājungos „liaudimi”. Priimti naujai peršamā kultūros sovietizavimo politikā per savo senūjū tradicijū ir vertybiū sintezē Latvijos visuomenē buvo skatinama pasitelkiant specialiai tam paskirtus ir užverbuotus istorikus, kuriū užduotis buvo perrašyti tautos istorijā.

Nuo pat XIX a. vidurio daugumos Latvijos gyventojū nacionalinē savimonē rēmēsi giliomis tautinēs muzikos kūrybos proceso tradicijomis bei jos simbolika, todėl nenuostabu, kad sovietmečio muzikologai, ėmēsi tautos perauklėjimo projekto, skyrē tam savo didžiausią dėmesį. Grupēs funkcionieriū pasiūlyta žymaus latviū ikisovietinio kompozitoriaus Jazepo Vytuolo (Jāzeps Vītols) kandidatūra idealiausiai tiko formuoti naujājį, sovietiškājį piliečio įvaizdį. Daugiau negu pusę praėjusio amžiaus Vytuolas buvo įtakingiausias ir daugiausiai tyrinėjamas kompozitorius Latvijos muzikologijoje. Jo konservatyvi, tradicinē muzikinē kalba, kultūriniai saitai su Rusijos Peterburgo miestu bei meilē rusiškai kultūrai buvo pavyzdžiu visiems tų laikū pradedantiesiems kompozitoriams. Mano manymu, Vytuolo pavyzdys labai ryškiai atspindi sovietmečio kultūros palikimą latviškos muzikos istorijoje. Šių tradicijū poveikį jaučiame dar ir šiandien.

Tirdamas Vytuolo mokyklos istorijā pradedant 1941 metais, išplėtojau ir detalizavau latviū muzikos istoriografijos portretā, kuris aiškiai skiriasi nuo bendrūjū plačiai paplitusių Latvijos is-

torijos mokslo sampratų. Muzikologijos diskursai apie šį Latvijos muzikos simboli liko nepakitę, jiems neturėjo įtakos nei XX a. 7 ir 8 dešimtmečių, nei 9 dešimtmečio *glasnost* kultūriniai pokyčiai. Stalinistinės eros funkcionierių sukurtas Vytuolo įvaizdis lieka nereabilituotas, nors ir egzistuoja daugybė sukauptų ir laisvai prieinamų archyvinių duomenų ir dokumentų, saugojamų Latvijos Respublikos sostinėje Rygoje. Ši situacija kelia daug gana provokatyvių klausimų apie kultūrinių institucijų erudiciją bei bendrąjį muzikologijos lygį, egzistuojantį šiandien posovietinėje Latvijoje.

# Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė

## Narratives of Lithuanian National Music: Origins and Values

### The Historiography of Music and National Music History Writing

In the current musicological discussion on the issues of historiography and the need to overcome the entrenched canons of historical writing, questions concerning the history of national music often become marginalised, and, to some extent, placed into a paradoxical situation. On the one hand, encouraged by the tendencies, which gained prominence in the last decades of the 20<sup>th</sup> century, that is, the critique of traditional methods in historical research and writing, and the deconstruction of their ideological foundations, the writers of new general histories of music increasingly tend to integrate the so-called peripheries. In the latter category, the music histories of smaller European nations found their place alongside the “suppressed” worlds of non-European cultures and women’s art, the phenomena of non-academic music, and pre- and post-textual musical contexts (by those I refer, first of all, to the reproduction and reception of music). For example, a necessity for that was formulated a decade ago at the round table discussion of the 16<sup>th</sup> IMS Congress, which addressed historiography as its main theme.

Eurocentrism, combined with the concept of the main musical nations, will relegate the study of Western musical peripheries to the rank of regional or local studies with little relevance for the knowledge of “mainstream” history. If for no other reasons, however, the knowledge of musical life in the peripheries and its often complex relation with the main centres is certainly essential to our understanding of the spread and interaction of musical traditions, of the development of musical markets and musical industries (opera or music printing to give two examples). A musical history of the centre(s) which disregards the periph-



eries will thus remain truncated and incomplete (Strohm 1997: 25).<sup>1</sup>

The attempt to avoid concentrating exclusively on the history of main musical nations and mainstream has clearly impacted upon the way new general histories were conceived and structured, which is especially obvious with regard to research of the 20<sup>th</sup> century music. A number of different recent writings (such as Taruskin 2005, Cook & Pople 2004) can also be mentioned in this respect. In most cases, however, music histories of the so-called small European nations were integrated as isolated territories of musical landscape, as strains of diversity, or additional arguments to ground certain ideas that developed in the so-called musical centres. This relates to a paradoxical position of national music histories, mentioned above, within general historiography, which might be primarily associated with the widespread habit to treat them solely within the context of nationalistic ideology. Treated this way, the histories of national music become dissociated from the fundamental issues of musical art and are bound to the aspects of nationalism, which commonly bear certain negative flavour. Thus music is turned into ideology's servant and instrument. The roots of such restrictive understanding of musical nationality can be traced in the work by the pioneers of academic musicology (such as Guido Adler and others); even musicologists of such fairly dialectical thought as Carl Dahlhaus did not escape it:

it is precisely Russian, Czech, Hungarian and Norwegian historians of music who should be particularly sensitive about the concept of a 'national school', for the very expression implies, tacitly but unmistakably, that 'national' is alternative to 'universal' and that 'universal' was the prerogative of the 'central' musical nations. The term 'national school' is a concert admission that the phenomenon it describes is peripheral. (Dahlhaus 1980: 85)

Certainly, that not only caused marginalisation of national music histories within general music historiography, but also downplayed the prestige of investigating the spread of nationality in music. It is only in recent years that it is possible to witness

---

<sup>1</sup>The entire congress programme was dedicated to various traditions in musicology, to its current situation and future prospects, and to its relationships with other disciplines.

the increase of interest and research in this area, which might have been spurred by the popularity that the new approaches to study of nationalism gained in the humanities and social sciences since the 1970s. According to the apt remark by Michael Murphy (Murphy 2001: 1), to testify the obvious change in this field the latest edition of *The New Grove Dictionary* included an exhaustive article on “Nationalism” written by Richard Taruskin, whose approach towards nationality in music is quite controversial.

Both recent general socio-humanist research and musicological studies show that no normative definitions of “nation” or “nationalism” exist nowadays. Within the diversity of ideas prompted by the new wave, two aspects are of special importance for present research. The first is Ernest Gellner’s concept of nationalism as an attribute of the modern world (Gellner 1983). This means that nationalism and its cultural manifestations are part of the great project of modernity, inseparable from both political and social emancipation and modernisation of art. This aspect became particularly important in revisions of national music histories in the 20<sup>th</sup> century, when neo- and post-folk music tendencies were quite radically separated from the innovations of modernism and avant-garde. The second aspect relevant for present research concerns a popular distinction between Western and Eastern European nationalisms, with an emphasis on a more cultural nature of Eastern European nationalisms, not necessarily related to the official state structures (Murphy 2001: 3). This provides an opportunity to explore and verify the political aspirations of artistic phenomena and discourses defining them during the years of political oppression and ideological constraints.

### **Narratives of Lithuanian Music History: Origins and Key Tendencies**

Within this theoretical context just outlined, narratives of Lithuanian music history represent a fairly symptomatic phenomenon. First of all, it is obvious that nationalism here unfolds as a sub-discourse of modernistic ideology. This was, beyond doubt, also determined by the fact that the “shortened” version of Lithuanian music history, which formed within the ideological

framework of 20<sup>th</sup>-century nationalism (that is, history of Lithuania's national music), was confined to the 20<sup>th</sup> century. (Whereas speaking of professional musical art, its roots in Lithuanian cultural history reach back to the Late Middle Ages.) In this respect both national tradition and Lithuanian varieties of avant-garde and modernism were formed mostly in the course of the 20<sup>th</sup> century alone. This caused a continuing search for the ways the national interacts with the modern both within musical practices and musicological discourses that helped legitimate them. Like in many other Eastern and Central European countries, it was not until the second half of the 20<sup>th</sup> century that such phenomena were canonised. In a surprising concurrence of events, nearly all canons of national music – including both new music and national classics – were formed in Lithuania during the same period and their creators and legitimators came from the same circle of musicians and musicologists. Due to the above, traditional representations of the formed national tradition have influenced the way modern Lithuanian music was validated in musical criticism and musicology in the 1960s and 1970s.<sup>2</sup>

The role of musicology in grounding canonical versions of Lithuanian music during the period in question had not been thoroughly examined. Recent writings nonetheless show an increasing interest in the images of composers, historical narratives and hierarchies of value that had been created at the time and endured to this very day (e.g., Gruodytė 2005, Nakas 2003a, Nakas 2003b). Certainly, it was due to political situation of the time that the Lithuanian music canons acquired essentially discursive character: ideological and cultural constraints imposed by the Soviet Union have notably debased and distorted the contribution of other factors of music reproduction and reception to these processes (primarily of traditional institutions, such as concert organisations, education system, etc.). Musicology did not escape the compromise either. However, it was during the 1960s and 1970s that the fundamental musicological approaches towards interpretation of musical tradition were formed under the influence of diverse aesthetic and historiographic concepts.

---

<sup>2</sup>On the formation of Lithuanian music's canons and the canonising of the Lithuanian musical mainstream of the 1970s, see Goštautienė 2006.

In this respect, two key tendencies might be distinguished, represented by the writings of musicologists Vytautas Landsbergis (1932) and Algirdas Ambrazas (1934). Their articles and books provide different interpretations of works by various composers and general processes in Lithuanian music, forming more generalised conceptions that might be regarded as emblematic versions of the spread of national self-consciousness in musicology.

Before turning to the writings by the aforementioned scholars, a few words should be said about the musicological context of their work in Lithuania. It is important, since neither of the authors had produced a generalised study of Lithuanian music history. Strange enough, for the only comprehensive history was published in several volumes between 1958 and 1964 (Gaudrimas 1958–67).<sup>3</sup> This book was for the most part written by academician Juozas Gaudrimas – an important official figure of the time, who attempted to integrate the method of historical materialism into the study of general Lithuanian music history. No wonder that the musicological writings of both Ambrazas and Landsbergis, the representatives of younger generation and opponents of Gaudrimas, have appeared as attempts to revise the official versions of Lithuanian music history, that is, they were driven by the need to distinguish between Lithuanian musical phenomena and Soviet ideological approach, and to emphasise the artistic and cultural nature of the development of music.

Both musicologists discussed here grounded their conceptions on two fundamental ideas: tradition of national music as part of a modernisation project and the possibility of defining national identity through the means of music. It shall be noted that these ideas are part of more extensive modernity project and, in their own right – its derivatives, resulting from the so-called great modernistic narratives. Here the aspirations of inventing tradition (to use the term of Eric Hobsbawm [Hobsbawm & Ranger 1983]) are inseparable from its constant need for modernisation, yet the

---

<sup>3</sup>Though edited by Gaudrimas, the third volume contains only a few entries by him. Most chapters were written by other Lithuanian musicologists, although the general structure of the collection follows the typical Soviet stereotypes of historical writing and artistic hierarchies as chosen by the editor.

successions of predecessors and followers were determined by individual explications of musical evolution.

The institutional frame dominates the version provided by Ambrazas – a concept of national school, inseparable from the notion of national style. In his musicological research he allotted a special position to Lithuanian composers who had a major influence upon the development of the Lithuanian national music school, both in terms of musical language, as a stable set of rules to follow, and an institutional network. It is for this particular reason that Algirdas Ambrazas paid special attention to works and public life of Juozas Gruodis – a classic of Lithuanian music, head of many musical institutions and prominent composition teacher of the first half of the 20<sup>th</sup> century. Same motives prompted him to choose Julius Juzeliūnas as his next subject of research, who was one of leading figures in modernism of the latter half of the 20<sup>th</sup> century, influential teacher and theorist. In both cases, he detects the predecessors of certain stylistic trends and genres by examining individual works, and traces continuity of tradition based on confidence and strict observation of rules established by the teacher.<sup>4</sup>

The kind of framework, in which Landsbergis builds his historical narratives, might be described as symbolic. This musicologist focuses on charismatic personalities, cult figures or ‘maverick’ composers (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, Bronius Kutavičius, Feliksas Bajoras, Osvaldas Balakauskas), who invent tradition *ex nihilo*, or break existing rules. Such artist always steps over the artistic context of the time, defeats the standing rules and stereotypes. His or her creation unfolds as a generalisation of originality, an invention of individual idiom. It shall be noted that such individual findings are not limited to pursuit of artistic-technological inventions. All of them serve the spread of national identity, or, to paraphrase Benedict Anderson – creation of nation as a product of common cultural imagination, kind of collective subjectivity (Anderson 2006). Nationality here emerges as an ineffable insight into the nation’s spirit, traces of which can be found in mysterious imprints – details, musical gestures, at-

---

<sup>4</sup>For a comprehensive list of Algirdas Ambrazas’s publications, see Ambrazas 2007: 414–23.

mospheres and symbolism of musical works. All these artists are not related through institutions and rules; the binding substance for them is the cultural soil itself, their esoteric insight into genuine creativity and understanding of their mission as creators. In this case, one may speak about a succession of predecessors and followers connected by creative insights and symbolic references rather than relationship between teachers and pupils conforming to patriarchal order.<sup>5</sup>

These factors comprising the narratives of Algirdas Ambrazas and Vytautas Landsbergis are illustrated in Figure 1.

	<b>Algirdas Ambrazas</b>	<b>Vytautas Landsbergis</b>
Framework	National style as representative of national school	National music as representative of national spirit
Categories	Stylistic trend Compositional rules  Invention of genre	Individual idiom Intra/extramusical connotation Symbolic imprint
Featured composers	Founder of stylistic trend Influential teacher of composition	Charismatic innovator Cult figure
Mission	Creation of professional musical life/institutions Nationality as denominator of originality of musical language	Cultural and political emancipation National cultural imagination National identity as collective subjectivity

Figure 1. Narratives of Lithuanian National Music: *Ambrazas versus Landsbergis*

<sup>5</sup>For a comprehensive bibliography of Vytautas Landsbergis's publications from 1956 to 1996, see Landsbergis 1999. Despite his involvement in political activities (currently Vytautas Landsbergis is a member of the European Parliament), he still publishes on music and musicology.

## Ambrasas versus Landsbergis: Artistic Values and Political Positions

The principal difference between the concepts of national tradition by Ambrasas and Landsbergis lie in their understanding of creativity, where we can easily trace types of authoritative creators – a teacher and a prophet – as distinguished by Max Weber and Pierre Bourdieu. Extending the insights of elder sociologists, Laurent Thévenot and Luc Boltanski presented a theory of different creative configurations, in which they analysed the formation of new knowledge and creative discoveries and models of their social acceptance, or evaluation and justification. According to the authors, there exist different creative styles in the arts and sciences, and the novelties created within their framework are either appreciated or rejected by applying different kinds of legitimating judgement. The sociologists refer to these styles as *grandeurs* and distinguish the following three types: technocratic grandeur (*grandeur industrielle*), inspired grandeur (*grandeur inspirée*) and patriarchal grandeur (*grandeur domestique*). The value-oriented matrix enables the artists (or the scientists) to discover individual creative strategies – those of productive, efficiently operating inventor, canon-breaking inspired maverick or the keeper of tradition established by the *maître* (Figure 2).<sup>6</sup>

It is possible to trace the manifestations of discussed creative configurations in the genealogies of national Lithuanian music tradition distinguished by Ambrasas and Landsbergis: the concept of national school is based on the variants of the 1st and 3rd creative styles, while the framework of individual language generalization is based on the variants of the 1st and 2nd styles. Obviously, similar concepts of creativity have had significant influence upon the formation of hierarchies of Lithuanian composers and detection of succession of canonical works.

The choice of artistic ideology is essential in comparing the musical history narratives discussed above. The national tradition here is seen as a framework and nationality – as a specific objective and value measure in defining the creative achieve-

---

<sup>6</sup>The figure is adapted from Teveno [Thévenot] 2006. See also Thévenot 2006, Thévenot & Boltanski 1991.

	Creative style	Value features
The industrial world/ technocratic grandeur	Productive, efficiently operating inventor	Progress, future, functionality, efficiency, performance, productivity, professionalism, reliability, system
The world of inspiration/ inspired grandeur	Canon-breaking inspired maverick	Singularity, difference, innovation, originality, imaginary, spirituality, unconscious, chance
The domestic world/ patriarchal grandeur	Keeper of tradition established by the maître	Confidence, merit, responsibility, dignity, respectability, convention, tradition, hierarchy; parents, children, generation;

Figure 2. Creative Styles as *grandeurs* (adapted from Thévenot and Boltanski)

ments or failures of individual artists and Lithuanian music in general. Essentially, tradition and nationality are the substitutes and, at times, even inversions of some important ideological constructs of 20<sup>th</sup>-century musical modernism and avant-garde – that is, progress and innovation. It is also important to know what artistic ideology musicologist professes, for it helps articulate manifestations of tradition and nationality in music. In this respect, Ambrazas might be regarded a consistent supporter of modernism in art and the understanding of music formed by it. As a specialist of music theory and analysis, he focuses on formal elements of musical language, and thus the continuity of tradition does not pose a problem to him. According to Ambrazas, the dependence of the creator and his/her position within the national school are determined by his/her creative biography and professional qualifications. Nationality here is perceived as a denominator of original style, which is often based on the innovative incorporation of folklore into a universal set of rules of musical language. By such incorporation one expands and complements compositional procedures or musical systems invented by foreign



composers. The cultural mission of music is guaranteed by its artistic achievements, rather than additional extra-musical elements or messages.

The attitudes of Landsbergis represent an entirely opposite artistic ideology. His position might be described as pre- and/or post-modernistic. He addresses the inheritance of tradition as a problem and sees the completeness of tradition as an incident, an unexpected fulfilment or creative revelation. Every time the tradition is invented *ex nihilo*, but, at the same time, its endurance is secured by a vision of ineffable imaginary foundations. Connection with this imaginary cosmos of tradition is guaranteed by symbolical mediums not available to every composer – a musicologist discovers them as extra-musical connotations or imprints in the musical material. To use the Saussurean distinction between the signifier and the signified, we might say that Lithuanian musicologists relate the spread of nationalism within the musical material with different sign elements: Landsbergis – with the *signifier*, while Ambrazas – with the *signified*. Thus Landsbergis sees the cultural mission of music as reaching beyond narrow professional objectives of its development. Music becomes an important factor in national emancipation and musicological discourse becomes a metaphoric expression of nation's political aspirations.

The fundamental attitudes and works of both musicologists were developed during the time of Soviet occupation. Political regime and ideological atmosphere had certainly affected (albeit in different way) their value orientations and the musicological research based on them. Ambrazas turned towards the de-ideologisation of music, attempting to dissociate from the political-ideological context and remain solely within the framework of artistic ideology (a position we might refer to as semi-conformist). Landsbergis, on the other hand, employed musicological discourse for political and cultural opposition, which we may surely regard as non-conformist approach. All these differences in Ambrazas's and Landsbergis's artistic preferences and political positions are illustrated in Figure 3.

Because of this, the two musicologists, as most significant authorities among Lithuanian musicologists of the second half of the 20<sup>th</sup> century, have had very different influences upon the

	<b>Algirdas Ambrazas</b>	<b>Vytautas Landsbergis</b>
Artistic preferences	Modernistic art ideologies	Pre- and postmodernistic art ideologies
Political positions	Semi-conformist attitude: musicological research as dissociation from political-ideological context	Non-conformist attitude: musicological discourse as tool for political and cultural opposition
Understanding of national tradition	Genealogical approach: tradition as succession of "musical fathers" and their pupils	Hermeneutical approach: tradition as incident, unexpected fulfilment or creative revelation

Figure 3. *Ambrazas versus Landsbergis: Artistic Preferences and Political Positions*

field of musicological research. Undoubtedly, Landsbergis's vision of national tradition and his judgements about individual artists have had major impact on reception of Lithuanian music on both national as well as international level. The influence of Landsbergis was instrumental not only in legitimating the cult figures of Lithuanian music and special status of their individual works, but also in cultivating the metaphorical language of music and the understanding of its cultural mission. From other side, it was Ambrazas's ambitious objective to define specificity of the Lithuanian national school and to substantiate its continuity that influenced further development of Lithuanian musicology. All this consolidated the influential conceptions of the hierarchy of composers and the relation between their works in Lithuanian musicology.

### **Musicology in Transition: Narratives of National Music History during the Post-Soviet Years**

In post-Soviet times, the orientations of Lithuanian musicology formed by Landsbergis and Ambrazas were subject to significant and, at the same time, paradoxical transformations. The canon

formed by Landsbergis had inspired productive critical reinterpretations during the past decade, but in general, the Lithuanian musicology turned in totally different direction. More general conceptual investigation of the national tradition does not appeal to the younger generation of Lithuanian musicologists. Present musicological works have a dominant biographical frame or focus on adoption of new musicological methods, while the actual music criticism had altogether renounced discussions on nationalism as an old-fashioned devalued category. Despite significant renewal of musicology, the works of Lithuanian musicologists in the area of national music history narratives have become shallower. A good example of that would be the first volume of new de-ideologised Lithuanian music history project, conceived in the first years of regained independence (Palionytė 2002). The group research issued in 2002 (compiled and edited by Danutė Palionytė) is aimed at one of the most complex periods in Lithuanian culture – the junction of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries – marked with political and cultural repressions by Russian imperial rule and continuous struggle to re-establish the country's independence. The title of the publication “Years of National Rebirth” and the historiographic frame (years 1883 to 1918) witness narrow nationalistic aspirations in writing the new version of Lithuanian music history. In fact, this edition is limited to the works of Lithuanian composers only, ignoring both the music by non-Lithuanian composers who lived in our country, and the more problematic interpretations of the spread of national tradition. From the methodological point of view, the new narrative of Lithuanian music history might be qualified as a backward step towards positivism.

To conclude it might be emphasized that the present day Lithuanian musicology lacks most is thorough revision of its own implicit ideological attitudes. Such revision could not only encourage creative narratives of Lithuanian music, but could also stimulate the formation of more dialectical and fruitful insights into the fairly mythologised pantheon of Lithuanian music through use of new theoretical approaches.

## References

- Ambrazas, J. (2007) *Muzikos tradicijos ir dabartis*, ed. G. Daunoravičiėnė (Vilnius).
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, rev. ed. (London: Verso).
- Cook, N. & Pople, A. (eds.) (2004) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Dahlhaus, C. (1980) "Nationalism and Music," trans. Mary Whittall, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the late Nineteenth Century* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
- Gaudrimas, J. (1958–1967) *Iš lietuvių muzikinės kultūros istorijos*, 3 vols. (Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla).
- Gellner, E. (1983) *Nations and Nationalism* (Oxford: Blackwell).
- Goštautienė, R. S. (2006) "Canonizing a Lithuanian Sound: Post-war Lithuanian Mainstream and Its Changing Reception During the Post-Soviet Years," paper given at the 2006 Conference of the IAML-IAMIC-IMS (Göteborg).
- Gruodytė, V. (2005) "Nauja muzika, senos tradicijos," *Pažymėtos teritorijos*, ed. R. Goštautienė & L. Jablonskienė (Vilnius: Tyto Alba).
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (eds.) (1983) *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Landsbergis, V. (1999) *Kultūros darbai: bibliografija. 1956–1996* (Vilnius: Vaga).
- Murphy M. (2001) , "Introduction," *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, ed. H. White & M. Murphy (Cork: Cork University Press).
- Nakas, Š. (2003a) "Europasimuistymai," *Kultūros barai* 8–9: 82–84.
- Nakas, Š. (2003b) "Despite the Warming of the Climate, Notes Are Still Being Written," online: <http://www.osf.lt/lt/nutik/Nakas.htm>.
- Strohm, R. (1997) "Enlightenment Traditions and Post-Modern Criticism in the Historiography of Music," *16<sup>th</sup> International Congress of the IMS: Round Tables* (London: International Musicological Society).
- Taruskin, R. (2005) *The Oxford History of Western Music*, 6 vols. (New York: Oxford University Press).
- Teveno [Thévenot , L. (2006)] "Kreativnye konfiguratsii v gumanitarnykh naukah i figuratsii sotsial'noy obshchnosti," *Novoe literaturnoe obozrenie* 77(1): 285–313.
- Thévenot, L. (2006) *L'action au pluriel :sociologie des régimes d'engagement* (Paris: Découverte).
- Thévenot, L. & Boltanski, L. (1991) *De la justification. Les économies de la grandeur* (Paris: Gallimard).

**Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė**  
**Narratives of Lithuanian National Music: Origins and Values**

In the current musicological discussion on the issues of historiography and the need to overcome the entrenched canons of historical writing, questions concerning the history of national music often become marginalised. This relates to a paradoxical position of national music histories within general historiography, which might be primarily associated with the widespread habit of treating them solely within the context of nationalistic ideology. Treated this way, histories of national music become dissociated from the fundamental issues of musical art and are bound to the aspects of nationalism, which commonly bear a certain negative flavour. Certainly, that not only caused marginalisation of national music histories within general music historiography, but also downplayed the prestige of investigating the spread of nationality in music. It is only in recent years that it has been possible to witness the increase of interest and research in this area, which might have been spurred by the popularity that new approaches to the study of nationalism gained in the humanities and social sciences since the 1970s.

Within this context just outlined, narratives of Lithuanian music history represent a fairly symptomatic phenomenon. First of all, it is obvious that nationalism here unfolds as a sub-discourse of modernistic ideology. This article examines the formation of narratives of Lithuanian national music and distinguishes two trends represented by two prominent authorities in the tradition of Lithuanian musicology, Vytautas Landsbergis (1932) and Algirdas Ambrazas (1934). Their articles and books provide different interpretations of works by various composers and general processes in Lithuanian music, forming more generalised conceptions that might be regarded as emblematic versions of the spread of national self-consciousness in musicology.

Both musicologists discussed here grounded their conceptions on two fundamental ideas: tradition of national music as part of

a modernisation project and the possibility of defining national identity through the means of music. The institutional frame dominates the version provided by Ambrazas – a concept of national school, inseparable from the notion of national style. In his musicological research he allotted a special position to Lithuanian composers who had a major influence upon the development of the Lithuanian national music school, both in terms of musical language, as a stable set of rules to follow and an institutional network. The kind of framework in which Landsbergis builds his historical narratives might be described as symbolic. This musicologist focuses on charismatic personalities, cult figures or ‘maverick’ composers, who invent tradition *ex nihilo* or break existing rules. The other principal difference between the concepts of national tradition by Ambrazas and Landsbergis lie in their understanding of creativity, artistic preferences and political positions.

Because of this, these two musicologists, as most significant authorities among the Lithuanian musicologists of the second half of the 20<sup>th</sup> century, have had very different influences upon the field of musicological research in Lithuania. To conclude, special attention is also given to the impact of the Ambrazas’ and Landsbergis’ work on the further development of Lithuanian musicology.

### **Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė** **Narratiivid Leedu rahvuslikust muusikast: paritolu ja vaartus**

Nuudses muusikateaduslikus diskussioonis historiograafia kusimuste ule ja vajaduses jagu saada ajalookirjutuses juurdunud kaanonitest jatab rahvusliku muusika ajalugu puudutavad kusimused tihti marginaalseks. See viitab rahvuslike muusikalugude paradoksaalsele positsioonile uldises historiograafias, mida võib eelkoige seostada laialdase harjumusega kasitleda neid vaid rahvusliku ideoloogia kontekstis. Rahvuslik muusika muutub saaraselt kohelduna eraldunuks muusikakunsti pohikusimustest ja on seotud rahvuslikkuse kusimustega, mis tavaliselt kannavad teatud negatiivset varjundit. Kindlasti ei

ole see põhjustatud ainult rahvusliku muusika ajaloo marginaalsusest uldises muusikaloo historiograafias, vaid ka muusika rahvuslikkuse leviku uurimise prestiižist. Ainuuxi viimastel aastatel on võimalik tunnistada huvi suurenemist ja uurimisi selles valdkonnas, mis võib olla kannustatud populaarsusest, mida rahvuslikkuse uurimise uus lahenemisviis on saavutanud humanitaar- ja sotsiaalteadustes alates 1970. aastatest.

Selles kontekstis vaid uldjoontes kirjeldatult esindavad Leedu muusikaloo narratiivid kullaltki sumptomaatilist fenomeni. Eelkoige on ilmne, et rahvuslikkus koorub siin välja modernistliku ideoloogia ala-diskursusena. See artikkel uurib Leedu rahvusliku muusika narratiivide moodustumist ja eristab kahte arengusuunda, mida esindavad kaks prominentset autoriteeti Leedu muusikateaduse traditsioonis: Vytautas Landsbergis (1932) ja Algirdas Ambrazas (1934). Nende artiklid ja raamatud interpreteerivad eri heliloojate teoseid ja uldisemaid protsesse Leedu muusikas erinevalt, moodustades uldisemaid kontseptsioone, mida võib vaadelda rahvusliku eneseteadvuse leviku sümboolsete versioonidena muusikateaduses.

Mõlema nimetatud muusikateadlase nagemused toetuvad kahele peamisele ideele: rahvusliku muusika traditsioon kui osa moderniseerimise projektist ning võimalus defineerida rahvuslikku identiteeti muusika tähenduse kaudu. Ambrazase versioonis domineerib institutsionaalne raam – rahvusliku koolkonna kontseptsioon, mis on lahutamatu rahvusliku stiili mõistest. Oma muusikateaduslikus uurimistoos tostis ta erilisele kohale Leedu heliloojad, kes olid saanud peamise mojutuse Leedu muusika rahvusliku koolkonna järgsest arengust, nii muusikalise keele kui reeglite, mida tuleb järgida, stabiilse hulga, kui ka institutsionaalse vorgustiku mottes. Sellist võrgustikku, kuhu Landsbergis ehitab oma ajaloolise narratiivi, võib kirjeldada kui sümboolset. Muusikateadlane fokuseerib karismaatilistele isoonidele, kultus-figuuridele või ”isemotlejatele”-heliloojatele, kes leiutavad *ex nihilo* traditsiooni või murravad olemasolevaid reegleid. Teine peamine rahvusliku traditsiooni kontseptsiooni erinevus Ambrazase ja Landsbergise vahel on nende arusaamine loovusest, artistlikest eelistustest ja poliitilisest positsioonist.

Seetottu on kahel 20. sajandi teise poole koige olulisemal Leedu muusikateadlasel olnud vaga erinev moju Leedu muusikateadus-

likule uurimisele. Eriline tahelepanu on omistatud Ambrazase ja Landsbergise toode mojule Leedu muusikateaduse edaspidises arengus.

## **Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė Lietuviešu Mūzikas Naratīvs: Izcelsme un Vērtības**

Mūsdienu muzikoloģiskajā diskusijā historiografiskās problēmas un nepieciešamība pārvarēt ierūsejošos vēsturiskos rakstīšanas kanonus bieži noved pie nacionālās mūzikas marginalizācijas. Šīs parādības rezultātā nacionālas mūzikas vēsture vispārejās historiografijas ietvaros paradoksālā veidā tiek lielāko ties ieraduma deļ interpretitēta tikai nationalsistiskās ideoloģijas ietvaros. Šādā veidā diskutēta, nacionāla mūzika tiek atrauta no fundamentālām mūzikas mākslas problēmām un tiek saistīta ar nationalistiskajiem aspektiem, kuri parasti ir negatīvi krāsoti. Tas ne tikai rezultē nacionālas mūzikas marginilizācijā vispārejas historiogrāfijas robežās, bet arī minimalizē nacionālas mūzikas izpētes plašuma prestižu. Tikai pēdejos gados var noverot plašāku interesi šajā nozarē, kura acīm redzami bija aktivizēta no nationalisma izpētes metodēm humanistisko un sociālo zinātņu laukā sākot ar 1970iem gadiem.

Šinī kontekstā Lietuviešu mūzikas vēsture prezentē simptomatisku fenomenu: nationalsims šeit tiek diskutēts ka modernās ideoloģijas sub-kultura. Šis raksts pēta Lietuvas nacionālas mūzikas formācijas un atšķir divus virzienus, kas pārstāveti no prominentākajām Lietuviešu muzikas zinātnes pārstāvjiem – Vytautas Landsbergis (1932) un Algirdas Ambrazas (1934). Viņu rakstus var raksturot kā emblematiskas versias pašapziņas stiprināšana Lietuviešu nacionālās mūzikas ietvaros.

Abi muzikologi diskutē pamatojoties uz diviem fundamentāliem konceptiem: nacionālās mūzikas tradīcija kā moderns projekts, un iespēja definet nacionālo identitāti ar mūzikas kultūras līdzekļiem.

Ambrazas nacionālas mūzikas koncepts dibinājas uz nacionālas mūzikas skolas nesaurajām saitēm ar nacionālo stilu. Savos pētījumos viņš speciālu uzmanību pievērsa Lietuviešu komponistiem kuriem bija stiprs iespaids uz Lietuviešu nacionālo skolu, gan



šīs skolas mūzikas valodas ziņā, gan skolas institūtu izveidošanas ziņā. Vēsturisko naratīvu ko veidoja Landsbergis var aprakstīt ka simbolisku. Viņš pievērsās harizmatiskajām personībām, kulta personām vai „maverik komponistiem” kuri rada tradīciju *ex nihilo*, vai ļauj pastāvošos likumus. Principālā starpība starp šiem diviem muzikologiem ir viņu radošā procesa izpratne, viņu artistiskajām preferencēm un politiskajai pozīcijai.

### **Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė Lietuvių nacionalinės muzikos naratyvai: ištakos ir ver- tybės**

Šiuolaikinēse muzikologinēse diskusijose apie istoriografijas mokslo problemas ir poreikī īveikti īsigalējusius istorinio rašymo kanonus nacionalinēse muzikos istorijas klausimai dažniausiai marginalizuojami. Tai susiję su nacionalinių muzikos istorijų paradoksalia vieta bendrojoje istoriografijoje, kurioje jā iki pat šiol apibrēžia īsigalējes īprotis vertinti vadinamųjų mažųjų Europos valstybių muzikā vien nacionalizmo ideologijos kontekste. Tokiu būdu nacionalinēse muzikos istorijas atbrijamos nuo pamatinių meninių muzikos klausimū ir susiejamos su dažniausiai negatyvū atspalvī turinčiais nacionalizmo sklaidos aspektais. Šios priežastys neabejotinai lēmē ne vien nacionalinių muzikos istorijų marginalizavimą bendrojoje muzikos istoriografijoje, bet ir menkā nacionalumo sklaidos muzikoje tyrinėjimū prestižā. Tik pastaraisiais dešimtmečiais galima pastebēti tokio pobūdžio darbū gausėjimą, kurī paskatino naujais požiūriais grindžiamū nacionalizmo tyrinėjimū populiarumas humanitariniuose ir socialiniuose moksluose dar pradėdant XX a. 7 dešimtmečiu.

Šiame kontekste lietuvių muzikos istorijos naratyvai yra pakankamai simptomiškas reiškinys. Visų pirma, akivaizdu, kad nacionalizmas čia sklaidžiasi kaip modernybės ideologijos subdiskursas. Straipsnyje nagrinėjami pamatiniai lietuvių nacionalinēse muzikos naratyvai. Pabrēžiama, kad XX amžiaus septintuoju ir aštuntuoju dešimtmečiais susiformavo pamatinēse muzikologinēse prieitys interpretuojant nacionalinę tradiciją, kurias lēmē įvairuojančios estetinēse ir istoriografinės sampratos. Šiuo atžvilgiu muzikologijos darbuose išskiriamos dvi svarbiausios tendencijos, kurias at-

stovauja muzikologų Algirdo Ambrazo (1934) ir Vytauto Landsbergio (1932) darbai. Minėtų autorių straipsniuose ir knygose pateiktos paskirų kompozitorių kūrybos ir bendrųjų lietuvių muzikos procesų interpretacijos susiklosto į visuotinesnes koncepcijas, laikytinas nacionalinės savivokos sklaidos muzikologijoje emblematinėmis versijomis.

Aptariamų muzikologų koncepcijas grindžia dvi pamatinės idėjos – nacionalinė muzikos tradicija kaip modernizavimo projektas ir galimybė apibrėžti nacionalinį tapatumą muzikos priemonių pagalba. Ambrazo pateiktoje versijoje dominuoja institucinis rėmas – nacionalinės mokyklos konceptas, neatsiejamas nuo nacionalinio stiliaus sampratos. Savo muzikologiniuose tyrinėjimuose jis teikė išskirtinę vietą tiems lietuvių kompozitoriams, kurie labiausiai nulėmė nacionalinės lietuvių muzikos mokyklos raidą – tiek muzikos kalbos kaip tvaraus sektingų taisyklių rinkinio, tiek institucinio tinklo požiūriu. Landsbergio istorinius pasakojimus organizuojanti rėmą tiktų pavadinti simboliniu. Muzikologo tyrinėjimų centre – charizmatinės asmenybės ar kūrėjai vienišiai, išrandantys tradiciją *ex nihilo* ar laužantys nusistovėjusias taisykles. Ambrazo ir Landsbergio lietuvių nacionalinės tradicijos koncepcijas labiausiai skiria kūrybiškumo sampratos, meninės vertybės, meno ir politikos santykio samprata.

Dėl šių priežasčių aptariamų muzikologų kaip ryškiausių XX amžiaus antrosios pusės lietuvių muzikologijos autoritetų įtaka muzikologijos laukui buvo labai skirtinga ir įvairiakryptė. Straipsnyje įvertinama Algirdo Ambrazo ir Vytauto Landsbergio darbų įtaka tolesnei lietuvių muzikologijos raidai.

## Rūta Gaidamavičiūtė

### Wandel in der Musikwissenschaft in der Republik Litauen seit 1991

„Der Zusammenbruch der Sowjetunion hat im intellektuellen Bereich eine revolutionäre Situation hervorgerufen, deren Ausmaß alles im 20. Jh. Erlebte übertrifft.“  
(Langmets 1997: 13)

Ziel dieses Beitrags ist es, Bereiche der Musikwissenschaft aufzuzeigen, die in Litauen im letzten Jahrzehnt den intensivsten Wandel erlebt haben. Die wichtigsten Neuerungen auf der institutionellen Ebene der Musikwissenschaften sind: der Komponistenverband, der einst als Abteilung der entsprechenden Allunionsorganisation fungierte, wurde selbständig und es entstanden drei Musikwissenschaftliche Institute an der Musikakademie Litauens (1993) und an der Universität Klaipėda (allerdings teilen sich hier vier Wissenschaftler eine Planstelle). 1995 gründete der Komponistenverband Litauens das Musikinformationszentrum. Die Stiftung für Wissenschaften, der Open Lithuania Funds (ALF) und das Musikbildungszentrum haben mehr Bewegung in einige Bereiche der Musikwissenschaft gebracht. Es wurde ein lebhafter Austausch von musikalischen Ideen und die Entstehung einer neuen Kulturpresse gefördert. Einige Bereiche werden weiterhin vom Kultusministerium Litauens finanziell unterstützt.

Nennenswert sind die neuen Kontakte zu internationalen Organisationen und Gesellschaften. Musikwissenschaftler Litauens nehmen an internationalen Projekten teil. Litauen wurde Mitglied der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (IMS) und nimmt am internationalen Projekt der Musiksignifikation teil. Die Ethnomusikwissenschaftler sind Mitglieder des ICTM, des ESEM und der Internationalen Volkskunstorganisation TOV. Die neuen Möglichkeiten werden leider nicht voll genutzt. Nur wenige Akademiker gehen zu langfristigen Praktika ins Ausland oder nutzen die Austauschprogramme der Hochschulen in anderen Ländern. In der internationalen Gesellschaft der Musikwissenschaftler fungiert Litauen als Gemeinschaftsmitglied, da auf diesem Wege die Mitgliedsgebühren gespart werden. Musikwissenschaftler aus anderen Staaten sind persönlich in dieser

Gesellschaft vertreten. Professoren der Musikwissenschaften betrachten das als eine Ehrensache. Wir warten noch mit unseren Ambitionen auf bessere Zeiten.

Veränderungen erfordern in erster Linie eine entsprechende psychologische Einstellung, die jedoch nie schlagartig eintritt und ganze Gesellschaft erfasst. Vor zehn Jahren dachten wir, hinsichtlich unserer potenziellen Möglichkeiten mehr bewegen zu können, als dies unter den damaligen Bedingungen tatsächlich möglich war. Heute unter den Bedingungen der uneingeschränkten Möglichkeiten bringen wir oft nicht mehr so viel Elan auf. Wir müssen Zeit und viel Mühe investieren, um uns die neuen Bedingungen zu eigen zu machen. Die jüngeren Kollegen sind wandlungsfähiger, da sie nicht von den alten Gewohnheiten belastet sind. Sie werden schneller mit der neuen sprachlichen Umgebung vertraut, knüpfen Kontakte im Ausland und nutzen dortige Bildungsprogramme. Junge Leute machen sich auch die neuen technischen Möglichkeiten schneller zu eigen. Doch die älteren Musikwissenschaftler verfügen über eine größere Berufserfahrung und auch über eine feste soziale Position. Zu Ehren der Vertreter der älteren Generation der Musikwissenschaftler sollte zugegeben werden, dass sie sich den neuen Lebensrealitäten gut anpassen, neue Technologien beherrschen und an internationalen Foren erfolgreich teilnehmen. Trotzdem sollte jeder sich präziser entscheiden, was er will, was er kann und welche Ziele er verfolgt, denn die Zeiten, als wir alle die gleichen Bücher gelesen und uns für fast das Gleiche interessiert haben, sind vorbei.

In den letzteren Jahren fand eine Diskussion zum Reorganisationsbedarf von wissenschaftlichen Einrichtungen statt, begleitet von zahlreichen Debatten über Aufgaben der Geisteswissenschaften, entsprechende Bewertungskriterien und eine vergleichende Bewertung mit den Naturwissenschaften. Dies wurde von einigen Geisteswissenschaftlern als Existenzbedrohung empfunden und löste eine Katalysatorwirkung aus.

Die Sektion der Musikwissenschaftler im Komponistenverband und die Institute für Musikwissenschaft und Kunst bringen die litauischen Musikwissenschaftler für große Projekte zusammen. Es wird an der Musikgeschichte Litauens (erste Bände sind bereits erschienen) und am Musiklexikon (der 3. Band ist im Handel) gearbeitet. Von einer Zusammenarbeit mit ausländischen Lexikverla-

gen und Herausgebern konnte man in der Sowjetzeit nur träumen. Heute obliegt es nur uns selbst, effektiv die bestehenden Kontakte zu nutzen und zielgerichtet nach neuen zu suchen. Es ist geplant, ca. 40 litauische Komponisten in die neue Auflage der MGG- Enzyklopädie aufzunehmen. Langsam wächst in anderen Ländern das Interesse an Litauen als Land mit einer einzigartigen Kultur. Eine große Rolle spielt dabei die Tatsache, dass die litauische Musik bei internationalen Festspielen der zeitgenössischen Musik vertreten ist. Es ist daher sehr wichtig, dass die staatliche Kulturpolitik den Kulturaustausch zielgerichtet unterstützt. Die alten politischen Schranken sind weggefallen und heute ist die Zusammenarbeit breiter Wissenschaftlerkreise mit dem Ausland möglich. Es fehlt leider an einem guten Programm, das die litauische Musik zielgerichtet in der Welt vorstellt. Die staatlichen Institute sollten die privaten Initiativen tatkräftiger unterstützen.

Jedes Jahr erscheinen ein oder mehrere neue musikwissenschaftliche Bücher, obwohl die Finanzierung ihrer Herausgabe gewisse Kopfschmerzen bereitet. Finanzielle Probleme erschweren zunehmend die Veranstaltung musikwissenschaftlicher Konferenzen. Davon ist auch die traditionelle Baltische Konferenz betroffen, die jedes Mal in einer anderen baltischen Hauptstadt stattfindet (dieses Jahr wird die 40. Baltische Konferenz in Vilnius veranstaltet). Die estnischen Kollegen haben sogar vorgeschlagen, sie in eine Triennale umzuwandeln. Das innere Bestreben sich rasch zu verändern wird also von der objektiven Realität gehemmt. Andererseits, da wir jetzt selbst Themen und Darstellungsart unserer Artikel auswählen, ist dies kein unüberwindliches Hindernis. Nennenswert ist die Entstehung einer neuen wissenschaftlichen periodischen Publikation „Musikwissenschaft in Litauen“ mit einem internationalen Redaktionskollegium. Diese Zeitschrift sollte gemeinsam mit „Menotyra“, die mehr auf die historische Thematik ausgerichtet ist, einen Raum für Veröffentlichung von thematisch unterschiedlichen wissenschaftlichen Studien bieten. Die Veröffentlichungsmöglichkeiten im Internet werden bis jetzt kaum von litauischen Autoren genutzt. Die Auszeichnung der Musikwissenschaftlerin Ona Narbutienė mit der Nationalen Kultur- und Kunstprämie ist als Anerkennung und Ansporn zu betrachten. Die litauischen Autoren nutzen noch sehr begrenzt die Internetmöglichkeiten, um ihre Artikel allen zugänglich zu machen.

Wir können unsere „rückständige“ Situation im Umfeld der vielen Weltanschauungen und wechselhaften Betrachtungsweisen der modernen Welt und des Fortschrittes anders betrachten. In der Sowjetzeit waren wir von der ganzen Welt abgetrennt, hatten keinen Zugang zur neuesten Literatur und konnten daher formelle Untersuchungen nicht freizügig durchführen. Unser Ausweg war die Analyse der existenziellen Werte des künstlerischen Schaffens. Würden wir die Überlegungen von C. Levi-Strauss über Magie und Wissenschaft entsprechend projizieren, wobei diese zwei Termini nicht als unterschiedliche Stufen des menschlichen Denkens, sondern als „zwei strategische Niveaus, welche uns eine wissenschaftliche Welterkenntnis ermöglichen, wobei das eine Niveau auf sinnlichen Wahrnehmungen und Vorstellungen basiert und das zweite davon entfernt ist“ (Levi-Strauss 1997: 27) verstanden werden, so können wir uns sicherer fühlen im Glauben, dass in der Musikwissenschaft die Empfindung der Magie des künstlerischen Schaffens bis jetzt noch erhalten ist.

Wir werden uns auch unserer Stärken immer mehr bewusst. So haben wir eine gute Schule der Musiktheorie gehabt. Man beginnt, russische Werke zu vermissen, die jetzt nur vereinzelt in unsere Hände gelangen. Ein gewisses Gefühl der Zufriedenheit gibt uns die Erkenntnis, dass im Westen erst jetzt Sergej Tanejew oder Boleslov Jaworskij entdeckt werden. In unserer Erfahrung haben ihre Ideen schon längst einen gebührenden Platz gefunden. Das Almanach „Musiktheorie“, erschienen 1986 in Deutschland, stellt in der ersten Nummer die metrohektone Theorie von Georgij Conus vor (Conus 1986). In Litauen war diese Theorie schon lange ein Begriff. Andererseits stellt man mit Bedauern fest, dass viele litauische Musikwissenschaftler nur über ein lückenhaftes Bild der heutigen Weltmusikwissenschaft verfügen.

Laut Aussage des Futurologen Alvin Toffler wird künftig der Zivilisationskonflikt nicht zwischen Ost und West, sondern zwischen dem Schnelleren (d.h. demjenigen, der dank seiner besseren Ausbildung eine schnellere Reaktion besitzt) und dem Langsameren liegen (zit. in Vareikis 1999). Nichtsdestotrotz wird in der Musikwissenschaft Litauens wie auch im Leben des ganzen Staates auf die Umorientierung vom Osten auf den Westen Wert gelegt. Dies betrifft sowohl im weiteren Sinne die musikwissenschaftlichen Schulen als auch im engeren Sinne die Studien-, Literatur-,

Presse- und Konferenzthematik sowie persönliche Kontakte. Die immer intensiveren Kontakte zu den Wissenschaftlern der Welt zwingen uns, die dortigen Erfahrungen anzuwenden und eine klare Entscheidung zu treffen, ob man eine reine oder angewandte Musikwissenschaft betreibt und welche konkrete Schule oder Richtung – die semiotische oder die kognitive, die von Schenker oder eine andere – vertritt. Diese neue Identifizierung hat die alte Einteilung der Musikwissenschaftler in Musiktheoretiker, Historiker, Volksmusikwissenschaftler und Kritiker noch nicht abgelöst. Die Musikwissenschaft in Litauen wird immer mehr von Frauen vertreten, und dies widerspiegelt indirekt das Ansehen dieses Faches. Immer öfter entscheiden sich die jungen Leute nach dem Studium der Musikwissenschaft für Berufe mit besserem Einkommen.

Man darf nicht vergessen, dass Integration als äquivalenter Austausch zu verstehen ist. Die Musikwissenschaftler Litauens sollten nicht nur bemüht sein, Erfahrungen vom Westen zu übernehmen, sondern auch darüber nachzudenken, was und wie wir den übersättigten westlichen Märkten bieten können. Die scharfsichtigen Denker warnen vor einer rücksichtslosen Unterbewertung der Vergangenheit sowie des Erreichten und vor einer unkritischen Übernahme der europäischen oder der amerikanischen Kultur und ihrer Forschungstereotypen. Schuld daran ist unser Minderwertigkeitskomplex, da wir für viele Erscheinungen nach einem ausländischen Bewertungsmaßstab suchen und unsere eigenen Bedürfnisse und Meinung in den Hintergrund verdrängen.

Die Entwicklung der Ideen von Musikwissenschaft sind als Bestandteil des allgemeinen Kulturentwicklungsprogramms Litauens zu betrachten und sollten daher zum Entstehen eines entsprechenden Verhältnisses zu den Globalisierungsprozessen verhelfen. Doch die Studien über die Massenkultur hinken traditionell, wie auch andere soziologischen Studien, hinter anderen Gebieten her. Sie erfreuen sich im Range der Musikwissenschaften keines großen Ansehens. Es ist nicht zu unterschätzen, dass in der Übergangszeit von einer totalitären zu einer freien Gesellschaft auch die gesellschaftliche Selbsterkenntnis kompliziert ist. Nach einer Situationsanalyse und Beantwortung der grundlegenden Fragen entsteht ein unabweisbarer Bedarf, das eigene Verhältnis zur Kulturproduktion und deren Rolle im Leben des

Individuums zu klären. Im Bereich der Musik ist es, laut John Shepherd, aktuell aufs neue die Hauptfrage zu beantworten, auf welche Weise die Musikbedeutungen kodiert werden? (Shepherdas 1997: 144).

In den europäischen Ländern gibt es eine Überproduktion im Bereich der Musikwissenschaft, wobei in Litauen ein Mangel wie zu Sowjetzeiten weiterhin andauert. In der Nachkriegszeit hat man recht spät (erst 1949) mit der Ausbildung von Musikwissenschaftlern begonnen. Die Studentenzahl war sehr gering und ein Mangel an Fachleuten ist auch heute stark zu spüren, da viele Absolventen die pädagogische Laufbahn einschlagen und nur wenige der Wissenschaft sich widmen. Unter den wenigen Musikkritikern besteht noch eine gewisse Genreteilung. Daher muss man mit einer begründeten Befürchtung feststellen, dass künftig einige negative Veränderungen eintreten werden. Erstens, in dem Bestreben nach Sparen sollen in den primären und in höheren Musikschulen die Sektionen der Musiktheorie abgeschafft werden, da für die Ausbildung von oft nur einem oder zweier Musikwissenschaftler eine ganze Reihe von speziellen Fächern notwendig ist und dies viel Geld kostet. Zweitens, wenn alle Studierenden Fremdsprachen erlernen, werden wir mit einer Überproduktion des westlichen Musikwissenschaftsmarktes konfrontiert, ohne darauf richtig vorbereitet zu sein. In Anbetracht unserer Minderwertigkeitskomplexe und der Tatsache, dass wir nicht gewohnt sind, in einer ernsthaften Konkurrenz zu wirken, ist eine schmerzhaftes Niederlage sehr wohl möglich. An einen Beruf gestellte Forderungen kann man von anderen Ländern schnell übernehmen, doch eine neue innere Einstellung bedarf entsprechender materieller Grundlage. Es ist zu bezweifeln, dass es viele Kollegen im Ausland gibt, welche sich für unsere Kultur mehr als für die eigene Karriere interessieren werden.

Die Neuerungen in der Musikakademie Litauens bei der Ausbildung von Musikwissenschaftlern sind offensichtlich. Es wurde das zweistufige Bildungssystem eingeführt und es besteht noch eine berufliche Studienstufe, die ein Jahr nach den Bachelor-Studien dauert und für wissenschaftlich orientierte Studenten bestimmt ist. Aufgabe dieses Studiums ist die Entwicklung wissenschaftlicher Fertigkeiten. Es werden viele neue Disziplinen angeboten: Akzentologie, Redigierung, Grundlagen der Rhetorik, Soziologie,



spezielle Psychologie. Im Vergleich zu den alten Studienprogrammen sind die aktuellen mehr praxisorientiert. Die Studenten werden aufgefordert möglichst früh im musikalischen Leben aktiv zu wirken. Die Studenten der ersten Jahrgänge müssen ihre Veröffentlichungen in der Presse vorlegen, ihre Teilnahme an Konferenzen ist erwünscht. Mitwirken eines vollbeschäftigten Mitarbeiters mit einer musikalischen Ausbildung wäre in jeder Kulturzeitschrift sehr hilfreich, doch entsprechende Arbeitsstellen gibt es nicht. Ein freiberuflich tätiger Musikwissenschaftler hat keine Chancen von seinem Einkommen leben zu können. Es werden nur Fachkräfte mit akademischer Ausrichtung ausgebildet und keine Universität bietet Studiengänge für Musikwissenschaftler eines breitemfassenden Kulturprofils an, welche vakante Nischen besetzen können.

Erfreulich ist die Tatsache, dass die litauischen Musikwissenschaftler mit jedem Jahr europaweit an immer mehr Konferenzen teilnehmen (Deutschland, Frankreich, Italien, Polen, Estland, Lettland, England, Schweden, Finnland, Russland). Vergleichbar ist auch die Liste der Länder, in denen unsere Wissenschaftler ihre Artikel (die leider manchmal noch zu wünschen übrig lassen) veröffentlichen. In den letzten zehn Jahren ist im Ausland ein Buch über litauische Musik erschienen (*W kregu muzyki litewskiej* 1997). Es enthält Artikel polnischer und fünf litauischer Musikwissenschaftler. Die Themen der wissenschaftlichen Analyse unterlagen ebenfalls einem Wandel. Dem nationalen Aspekt der Musik wird weniger und dem Schaffen der Auswanderer mehr Aufmerksamkeit gewidmet. Durch die Last der sowjetischen Erfahrungen reagieren wir empfindlich auf das Thema der gesellschaftlichen Rolle der Kunst. Es ist zu bedauern, dass die Initiative für dieses Buch nicht von Litauen ausgegangen ist. Doch eine ähnliche Idee könnte auch in anderen Ländern umgesetzt werden. Bis jetzt wird die litauische Musik der Welt nur auf Konferenzen oder durch Vorstellen einzelner Autoren und CD-Aufnahmen ihrer Werke präsentiert.

In dem Bereich der Musikwissenschaft gibt es offenbar mehr quantitative Veränderungen. Es gibt mehr Periodika, in denen Artikel zur Musik erscheinen. Jedoch mangelt es offensichtlich an einer fundierten Musikkritik. Eine Art Befreiung durch Brechen der akademischen Schranken und Annäherung an die Leser

und eine gewisse Dosis Kühnheit ist in breiten Leserkreisen gern willkommen. Die zu Bewertenden befürchten mehr verspottet zu werden, als eine negative Bewertung zu erleben. Die vielen Bewertungen verschiedenen Niveaus bieten kein wahrheitsgetreues Bild des Ganzen, denn die Erscheinungen werden nicht nach ihrer Wichtigkeit bewertet. Außerdem sollte man den Werbeeffect nicht außer Acht lassen. Bis jetzt wird das Verhältnis der Geschlechter in den Studiengängen nicht beachtet. Die Standards der Problemformulierung unterliegen kaum einem Wandel. Erstrebenswert wäre es mehr Sichtweisen zu der gleichen Erscheinung zu erhalten. Doch der Diskussionseifer ist leider von der Kulturebene auf die politische Ebene gewandert ... Das wichtigste dabei ist, dass es keine exakt formulierte staatliche Kulturpolitik gibt, die die Untersuchungsrichtungen entsprechend korrigieren würde.

Die sich entwickelnde Tätigkeit des Informationszentrums könnte den Musikwissenschaftlern durch Verbreitung ihrer Arbeitsergebnisse große Hilfe leisten. Bis jetzt fehlt es in der Welt an einer zielgerichteten Vorstellung der litauischen Musikkultur samt den musikalischen Gedanken. Auch das Archivmaterial wird nicht zielgerichtet gesammelt. Der Staat sollte ein entsprechendes Programm ausarbeiten, damit dem Thema mehr Arbeitskräfte und eine entsprechende Finanzierung gewidmet werden.

Zum inneren Wandel der Kritik könnte man feststellen, dass diese – der Literatur ähnlich (Kubilius 1999) – in ihrer Art weder eine Team- noch eine Verteidigungskritik ist, die sich in der jüngsten Vergangenheit von möglichen Beschuldigungen wegen Modernismus oder Formalismus verteidigen musste. In der Sowjetzeit waren viele litauische Musikwissenschaftler bereit einander Hilfe zu leisten, man denke nur an die Verteidigung des Komponisten Bronius Kutavičius oder der Schaffensfreiheit jüngerer Komponisten. Jetzt fühlt man sich freier und unabhängiger beim Kritisieren oder bei der Suche nach Meinungsverschiedenheit. Heute greift man in der Kritik gern zu den Deutungsmöglichkeiten. Sie ist so an das zu analysierende Werk gebunden, als ob sie selbst an seiner Geburt beteiligt wäre“ (Kubilius 1999: 42) – diese Art der Interpretation zeigt manchmal schon ihre negativen Auswirkungen: mit der Bereitschaft vor den Augen des Zuhörers alles zu verstehen und zu rechtfertigen, verzichtet man darauf, nur

den Wert des Werkes zu bestimmen. Das ist natürlich nicht die einzige Fehlerursache. Das Jahrhundert, in dem viele stilistische Wandlungen erfolgten, ist einer kategorischen Bewertung nicht gewachsen. Dabei sollten wir zahlreiche radikale Behauptungen ins Gedächtnis rufen, dass dies oder jenes Werk keine Kunst sei, dass es sich nicht lohnt, es anzuhören oder anzuschauen etc. Dabei haben sich alle diese Behauptungen in Luft aufgelöst und den Kritiker selbst zum Spottobjekt gemacht. Stark vertretener Relativismus unterzieht die Anforderungen an ein Kunstwerk und seine Bewertungskriterien einem Wandel. Der polnische Musikwissenschaftler Krzysztof Droba behauptet, dass „Wertprobleme sich immer schwer durch die Musikwissenschaftler bearbeiten lassen“. Unsere Kollegen neigen immer zu Feststellungen allgemeiner Art, da einer Behauptung über den musikalischen Wert des Werkes eine wissenschaftliche Grundlage immer fehlen wird“ (Goštautienė und Droba 1997: 26). Dies bezeugt indirekt eine offensichtliche Niederlage der Intuition und auf ihr basierenden Bewertungen gegen wissenschaftlich fundierte Argumente.

Nur selten erfreut man sich eines umfangreichen Kontextes, wenn die Kritik einen eindeutigen Ausgangspunkt hat. In einem kleinen Land kennt jeder jeden und außerdem sind alle noch miteinander liiert. Freie und ungebundene Kritik findet man nur über junge oder ausländische Komponisten und Musiker. In der Vergangenheit waren die prominenten Kritiker bemüht, ihre Bewertungen in einer akademischen Form und mit wissenschaftlichen Argumenten untermauert, darzubieten. Jetzt werden mehr schöpferische essayistische und auf Intuition basierende Werke gefragt, welche uns mehr über den Schreibenden als über das Bewertungsobjekt sagen. Auch dies hat eine Begründung darin, dass zur Sowjetzeit solch eine Kritikfreiheit nicht toleriert wurde, da jeder Schritt außerhalb der beruflichen Einschränkungen eine Diskussion über die sozialen Erscheinungen hervorrufen konnte. Bis jetzt fehlt bei uns eine im Westen vertretene psychoanalytische Ausrichtung. Die Kritiker dürfen jetzt frei über fehlende Erscheinungen sprechen und diese sogar initiieren. Früher waren derartige kritische Äußerungen gegen jemanden ausgerichtet. Heute wird die Meinung vertreten, dass man selbst das Fehlende und Wichtige ausbauen muss. Ernsthaft wirkt eine Kritik über den Kulturdiskurs, wobei die Auftrittsbewertung nicht so interessant ist.

Diese ist meistens einseitig, Fakten darlegend und erinnert oft an eine Lobrede.

Ein neuer Zweig bildet sich heraus, und zwar die kommerzielle Kritik, die direkt mit der Werbung für Festspiele, Veranstaltungen, Konzerte und CD-Produktion verbunden ist. Bei einer starken Visualisierung der Kultur ist es wichtig, dass sich Menschen finden, die für Musik durch Visualisierung werben und sie auf diese Art erläutern. Ihre Hauptaufgabe bestünde darin, uns beizubringen, Musik als solche wahrzunehmen, wobei das Bild die Musik und ihre Struktur betont. Bisweilen ist es oft umgekehrt und für viele Regisseure spielt die Musik eine untergeordnete Rolle zu dem Bild. Die Kunst wird zu einer Ware und die kunstideologischen Interessen wurden durch Kommerzinteressen ersetzt. Einzelne Musikwissenschaftler sind bemüht, die musikwissenschaftliche Show zu beherrschen. In der modernen Welt kann man nichts als eindeutige Axiome anbieten. Es gibt in diesem Bereich noch keine festen „Spielregeln“ und vieles wird durch Können und schauspielerisches Talent der Akteure bestimmt. Doch neue und nicht erstarrte Vorstellungsformen können das Auditorium (insbesondere ein unausgebildetes Auditorium) eher anreizen.

Im ersten Jahrzehnt nach dem Erringen der Unabhängigkeit sind die Volksmusikwissenschaftler eindeutig stärker geworden. Sie wirken in den durch die UNESCO geförderten Programmen, gehen aktiv auf Studienreisen, veranstalten internationale Konferenzen in Litauen und im Ausland. Die Computertechnik erlaubt ihnen die alten Aufnahmen zu restaurieren und Quellenkataloge zusammenzustellen.

Der Wandel in der Musikwissenschaft Litauens trägt Merkmale einer Übergangszeit. Man ist bestrebt, sich die westliche Auffassung der Musikwissenschaft zu eigen zu machen, doch die Trägheit und vor allem mangelnde Finanzierung bereiten auf diesem Wege Schwierigkeiten. Zweifelsohne ist hier die junge Generation gefragt. Es wäre jedoch unerwünscht, dass der Wandel das kollegiale Verhältnis zwischen den Musikwissenschaftlern verdrängt und das Konkurrenzdenken Oberhand gewinnt.

## Literatur

- Conus, G. E. (1986) „Die metrotektonische Lösung des Problems der musikalischen Form“, *Musiktheorie* 1: 83–89.
- Goštautienė, R. und Droba, K. (1997) „Vertindami paliekame pėdsaką istorijoje“, *Kultūros barai* 8–9: 26.
- Kubilius, V. (1999) „Belaukiant vertinančio kritiko“, *Knygu aidai* 2: 42–43.
- Langemets, A. (1997) „Kiek Leonido Donskio išvalgos tinka Estijai“, *Kultūros barai* 2: 13.
- Levi-Strauss, C. (1997) *Laukinis mąstymas* (Vilnius: Baltos lankos).
- Shepherdas, J. (1997) „Muzika kaip socialinis tekstas“, *Sociologija. Mintis ir veiksmai* 1: 144.
- Vareikis, V. (1999) „Kas gi pasikeitė?“, *Šiaurės Atėnai* (October 16): 2.
- W kregu muzyki litewskiej* (1997) (Krakow: Akademia muzyczna w Krakowie).

**Rūta Gaidamavičiūtė**  
**Changes in Musicology in Lithuania After the Re-Establishment of Independence**

With the re-establishment of independence, a transition to Western musical life models commenced. The structure of institutional musical life changed.

Musicology, like other specialities of the humanities, was strongly ideologised under socialism. Independence brought, first and foremost, freedom to choose the directions of investigation (including sacral music too), freedom to speak about modernism without giving excuses (a series of monographs devoted to the representatives of Lithuanian modernism who are still alive appeared). New directions of investigation appeared. If earlier it was more important to go deeper into the existential conception of creative work, now the possibility to develop formal investigations was raised.

Lithuania could establish research institutions of musical science. Capital publications on the history of Lithuanian music and encyclopedias of music began to be published. The possibility was raised to respect the history of Lithuanian music, to include the heritage of emigration into it. A new publication “Musicology of Lithuania” appeared, and possibilities to publicise texts on musical criticism and essayistics have been created.

Possibilities to take part in international exchanges and to make use of Western literature on music were opened up, relations with international organisations were established. A certain confusion is related to it. The new linguistic environment creates a barrier too. If earlier the main choice lay between applied and scientific activities, now it became important to choose the school (semiotic, cognitive, Shenkerin or any other). A traditional division of musicologists into theoreticians of music, historians, ethno-musicologists and critics remained; however, a shortage of specialists is felt in each sphere. In the Soviet era the number of people entering the institutions of higher education was limited; now, with the system of lower musical studies changing, the num-

ber of those who can choose it is quite small. The transfer from budgetary to project financing sometimes becomes an obstacle to holding even usual conferences of musicologists of the Baltic States. Newly established funds started supporting individual initiatives of musicologists; however, their possibilities are still very limited.

Due to Vytautas Landsbergis the word “musicologist” has become known to almost every citizen of the Republic; however, because of a low salary, his/her prestige in society is not high. The first decade of independence consists in learning the “new rules of the game”.

### **Rūta Gaidamavičiūtė** **Muutused Leedu muusikateaduses peale taasiseseisvumist**

Taasiseseisvumisega algas üleminek lääne muusikaelu mudelitele. Muusikaelu institutsionaalne struktuur muutus. Muusikateadus nagu teised humanitaarteaduste distsipliinid oli sotsialismi ajal tugevasti ideologiseeritud. Eelkõige tõi iseseisvus vabaduse otsustada uurimis-suundade üle (sakraalne muusika kaasa arvatud) ja vabaduse rääkida modernismist ilma vabandusteta (ilmus seria veel elus olevatele Leedu modernismi esindajatele pühendatud monograafiaid). Tekkisid uued uurimissuunad. Kui varem oli olulisem minna sügavuti loova töö eksistentsiaalsesse kontseptsiooni, siis praegu on tulnud võimalus arendada vormilist uurimist.

Leedul oli võimalus asutada muusikateaduse uurimisinstituut-sioone. Hakkasid ilmuma peamised publikatsioonid Leedu muusika ajaloost ja muusikaentsüklopeedia. Võis tunnustada Leedu muusikalugu, kaasa arvatud emigratsiooni pärandit. Ilmus uus publikatsioon *Musicology of Lithuania*, sellega loodi võimalus avaldada tekste muusika kriitikast ja esseid.

Oli võimalik osa võtta rahvusvahelisest vahetusest ja kasutada lääne muusika-alast kirjandust, rajati suhted rahvusvaheliste organisatsioonidega. Siiski on ilmnenud teatud probleeme – näiteks tekitab barjääre uus keelekeskkond. Kui varem oli peamine valik rakendusliku ja teadusliku tegevuse vahel, siis nüüd sai oluliseks valida koolkond (semiootiline, kognitiivne, Shenkeri või

mõni muu). Traditsiooniline muusikateadlaste jagunemine muusikateoreetikuteks, ajaloolasteks, etnomusikoloogideks ja kriitikuteks siiski säilis, kuid ekspertide nappus on tuntav igas vallas. Kui nõukogude ajal piirati kõrgkoolidesse sisseastujate arvu, siis nüüd on seoses õppesüsteemi muutustega sisseastuda soovijate arv väike. Muutus eelarveliselt finantseerimiselt projektipõhiseks saab mõnikord takistuseks, et pidada isegi tavalisi Balti riikide muusikateadlaste konverentse. Muusikateadlaste eraalgatust on hakanud toetama värskest loodud fondid, kuid nende võimalused on siiski väga piiratud.

Tānu Vytautas Landsbergisele on sõna „muusikateadlane“ saanud tuttavaks peaaegu igale Leedu vabariigi kodanikule, kuid madala tasustatuse tõttu ei ole muusikateadlase prestiiž ühiskonnas kõrge. Iseseivuse kümme esimest aastat on õpetanud „uusi mängureegleid“.

## **Rūta Gaidamavičiūtė** **Izmaiņas Lietuviešu Muzikoloģijā pēc Patstāvības Atjaunošanas**

Ar patstāvības atjaunošanu sākas mūzikas dzīves modeļu pārveidošana uz Rietumu veidu. Mūzikas dzīves institūtu struktūra izmainijās. Muzikoloģija kā arī citas humanitārās zinātnes socialisma laikā bija zem stipra ideoloģiska spiedieana. Patstāvība sniedza brīvību izvēlēties izpētes virzienu (ietverot sakrālo mūziku), brīvību spriest par moderno mūziku bez atvaļināšanas un izskaidrošanas (dzima monogrāfijas serija veltīta Lietuviešu modernisma mūzikai). Parādijās jauni pētījumu virzieni. Ja agrāk bija svarīgi iedzilināties eksistentālos pētījuma konceptos tad tagad radijās iespēja attīstīt formālo pētījumu.

Lietuvā tagad varēja dibināt muzikoloģiskas pētniecības institūcijas. Sākas pamatlikošu pētījumu un enciklopediju publikācijas Lietuviešu mūzikas vēstures laukā. Radās iespēja respektēt Lietuvas mūzikas vēsturi un ieslēgt pētījuma arī emigrācijas tradīcijas. Radijās iespēja aktīvi izmantot Rietumu mūzikas literatūru un dibināt sakarus ar internacionālām mūzikas organizācijām.



Ar šīm iespējām radās arī znāmas grūtības. Jauna lingvistikas vide radīja barjerus. Ja iepriekš izvēle galvenokart koncentrējas starp praktiskajām un teoretiskajām nozarēm, tagad vajaga izvēlēties arī „skolu, metodu” (semiotisko, kognitīvo, Šenkera vai citu).

Padomju laikā cilvēku skaits kas iestājas augstākās izglītības institūcijās bija limitēts; tagad ar jauno muzikas pamatu sistēmu cilvēku skaits kas izvēlas šo virzienu ir galīgi niecīgs. Izmaiņas no budžetu finansēšanas uz projektu finansēšanu kļuva par traucēkli rīkot pat Baltijas muzikologiskas konferences. Jauna fondu sistēma sāka atbalstīt individuālas iniciatīvas, taču iespējas šinī ziņā ir ļoti ierobežotas. Pateicoties Vitautam Landsbergisam vārds „muzikologs” kļuva pazīstams gandrīz katram republikas pilsonim, taču ļoti zemas algas dēļ šo specialistu prestiža sabiedrībā nav ievērojama. Pirmā patstāvības dekāde mācas apgūt „jaunās spēles likumības”.

## **Rūta Gaidamavičiūtē** **Permainos Lietuvos muzikologijoje atgavus Nepriklausomybę**

Atgavus Nepriklausomybę imta pereiti prie Vakarų muzikos gyvenimo modelių. Pakito institucinė muzikinio gyvenimo sąranga.

Muzikologija, kaip ir kitos humanitarinės specialybės, socializmo sąlygomis buvo stipriai ideologizuota. Nepriklausomybė pirmiausia atnešė laisvę rinktis tyrimo kryptis (tarp jų ir sakraliąją muziką), laisvę be teisinimosi kalbėti apie modernizmą (atsirado keletas monografių, skirtų dar gyviems lietuvių modernizmo atstovams). Pradėtos naujos tyrimo kryptys. Anksčiau svarbiau buvo gilintis į egzistencinę kūrybos sampratą, o dabar yra galimybė plėtoti formalius tyrimus.

Lietuvoje susidarė sąlygos kurti muzikos mokslo tyrimo institucijas. Imti leisti kapitaliniai Lietuvos muzikos istorijos ir Muzikos enciklopedijos leidiniai. Atsirado galimybė respektuoti Lietuvos muzikos istorija, įtraukti išeivijos palikimą. Inicijuotas naujas mokslinis leidinys „Lietuvos muzikologija“, žymiai padidėjo ir galimybės skelbti muzikos kritikos bei eseistikos tekstus.

Atsivėrė galimybė dalyvauti tarptautiniuose mainuose ir naudotis Vakarų muzikologine literatūra, užsimezgė ryšiai su tarptautinėmis organizacijomis. Su tuo susijęs ir tam tikras sutrikimas, nes nauja kalbinė aplinka kai kuriems muzikologams sudaro barjerą plačiau reikštis. Anksčiau pagrindinis pasirinkimas buvo tarp taikomosios ir mokslinės veiklos, o dabar svarbu pasirinkti ir mokyklą (semiotinę, kognityvinę, šenkerinę ar kurią kitą). Išliko tradicinis muzikologų susiskirstymas į muzikos teoretikus, istorikus, etnomuzikologus ir kritikus, tačiau visose srityse jaučiamas darbo rankų trūkumas. Sovietmečiu buvo ribojamas stojančiųjų skaičius, o dabar, kintant žemesniųjų muzikos studijų sistemai, mažėja galinčių jas pasirinkti. Perėjimas nuo biudžetinio prie projekcinio finansavimo kartais tampa kliūtimi rengiant net tokias įprastas Pabaltijo muzikologų konferencijas.

Individualias muzikologų iniciatyvas pradėjo remti naujai susikūrę fondai, bet jų galimybės dar labai ribotos.

Vytauto Landsbergio dėka žodis „muzikologas“ tapo žinomas beveik visiems respublikos gyventojams, tačiau dėl menko atlygio šios specialybės prestižas visuomenėje nėra didelis.

Pirmas Nepriklausomybės dešimtmetis – naujų „žaidimo taisyklių“ įvaldymas.

## Ingrīda Zemzare

### Musicology in Latvia: A Critical Evaluation

The status of Latvian musicology at the beginning of the twenty-first century cannot be evaluated unequivocally. It is in many ways very complex – mainly due to financing problems and the draining of intellectual resources. One of the leading Latvian ethnomusicologists, Dr. Martiņš Boiko, has recently argued that the Republic has never possessed an institutionally secure culture of musicological scholarship.<sup>1</sup> Fragmented during the period of interwar sovereignty and ideologically compromised during the decades of Soviet rule, the discipline now faces crippling financial shortages among a host of other difficulties. It was argued already during the 1980s that the interdisciplinary and broadly humanistic approaches to research that had come to characterize music study in the West remained wholly absent from Latvian musicological discourse. We might say that in the 1990s and at the beginning of the twenty-first century Latvian musicology has been worn down by a sense of crisis.

The causes of this crisis are in large part observable through history: (1) The late institutionalisation of musicology in the Baltics (in the second half of the 1940s); (2) a drawn-out and expressly fragmentary pre-institutionalisation period (the nineteenth century and the first half of the twentieth, through 1946); (3) the influence of the totalitarian Soviet regime upon the creation and consolidation period of musical research institutions (the 1950s and 1960s); and (4) the changeover from the planned economy of the Soviet regime to liberal market economics, which resulted in unbalanced cultural financing and the resultant re-orientation of many cultural branches to spheres of practical ap-

---

<sup>1</sup>Martiņš Boiko has published a critical assessment of Latvian musicology on the home page of Latvian Music Information Centre, entitled “Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsturiski kritisks pārskats”; available online: <http://lmic.lv/muzikologija.php?lan=1> [accessed 10 February 2008]. Some of the thoughts and ideas presented in my paper are based in part upon this source. I wish to thank Dr. Boiko for sharing some of his ideas with me, and for permitting me to make extensive use of his research in the preparation of my own.

plication and consequent delays in the reorientation of musical studies to modern methods, approaches, and terminologies.

Music theory appeared as a specialised subject in the second half of the nineteenth century in the institutions of music research in Riga. When the Latvian Conservatory and the University of Latvia were founded in 1919, music research was not planned as a full-time discipline within science and education. A reasonably broad group of people existed who had knowledge of and could teach music theory subjects, and who were well versed in the history of professional music and could teach that subject as well (a small group also worked in that field at the Latvian Conservatory, which had a Composition and Music Theory Department). There were also excellent folk music specialists. Still, the concept of music research was not updated, and professional societies whose daily requirements would be in the field of systematic cultivation and development were not created. This also did not happen in Estonia nor in Lithuania, thus leading one to believe that the reasons for this are to be found in the common historical heritage and attitude of the Baltic states, which, when higher education systems were created, delayed the application of Western experience in this respect, as can be seen in examples of music research institutionalisation in many of the nations that are close in the geographical and cultural sense.<sup>2</sup> In the 1920s and 1930s, musicology in the Baltics remained without an institutional home and, along with that, without a solid basis for development. That had a long-term effect on its later fate in Latvia.

When, in 1946, the institutionalisation of music research finally happened, it occurred in an eastern (or, more precisely, Soviet) manner – not at universities as in Western and Central Europe and Finland, but at the conservatory – as in other places within the former Soviet Union and its satellite nations. The Latvian

---

<sup>2</sup>The discussion in this paragraph is based upon Boiko, “Latviešu muzikoloģija,” in which Boiko discusses the wave of institutionalization of music research at universities in Germany, the Czech Republic, Finland, Poland, Slovakia, Denmark, the Netherlands and Belgium, and offers a table of dates of the establishment of professorships in musicology in these countries from the late nineteenth century through 1936.

musicological institutionalisation process – its methodologies and values – took shape as a local branch of Soviet Russian musicology. This is one of the many examples of the Sovietisation of the time, as well as testifying to the weakness of Latvian musicology during the first period of independence. This argument is supported also by the fact that many qualified specialists emigrated to the West at the end of the war, and their experience in the environment of Soviet ideology was not transferred to those who remained. The further development of Latvian musicology continued almost fully isolated from research processes taking place outside of the USSR.

The consequences of this and the previously mentioned factors in large part resulted in the difficulties that Latvian musicology encountered during the period of change at the end of the 1980s and during the 1990s. In the 1970s and the beginning of the 1980s, a notable stability could be seen, as well as growth in productivity. Still, even in 1982, Professor Joachim Braun noted the fact that an entire broad musical and music-cultural field exists that has not been researched at all – that the overall level of work in research is insufficient; that in the research of traditional music, even in the 1980s, techniques such as computer processing, ethnographic and historical analysis were isolated one from another; that interdisciplinary methods were not used in music history; and that a wide range of historical materials still remained unknown and had not been reclaimed. The sociological content of music had not been investigated, and there had been no evaluation of post-war musical culture.<sup>3</sup>

At the end of the 1980s, especially in the years following the reinstatement of independence, the problems facing Latvian musicology increased. The number of students of musicology decreased. At the beginning of the 1990s, publication ceased of the only published periodical collection of musicological writings – the almanac *Latviešu mūzika* (*Latvian Music*). (The last issue, the nineteenth, was published in 1990.) At present, the only pro-

---

<sup>3</sup>Joachim Braun, “Some Preliminary Considerations on the Present State of Baltic Musicology,” *Journal of Baltic Studies* 13(1) (1982): 40–52; repr. in Braun, *Raksti. Mūzika Latvijā*, ed. M. Boiko (Riga: Musica Baltica, 2002).

fessional publication in musicology is offered by the Academy of Music: *Mūzikas Akadēmijas Raksti*.

Questions have been raised about the need to continue to hold annual conferences of Baltic musicologists – and this may be considered symptomatic of the overall status of musicology at the beginning of the new century.

Baltic musicological conferences began in 1967, as annual meetings for the independent network for Latvian, Lithuanian and Estonian musicological communities. Evolving from so-called “Baltic Weeks” held during the interwar period until 1941, these conferences gradually evolved into an international platform for cultural dialogue and collaboration. Over a period of forty years they have been rotating between Riga, Vilnius and Tallinn, thereby enriching local musicological traditions and reaching wider international acceptance. At the same time they served as a medium and as a tool of Baltic cultural resistance during the years of political and ideological oppression. During these conferences, special sessions were dedicated to celebrating the anniversaries of prominent Baltic composers and musicologists. One of the founders and leaders of this Baltic musicological collaboration was the distinguished musicologist, present member of the European Parliament and former President of Lithuania, Professor Vytautas Landsbergis (b. 1932). Immediately following the collapse of Soviet rule, significant efforts were undertaken to establish contacts with scholars outside of the former Union.

During post-Soviet years these Baltic musicological conferences opened up to a broader international context as a forum for musicologists specialising in all kinds of interdisciplinary and cross-cultural studies. At the same time there arose a new challenge and a new problem – to overcome the general conservative mood of national culture and to change the attitude toward musicology as a cultural discipline.

In recent years musicologists have started to focus on performance practice as a broad field of interest, and this is reflected in the Baltic conferences. Inspired by a cultural turn in current musicology, the 40th Baltic Musicological Conference in 2007 was devoted to the links between music as a creative practice and experience and to its social and cultural contexts, taking into account the cultural significance of location and its impact upon

a musical work, the sense and representation of place in music and the politics of cultural identity as well as the embeddedness of music in cultural contexts and intercultural exchange.

Musicology in Latvia (and the profession of musicologist) is often understood as a broad field of interest, including the sphere of music journalism. (Latvian musical writings in the form of journalistic commentary began to evolve during the second half of the eighteenth century.) The music literature of Latvia since the second half of the eighteenth century is at the same time part of Latvian music, musicology, as well as media history. That literature, for the most part, consisted of music criticism.<sup>4</sup> Specialised publications had indeed appeared at the end of the nineteenth century, but the release of only a few publications in a short period of time seems to suggest that the cultural life was not ready for regular musical publications.<sup>5</sup> The most significant achievements of scholarship have been in the study of folk music, which relates to the strengthened searches for a national identity in culture during and since the last third of the nineteenth century.<sup>6</sup>

Also, the work of twentieth- and twenty-first-century musicologists appears to have been more related to music journalism as the majority of Latvia's musicologists, with few exceptions, have also been active as journalists. As a consequence, musicology has tended to reflect the same tendencies evident throughout culture on the whole, and the focus of this interest during the heights of the Soviet period leaned towards the conservation of national culture.

The national culture in Latvia behind the Iron Curtain during the second half of the twentieth century was surrounded by other cultures, as was Latvian culture in exile. As a result, Latvian culture was forced to protect its national identity – to protect,

---

<sup>4</sup>Such essays first appeared in the *Nordisches Archiv* and the *Rigisches Theaterblatt*. For further discussion of this issue, see Boiko, “Muzikoloģija.”

<sup>5</sup>Specialized musical publications of the period include *Baltijas Mūzikas Kalendars* (1891–92) and *Mūzikas Drūva* (1906, 1908, 1909). For further discussion, see Boiko, “Muzikoloģija.”

<sup>6</sup>I am thinking here especially of the work of Andrejs Jurjāns (1856–1922), the first researcher (in the full meaning of the word) of Latvian music. For further discussion of Jurjāns's contributions and significance, see Boiko, “Muzikoloģija.”

to defend and to preserve itself. The general ideologisation of art in Soviet Latvia, where the ruling power dogmatically imposed the so-called “soviet internationalism,” created a natural reaction. Latvians defended their own traditions and their own culture against overall Sovietisation. Latvian culture in the West faced the same dilemma, because the scattered exile community was forced to consolidate and protect itself with the outside help of art. Thus art and music and also musicology here and abroad had to undertake many different non-artistic and non-scholarly functions that hindered its inner, independent development.

Music journalism was the first witness to the fact that the totalitarian ideology built up a resistance to the avant garde and maintained this resistance after the second world war and during the period of the existence of the Iron Curtain. As is understood, the avant garde in the Western world, from an aesthetic and philosophical perspective, also influenced the 1960s period of youth unrest. This created revolutionary thinking leading to post-modernism. In Latvia this post-modernism interfaced successfully with the previously mentioned tendency toward the protection of a national tradition. At the the 39th Baltic Annual Musicological Conference in Riga in October 2006, Dr. Arnolds Klotiņš noted:

“Post-modernism in many ways freed composers from the burden of having to represent the truth. Universal and unified truth was declared void, at both the individual and social level. Its honest reflection through art was no longer associated with any particular requirements of stylistic or artistic integrity. It released composers from this burden and it seemed that, for many, composing became a much easier process.”<sup>7</sup>

In some measure we can also relate this to musicology. Post-modernism in its way reduced the importance of the mission, if any, of the composer and of the music journalist, which had been so definitive throughout the entire period of written and recorded Latvian language. It is significant that in the circumstances of post-modernism, many of the former avant-gardists found other outlets for their expression that provided stability – the genre of

---

<sup>7</sup> Arnolds Klotiņš, “Introduction,” *Selected Papers of the 39th Baltic Annual Musicological Conference in Riga, October 2006* (Riga: Musica Baltica, 2007), 11.



religious music, for example, and also, environmentalism, which seemed to be a universal issue for all of civilisation. With this, it is no surprise to observe the confusion in critical musicological thinking, which had to either accommodate or stand in opposition to the overall accepted norms. All other issues of a material or social nature could be solved, it seemed, through submission to the free market concept and a little bit of *Deus ex Machina*.

Parallel to the specialised journals and press, Latvian musicology has notably concerned itself with the genre of biography and autobiography. Based on literary, historical, and cultural approaches, the biography and autobiography of musicians incorporates various disciplines such as music history, political history, sociology, philosophy, psychology, ethnology, gender studies, etc. Biography is constructed under the influence of rhetorical strategies, determined by contemporary ideology and politics, providing wide possibilities for recognizing, investigating, and defining it within the context of musicological discourse. Biography as well as autobiography and fictional music biography were established as an individual genre in Latvia during the twentieth century. To overcome the positivism of the early twentieth century, biography worldwide regained its status as one of the important musicological discourses, with the cataloguing of source materials in thematic catalogues and critical editions of the works of chosen composers, music lexicons, dictionaries, and an increasing discourse on the relationship between biography and creativity. Nevertheless the leading role of music biography in the concept of general and national music historiography and lexicography or, in a wider sense, national identity and forms of cultural memory as self-presentation (through the selection of so-called great composers and their certain works in histories of music, monographs, music dictionaries, critical editions), seems to have slightly decreased compared to the 1980s.

The cultural and educational institutions of Latvia have undergone great changes since the 1990s, after the country regained its independence. Institutions of higher learning, especially schools training professionals for various fields of art, have been partly reorganised; in some areas of cultural expertise, entirely new educational possibilities have been founded, and some older institutions have even been given new possibilities. All of this has been

a tremendous cultural and economic effort on the part of a small nation.

Unfortunately, musicology as a discipline in Latvia is still institutionally isolated within the confines of one academic institution – the Latvian Academy of Music. That conflicts with the fact that the knowledge of music and the study of musicological subjects today is vital in many fields, firstly in the study of communication and societal relationships, sociology, anthropology, education (this condition immediately arises from today's research into music being defined as a form of acoustic communication.) Musicology has a modern and organically vital interaction with the sociological and anthropological disciplines, and thus it can be studied as a social phenomenon. Unfortunately, the corresponding methods and techniques in musicology are not widely used.<sup>8</sup>

During the Soviet period, ethnomusicology lacked institutional support from both university and conservatory, and popular music and jazz remain virtually untouched in the curriculum of higher learning. The Institute of Literature, Folklore, and Art at the Latvian Academy of Science, reflects the various directions of its activities: the collection, preservation, systematization, and publication of Latvian folklore materials, and the evolution of the lexicon of Latvian musicians (among the development of various kinds of Latvian arts). Unfortunately the scientific capacity of this Institute is not large enough to support fundamental scholarship. As a result, musicology in Latvia has remained more or less a study of music in isolation from culture and society. The discipline as a whole has splintered into a number of isolated and estranged groups – a situation that can be considered characteristic of the entirety of Latvian musicology at the beginning of the twenty-first century.

---

<sup>8</sup>One of few the convincing works to study music-related topics in this way is the research paper *Dziesmu svētki mainīgā sociālā vidē* (The Song Festival in a Changing Social Environment). Significantly, its authors are sociologists and social anthropologists rather than musicologists. It is available online: <http://www.km.gov.lv/UI/imagebinary.asp?imageid=980> [accessed 10 February 2008].

At present, the only professional baccalaureate study programme in music history and theory (with a sub-programme in ethnomusicology) is to be found at the the Jāzeps Vītols Latvian Music Academy of Music. Musicological research at the Latvian Academy of Music is coordinated by a union of smaller theme-groups into one target-financed project under a common cover title. Since the 2005–2006 academic year, the Academy has housed a scientific research centre. It has evolved as part of the research department within the structure of the Academy (by a resolution of the council on 16 September 2005). The centre employs five researchers and an assistant, and undertakes fundamental research projects in the areas of art science, music history and theory and the sub-branch of ethnomusicology. It realises important music and cultural projects and participates in scientific discourse and project realisation in the field of music. The scientific research centre guarantees the relationship between the Latvian Academy of Music in the areas of scientific music research and the field of choreography, and also facilitates the involvement of masters and doctoral students into areas of scholarship important to the question of national musical heritage and contemporary music research. The centre also facilitates the publication of research efforts, and organises meetings, symposia, seminars, and conferences.

The main fields of musicological research (music history, music theory, perception of music) stem from the fields of competence and interests of the leading professors of the department. There are several ongoing projects in the field of the history of Latvian music. Much of this research is oriented towards archival research, but there is also interest in methodological questions regarding the historiography of music. Music theory is influenced by both Russian and, during the past decade, Anglo-American methods of music analysis. Modern analytical methods have been applied both to Latvian and international repertoires. Besides analyses of the works of particular composers, there is an interest in theoretical questions of a general nature. The Academy of Music publishes a scholarly journal for musicology, *Mūzikas Akadēmijas Raksti*. Articles on music are also published in the journal *Teātra Vēstnesis*. There are more than ten doctoral dissertations presently in progress, and a few Latvian doctoral stu-

dents are studying at universities abroad. On the whole, the age distribution of the academic staff seems to be developing in a favourable way, with young researchers joining older members of the faculty. It will be interesting to observe how the doctoral programmes now being implemented will affect the further development of musicology in Latvia.

In summary, one must conclude that the implementation opportunities for research results and their importance for Latvian society must be further developed. Latvian musical life is highly regarded both in Latvia and abroad, and thus musicological research should hold a strong cultural position in Latvia. At present, the Musicological Society in Latvia is a branch of the Composers' Union. Both the Musicological Society and the Latvian Academy of Music have been active in organizing domestic and international conferences. And Latvian scholars have been participating in conferences abroad.

However, it seems that it is not easy to publish or distribute books on music in Latvia. Studies in music history, theory and ethnomusicology have a national significance. Discussions concerning the balance between general scholarly competence and specialisation in certain fields must be permitted to occur. The present state, with a strong emphasis on a few specialised fields, is fruitful, but it might be good to extend academic teaching at the Department of Musicology towards new approaches. In music theory and analysis, Latvian scholars need to develop a national vocabulary and strengthen ethnomusicological research, and include it as part of the main teaching programme at the Department. This should have good prospects because of the wealth of folk music documents, and because of the growing interest of the younger generation in studying of popular music.

## Abstract – Kopsavilkums – Anotacija – Apzvalga

**Ingrīda Zemzare**

### **Musicology in Latvia: A Critical Assessment**

Reflecting upon the sense of crisis that prevails in present-day Latvian musicology, Martin Boiko has recently argued that the republic has never possessed an institutionally secure culture of musicological research. Fragmented during the period of interwar sovereignty and ideologically compromised during the decades of Soviet rule, the discipline at the end of last century faced crippling financial shortages among a host of other difficulties. Already in the 1980s, however, it was argued that the interdisciplinary and broadly humanistic approaches to research that had come to characterize music study in the West remained wholly absent from the Latvian musicological discourse.

As I will suggest in this paper, the problems facing Latvian musicologists have only compounded in recent years. Since 1991, the number of students enrolled in programs of musicological study has decreased dramatically. Latvia's only musicological periodical has ceased publication. Questions have been raised about the need to continue to hold annual conferences of Baltic musicologists. And the discipline as a whole has splintered into a number of isolated and estranged groups – a situation that can be considered characteristic of the whole of present-day Latvian musicology.

Immediately following the collapse of Soviet rule, significant efforts were undertaken to establish contacts with scholars outside of the former Union. In recent years, however, such efforts have been largely abandoned. At the same time, ties to the historical “mother organization” of Russian musicology have also been broken. In addition, Latvian musicology remains institutionally isolated within the confines of a single academic institution, the Latvian Academy of Music. This situation has made it all but impossible to undertake cross-disciplinary investigations of music as a sociological and anthropological phenomenon. As it was during the Soviet period, ethnomusicology lacks sufficient institutional support at either university or conservatory, and popular music

and jazz remain virtually untouched in the curriculum of higher learning. As a result, musicology in Latvia has remained a study of music in isolation from culture and society. Without a concerted, systematic attempt to address this complex of problems, I will argue, there will be little hope of securing for musicology a place of relevance in modern Latvian society.

### **Ingrīda Zemzare** **Muusikateadus Latis: kriitiline hinnang**

Lati nuudisaegses muusikateadsuses valitseva kriisi tähenduse üle järele mõeldes on Martin Boiko hiljuti väitnud, et Lati vabariigil pole kunagi olnud institutsionaalselt tagatud muusikateadusliku uurimistoo kultuuri. Sodadevahelise perioodi suveraansuse ja noukogude korra kumnendite ideoloogiliste kompromisside tõttu seisab teadusharu teiste raskuste seas praegu silmitsi ka kitsa majandusliku olukorraga. Juba 1980. aastatel arutleti selle üle, et interdistsiplinaarsus ja laiemalt humanistlik lähenemine teadustoole, mis iseloomustas muusika uurimist laanes, puudus Lati muusikateaduse diskursusest taelikult.

Nagu ma selles artiklis moonan, on Lati muusikateadlaste ees seisvad probleemid neid alles viimastel aastatel liitnud. Alates 1991. aastast on muusikateaduse oppeprogrammide nimekirja kantud üliõpilaste arv dramaatiliselt vähenenud. Lati ainuke muusikateaduslik ajakiri lõpetas ilmumise. Tostatunud on küsimus iga-aastase Balti muusikateadlaste konverentsi jätkamisest vajadusest. Teadusharu tervikuna on killunenud rohkearvulisteks isoleeritud ja uksteisest võõrdunud gruppideks – seda situatsiooni võib pidada iseloomulikuks kogu nüüdisaegsele Lati muusikateadusele.

Kohe peale noukogude korra kokkuvarisemist tehti olulisi jõupingutusi loomaks kontakte teadlastega väljastpoolt endist Noukogude Liitu. Ometi on viimastel aastatel need katsed soikunud. Samal ajal on katkenud sidemed ka vene muusikateaduse ajaloolise „ema-organisatsiooniga“. Lisaks jaab Lati muusikateadus institutsionaalselt isoleerituks uhe akadeemilise üksuse – Lati Muusikaakadeemia – piires. See situatsioon on muutunud võimatuks uurida muusikat koostöös erinevate distsipliinidega sotsioloogilise või antropoloogilise fenomenina. Nii nagu see oli nõukogude



niekuomet nebūta instituciniu požiūriu saugios muzikologijos mokslo kultūros. Išsklaidyta tarpukario Nepriklausomybės metais ir ideologiškai sukompromituota sovietinio režimo dešimtmečiais, XX a. pabaigoje latvių muzikologija susidūrė su daugybe sunkumų, taip pat ir sekinančiais finansiniais suvaržymais. Tačiau dar praeito amžiaus 9 dešimtmetyje buvo diskutuojama, kad vakarietiškiems muzikos tyrinėjimams būdingos tarpdalykinės studijos ir humanitarinės prietys nerado atgarsio Latvijos muzikologijoje.

Savo straipsnyje pabrėžiu, kad problemos, su kuriomis susiduria latvių muzikologai, pastaraisiais metais tik pagilėjo. Nuo 1991 m. ryškiai sumažėjo muzikologijos studijas pasirenkančių studentų. Sustabdyta vienintelio Latvijos muzikologinio žurnalo leidyba. Pradėta diskutuoti, ar apskritai verta toliau organizuoti kasmetines Baltijos muzikologų konferencijas. Tuo pat metu disciplinos atstovai suskilo į izoliuotas, ryšių nebepalaikančias grupes – ši situacija gali būti laikoma itin būdinga visai šiandieninei latvių muzikologijai.

Iškart po Sovietų Sąjungos subyrėjimo Latvijoje siekta užmegzti ir įtvirtinti ryšius su užsienio mokslininkais. Tačiau pastaraisiais metais tokių siekių atsisakyta. Tuo pat metu nutrūko ir ryšiai su istoriniu požiūriu „motinine“ Rusijos muzikologija. Dar daugiau, instituciniu požiūriu latvių muzikologija yra izoliuota, sutelkta vienoje institucijoje – Latvijos muzikos ir teatro akademijoje. Dėl šios priežasties tampa beveik neįmanoma tarpdalykiškai tyrinėti muziką kaip sociologinį ir antropologinį reiškinį. Kaip ir sovietiniais metais, etnomuzikologija nėra instituciškai palaikoma nei universitetų, nei aukštųjų muzikos mokyklų, o populiarioji muzika ir džiazas aukštojo mokslo programose faktiškai nestudijuojami. Tokiu būdu Latvijos muzikologija tampa muzikos tyrinėjimais, nutolusiais nuo kultūros ir visuomenės. Jei nebus imta spręsti šių problemų komplekso sutartinai ir sistemiškai, sunku tikėtis, jog bus įmanoma užtikrinti muzikologijai svarbią vietą modernioje Latvijos visuomenėje.



## Jeffers Engelhardt

### Religious and Social Change in Estonian Musical Life and Music Scholarship

Some of the most noteworthy changes to have taken place in Estonian musical life and music scholarship since the late 1980s have centered around Christian musics.<sup>1</sup> Religious song festivals organized by the Estonian Evangelical Lutheran Church, the Orthodox Church of Estonia, and the Union of Free Evangelical and Baptist Churches of Estonia have re-established a tradition of public amateur music-making. In the Estonian traditional (*pärimumuusika*), jazz, and improvised music scenes, musicians have embraced folk chorales and church hymnody to create their own niche in the Estonian music industry. Newly restored churches have become one of the most important venues for concerts of choral music, Estonian traditional music, jazz and improvised musics, symphonic and chamber music, and paraliturgical and evangelistic musics. And projects to revise or publish new hymnals and service books are everywhere afoot.

These musical changes are part of broader late- and post-Soviet changes that have profoundly reshaped the Estonian spiritual landscape and involve religious renewal and revival, conversion, the restoration of religious spaces and institutions, missionary activity, new religious movements, and the influx of ideas, sounds, and capital from abroad. The changes in Estonian musical life and scholarship I am interested in here are rooted in and integral to the spiritual renewal and nationalist elation of the Singing Revolution (1987–1991), the surge in conversions, baptisms, confirmations, and church participation of the 1980s and 1990s, and the discursive and social transformations brought about by *glasnost*, *perestroika*, and the re-establishment of an Estonian state. Much of this coalesced in events surrounding the 1989 centenary and rehabilitation of Cyrillus Kreek (1889–1962), the composer, choral

---

<sup>1</sup>This essay is a slightly modified and expanded version of my paper read at the 39<sup>th</sup> World Conference of the International Council for Traditional Music in Vienna, Austria. I am most grateful to Joachim Braun and Kevin Karnes for their organizational work in putting that panel and this volume together.

conductor, teacher, arranger, and collector of folk hymnody and folk melodies who is a major figure in twentieth-century Estonian musical life.

It comes as no surprise that Estonian music scholarship has registered these changes, most notably in musicologists' ever-increasing attention to the study of Christian musics. Significant work has been done on folk hymnody (Humal 1989; Kõmmus 2001; Lippus 1988, 1993a, 1993b, 2003, 2006), nineteenth-century Lutheran chorale books (Siitan 1992, 1994, 1995, 1998, 2000, 2001, 2003a, 2003b, 2003c, 2006), Protestant cantors in sixteenth- and seventeenth-century Tallinn (Heinmaa 1999, 2004), musical institutions and ideologies in the Republican-era Lutheran Church (Kõlar 2002, 2003b), Orthodox syncretism in Seto traditional singing (Kalkun 2001; Sarv 2000), and the creation of indigenous Estonian Orthodox hymnody (Sarapuu 2003). In conjunction with religious leaders, scholars of religion, and ecclesial historians, musicologists have also collaborated in reassessing issues of identity and the practical, aesthetic, and theological dimensions of Christian musics in Estonia through a number of conferences and publications (Kõlar 2003a; Salumäe, et al. 2001). Finally, musicologists and folklorists have devoted more of their energies to the religious materials held in the Estonian Folklore Archives and the Estonian Theater and Music Museum (Kõmmus 2001: 75), and to teaching church music at the Estonian Evangelical Lutheran Church Theological Institute and the Viljandi Cultural Academy of Tartu University.

This move within the musicological disciplines creates continuity with pre-Soviet Estonian musicology and historiography and is clear evidence of broader changes in the post-Soviet production of humanistic knowledge. At the same time, much of this work constructs Estonian identity as essentially Protestant Lutheran, renders fluid confessional categories as concrete institutional entities, naturalizes the alignment of musical style with particular beliefs, practices, and theologies, and is ambivalent in its secular approach to Christian musics. Here, I suggest that the ecumenicity of Christian musics in Estonia challenges the disciplinary practices and institutional ideologies that frame recent scholarship. In this context, ecumenicity refers to the interconfessional, catholic, more universally Christian scale of certain musics; the opposite of

denominationally exclusive Christian musics. Engaging this ecumenicity means engaging interactions between official theologies and lay practices, performances of ethnolinguistic and religious identities, expressions of sentiment and belief, and ways of contesting distinctions between the sacred and secular. For historians and ethnographers, such engagement is vital in understanding the fullest spiritual and social significance of Christian musics in Estonia.

So in addition to being part of these late- and post-Soviet religious and social changes, how has Estonian music scholarship responded to these changes? What sorts of disciplinary practices and institutional ideologies are shaping the study of Christian musics in Estonia? How does the ecumenicity of Christian musics in Estonia complicate the situation? Here I give an overview of the significant body of late- and post-Soviet Estonian music scholarship dealing with Christian musics in order to shed light on these questions.

### **Late- and Post-Soviet Scholarship on Christian Musics in Estonia**

The bulk of late- and post-Soviet scholarship on Christian musics in Estonia deals with the Protestant Lutheran traditions of Estonians and Baltic Germans. That these traditions are often glossed simply as “church music” (*kirikumuusika*) reflects the fact that the majority of institutionally affiliated Estonian Christians<sup>2</sup> belong to the Estonian Evangelical Lutheran Church (EELC), the *de facto* national church whose public presence bolsters the mainstream association of Lutheranism and Estonianness. Thus, ecumenicity is not necessarily inherent in the language of Estonian music scholarship; by and large, the study of “church music” is the study of Protestant Lutheran music.

What is very much front and center in studies of “church music,” however, is sensitivity to and anxiety about the ways in which hymnody and religious concert music are or have become

---

<sup>2</sup>Here I am referring to ethnic Estonians, not to the Russian-speaking population in Estonia.

Estonian. Such sensitivities and anxieties are part of more thoroughgoing discourses emerging in the nineteenth century about Estonian national identity, Finno-Ugrianness, and Europeaness that articulate a deep ambivalence about Christian, German, and Russian influences of all kinds. Thus, the contributors to a 2002 volume celebrating the tenth anniversary of the new EELC hymnal each address the same provocative question: Whose songs do we sing? (*Kelle laule me laulame?*) (Salumäe, et al. 2001)

In that same volume, Toomas Siitan frames the question a different way: Does one study Estonian “church song” or “church song” in Estonia? (*Eesti kirikulaul või kirikulaul Eestis?*) (Siitan 2001) The ideological stakes are high in phrasing the question this way, since the derivative, non-indigenous character of the vast majority of the Lutheran hymnody he is concerned with chafes against the nationalist discourse of some Estonian music scholarship and ecclesial historiography. Siitan concludes his essay by making the necessary move toward a consideration of agency and practice – what he has elsewhere referred to as “ethnohymnology” (2003b: 97) – as a way of overcoming the pitfalls of stylistic or provenance analyses and their attendant claims about authenticity: “[L]et us sing our own songs, which means the songs that have been given to us, regardless of whose they are or from where they come” (“laulugem omi laule, see tähendab laule, mis on meile antud, küsimata kelle nad on või kust nad tulevad”) (2001: 44). Siitan lays the groundwork for this in his many studies of nineteenth-century Lutheran hymnody in Estonia, which expand upon the earlier work of Elmar Arro (1931, 1981, 2003). Siitan’s work focuses on such important figures as Punschel and Johann August Hagen (1786–1877), the impact of the pietistic revival of the Moravian Brethren, and the aesthetic, social, political, and religious bases of musical reform in the Lutheran churches of tsarist Estland and Livland (see Siitan 1994, 1995, 1998, 2000, 2003a, 2003b, 2003c, 2006).

Another scholar concerned with the aesthetic, religious, and ideological bases of renewal and reform is Anu Kõlar. Kõlar’s work is notable for the ways it addresses questions about the ontology of “church music” by examining musical style, social and political change, Estonian nationalism, confessional and doctrinal differences, and worship practices (2004). The main body of her

work is devoted to the institutions, ideological outlook, and repertoire of the Republican-era EELC in the 1930s. Kõlar shows how musical leaders and EELC elites transformed Estonian Lutheran “church music” by taking it in a “Christian-nationalist direction” (“kristlik-rahvuslikus suunas”) (2002: 180). In keeping with the nationalist ideologies of the interwar Estonian state, the EELC sought to establish itself as an autonomous national Church and divorce itself from the feudal associations of the Baltic German-dominated Lutheran Church (Kõlar 2003b: 59). Kõlar explores the musical, religious, and social dynamics of these processes by looking at how the EELC and its Church Music Secretariat concentrated on organizing religious song festivals, revising hymnals, fostering pedagogy, and raising the level of choirs, congregational singing, and organ playing (2002). What emerged was a passionate discourse about indigeneity and foreignness (read: Germanness) in “church music.” Leaders in the EELC Church Music Secretariat like Johannes Hiob (1907–42), for instance, pushed for the creation of identifiably Estonian “church music” and hymnody that would echo the vernacular national romanticism of concert and secular choral music without resorting to the “sentimentality” of Baptist and other non-Lutheran Protestant musics (Kõlar 2002: 219–21). In these exhaustive studies, Kõlar elaborates the ways in which Estonian “church music” has been and continues to be a locus of national sacrality, nativist ideology, and naturalized or politicized connections between musical styles, religious institutions, and confessional identities.

Another field of Christian practice that has drawn the attention of numerous music scholars is the tradition of Estonian folk hymnody. These popular variations and elaborations on Lutheran chorales are valued for their apparent indigeneity, their Scandinavianness (cf. Bak and Nielsen 2006), their vitality as the traces of a predominately oral religious culture, their compatibility with the methodologies of Estonian folkloristics and ethnomusicology, and for the different possibilities they offer to contemporary performers of traditional, jazz, and improvised musics when compared to other traditional Estonian song genres like *regilaul*. The ways in which folk hymnody circulates reflects these values and reveals the extent to which Christian musics have become commonplace in Estonian musical life and scholarship.

As transcribed and recorded by figures like Cyrillus Kreek in the early twentieth century, Estonian folk hymns emerged in the 1980s from the archives where, in the recent past, they were deemed inappropriate for Soviet ideological reasons and effectively silenced or, in the Republican period, obscured by the nationalist emphasis on folk materials that were considered more authentically Estonian. Since the late 1980s, scholars like Mart Humal and Urve Lippus have looked to folk hymnody and Kreek's arrangements for fresh analytical opportunities (Humal 1989; Lippus 1993b) and insight into the musical consciousness, melodic spontaneity, and spiritual landscapes of Estonians and Estonian Swedes at the turn of the twentieth century (Lippus 1988, 1993a, 2003, 2006). Both Lippus and Helen Kõmmus are interested in the social significance with which scholars invest folk hymnody as well. Because of its thematic content, poetic structure, strophic form, melodic ambitus, and specific tonality, folk hymnody is commonly understood to represent a distinct and more recent layer of Estonian traditional music that emerged in the eighteenth and nineteenth centuries through the influence of German-speaking and Swedish Protestantism. In questioning whether folk hymnody is a "religious" or "secular" phenomenon, then, Lippus (2003: 20) and Kõmmus (2001: 77) critically reframe broader scholarly debates about Estonian identity, archaic musical and cultural forms like *regilaul*, and Protestant-inflected practices assimilated from Scandinavia and German-speaking Europe. If folk hymnody is "religious" and genres like *regilaul* are "secular," then the distinction between what is often championed as an authentic, pre-Christian Estonian heritage and what are viewed as derivative, imposed, or less authentic Christian traditions is maintained. However, if folk hymnody can be considered "secular," then the situation becomes ideologically more complicated (not to mention the possibility of folk hymnody being some third thing that reflects the interdependence of the religious and secular).

Since the late 1980s, Estonian music scholars have done less work outside the Protestant Lutheran mainstream and associated vernacular practices of the nineteenth and twentieth centuries, with the exception of Heidi Heinmaa's research on Protestant cantors in sixteenth- and seventeenth-century Tallinn (1999,

2004). This is in large part due to scholars' personal involvement with the religious musics and histories they study; naturally, scholars can speak as authoritative insiders about the musics they worship with and the religious communities in which they participate. There are social and disciplinary reasons for these currents as well. For instance, very few Estonian music scholars are Orthodox Christians, which is to be expected given the small number of Orthodox Estonians in general. Thus, with the exception of Jelena Gandšu (2002) and Kristi Sarapuu (2003), there is very little Estonian scholarly discourse about Orthodox musics. Furthermore, stereotypes about Orthodox Christianity (it is commonly glossed as "Russian faith" or *ven eusk* in everyday Estonian speech) and the absence of more Russian-speaking scholars who might bring an Orthodox perspective to Estonian scholarly discourses are examples of the social dynamics that shape disciplinary practices.

There are also methodological challenges in working outside of the Protestant Lutheran mainstream. The rigor and comprehensiveness of Estonian music scholars' recent text-centered, structural-historical approaches (see Lippus 2004 for an overview) is difficult to translate when archival sources are few, practices are emerging, institutional affiliations are global and fluid, religious ideologies are difficult to understand or accept, or when particular religious communities are inaudible and invisible in public spaces. Therefore, scholarly engagement with the musics of Estonian evangelicals and Baptists (Paldre 2003) or the changing liturgical musics of Estonian Catholics, Methodists, Baptists, Pentecostals, and Lutherans (Jõks 2003) is noteworthy for its methodological emphasis on practice and the socio-religious dynamics of musical change. What is still much anticipated, however, is a more complete, more ecumenical consideration of Christian musics in Estonia, including the musics of Lutherans, Baptists, Methodists, and Pentecostals, Roman Catholics, Estonian and Russian Orthodox Christians, Russian Old Believers, Ukrainian Greek Catholics, and Armenian Apostolic Christians, all of whom are active in Estonia.

## Conclusions

For a host of ideological, political, and personal reasons, Christian musics once again sound in public spaces, provide creative resources for musicians of all kinds, and bring both pleasure and spiritual nourishment to listeners and worshipers in Estonia. Estonian music scholarship has participated in and documented these changes, and scholars' renewed commitment to the study of Christian musics is evidence of the changing ways in which humanistic knowledge is produced in the post-Soviet era. No longer subject to ideological proscription and (self-)censorship, belief, faith, theology, socio- and musico-religious histories, and practices related to divinity have re-emerged as fields of inquiry that are redrawing and, at the same time, obscuring and overcoming disciplinary boundaries in productive ways. As I have suggested here, "church music" has been critical in the reassessment and rewriting of Estonian music histories (see Lippus 1995, 2002), and many scholars have made their careers addressing lacunae in Estonian music scholarship through the study of Christian musics, introducing new methodologies and illuminating new temporal and geographic relationships in the process.

In the wake of the important work that has been done since the late 1980s, the ecumenicity of Christian musics in Estonia is becoming more explicit in music scholarship. What is valuable about an explicit consideration of ecumenicity is the way in which it registers the nuanced dynamics of historical change in Estonian musical and religious life, and the way in which it denaturalizes the alignment of musical styles, confessional categories, ethnolinguistic identities, and religious institutions. Like those engaged in, experiencing, or studying Christian musics and religious renewal in post-Soviet Estonia, Christian sounds, ideas, and believers are necessarily active within ecumenical spaces and at the fluid boundaries of the sacred and secular in society at large.



## References

- Arro, E. (1931) "Baltische Choralbücher und ihre Verfasser," *Acta Musicologica* 3, 4: 112–119, 166–171.
- (1981) *Geschichte der baltischen Kirchenmusik und geistlichen tonkunst. Versuch einer musikhistorischen Rekonstruktion I & II* (Vienna: Unpublished manuscript).
  - (2003) "Balti koraaliraamatud ja nende koostajad," trans. Heidi Heinmaa, *Vana aja muusikud* (Tartu: Ilmamaa).
- Bak, K. & Nielsen, S. (eds.) (2006) *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions* (Copenhagen: Kragen).
- Gandšu, J. (2002) "Vaimuliku laulu folkloriseerumisest Värska Püha Jüri kirikus," *Lemmeleht. Pro Folkloristika* 9: 17–24.
- Heinmaa, H. (1999) *Protestantlik kantoriinstitutsioon Tallinnas 16.-17. sajandil* (Tallinn: Eesti Keele Instituut).
- (2004) "Aus der Geschichte des Kantorenamtes in Reval," *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum: Hamburger Gespräche 2001–2002*, ed. L. O. Larsson (Kiel: Martin-Carl-Adolf-Böckler-Stiftung).
- Humal, M. (1989) "Vaimulikest kaanonitest Cyrillus Kreegi hilisloomingus," *Teater. Muusika. Kino* 11: 43–46.
- Jões, E. (2003) "Muutustest liturgias ja liturgilises muusikas," *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*, ed. A. Kõlar (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Kirikumuusika Liit).
- Kalkun, A. (2001) "Mõistus ja tunded. Protestantlik ja ortodoksne Anne Vabarna tekstides," *Klaasmäel. Pro Folkloristika* 8: 45–65.
- Kõlar, A. (2002) "Eesti luterlik kirikumuusika 1930. aastatel: institutsioonidest, ideoloogiast ja repertuaarist," *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*, ed. U. Lippus (Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia).
- (ed.) (2003a) *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast* (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Kirikumuusika Liit).
  - (2003b) "Kolm uuendust Eesti kirikumuusikas 20. sajandi esimesel poolel," *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*, ed. A. Kõlar (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Kirikumuusika Liit).
  - (2004) "Mis on kirikumuusika ja kuidas sellest kirjutada?" *Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*, ed. J. Ross & K. Maimets (Tallinn: Varrak).
  - (2006) "Kirchenmusik und Kirchenmusikforschung in Estland seit 1990," *Musik und Kirche* 76(3): 173.
- Kõmmus, H. (2001) "Vaimuliku rahvalaulu piiritlemisest," *Kelle laule me laulame?: Hümnoloogiline kogumik "Kiriku Laulu- ja Palveraamat" 10. aastapäeva tähistamiseks*, ed. E. Salumäe, T. Pikkur, I.-J. Salumäe, & T. Siitan (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Konsistoorium).

- Lippus, U. (1988) "Rahvapärane koraalide laulmine eestirootslaste külates," *Teater. Muusika. Kino* 12: 27–39.
- (1993a) "The Tradition of Folk Hymnsinging in Estonia and an Introduction to the Estonian-Swedish Collections of Hymn Variants," *IAH Bulletin* 21: 68–80.
  - (1993b) "The Psalm compositions by Cyrillus Kreek (1889–1962) and the Estonian tradition of Folk Hymn Singing," *IAH Bulletin* 21: 81–85.
  - (1995) "The Tradition of Writing on Estonian Music History," *Music History Writing and National Culture*, ed. U. Lippus (Tallinn: Eesti Keele Instituut).
  - (2002) "Omakultuur ja muusika: muusika rahvuslikke idee Eestis I," *Rahvuslikkuse idee ja eesti muusika 20. sajandi algupoolel*, ed. U. Lippus (Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia).
  - (2003) "Rahvapärased koraalivariandid Eestis," *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*, ed. A. Kõlar (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Kirikumuusika Liit).
  - (2004) "Muusikaloo kirjutamisest," *Mõeldes muusikast: sissevaateid muusikateadusesse*, ed. J. Ross & K. Maimets (Tallinn: Varrak).
  - (2006) "The Estonian Tradition of Folk Singing," *Spiritual Folk Singing: Nordic and Baltic Protestant Traditions*, ed. K. S. Bak & S. Nielsen (Copenhagen: Kragen).
- Paldre, E. (2003) "Lauluvaliku kujunemine Eesti vabakiriklikees kogudustes," *Usuteaduslik Ajakiri* 2(52): 55–74.
- Salumäe, E., Pikkur, T., Salumäe, I.-J. & Siitan, T. (eds.) (2001) *Kelle laule me laulame?: Hümnoloogiline kogumik "Kiriku Laulu- ja Palveraa-matu" 10. aastapäeva tähistamiseks* (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Konsistoorium).
- Sarapuu, K. (2003) "Eesti algupäraste õigeusu kirikulaulude stiilist," *Usuteaduslik Ajakiri* 2(52): 31–54.
- Sarv, V. (2000) *Setu itkukultuur* (Tartu-Tampere: Eesti Kirjandusmuuseum).
- Siitan, T. (1992) "Information über Perspektiven der hymnologischen Forschung und über Denkmäler des Kirchengesangs in Estland," *IAH Bulletin* 20: 256–60.
- (1994) "Die Choral-reform im lutherischen Baltikum und Punschels Universal-Choralsbuch," *IAH Bulletin* 22: 37–49.
  - (1995) "Das Regionale und das Allgemeine in der Choralrestauration des 19. Jahrhunderts," *Music History Writing and National Culture*, ed. U. Lippus (Tallinn: Eesti Keele Instituut).
  - (1998) "Zwei konkurrierende Universal-Choralsbücher für die baltischen Provinzen in der Mitte des 19. Jahrhunderts," *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 37: 167–78.

- (2000) “Koraaliraamatud Eesti- ja Liivimaal enne 1850. aastat,” *Valgeid laike Eesti muusikaloost*, ed. U. Lippus (Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia).
- (2001) “Eesti kirikulaul või kirikulaul Eestis?-Identiteedist meie kirikulaulus,” *Kelle laule me laulame?: Hännoloogiline kogumik “Kiriku Laulu ja Palveraamatu” 10. aastapäeva tähistamiseks*, ed. E. Salumäe, T. Pikkur, I.-J. Salumäe & T. Siitan (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Konsistoorium).
- (2003a) *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland* (Sinzig: Studio).
- (2003b) “Koguduselaulu reformist Liivi- ja Eestimaal XIX sajandi algupoolel,” *Usuteaduslik Ajakiri* 2(52): 93–100.
- (2003c) “Koraaliraamatud Eesti- ja Liivimaal 19. sajandi keskpaigani,” *Artikleid ja arutlusi eesti kirikumuusikast*, ed. A. Kõlar (Tallinn: Eesti Evangeelse Luterliku Kiriku Kirikumusika Liit).
- (2006) “Das Kirchenlied in Estland,” *Musik und Kirche* 76(3): 171–77.

**Jeffers Engelhardt**  
**Religious and Social Change in Estonian Musical Life**  
**and Music Scholarship**

Some of the most noteworthy changes to have taken place in Estonian musical life and music scholarship since the late 1980s have centered around Christian musics. Today, leading Estonian music scholars are devoting more and more attention to the study of Christian musics. This move within the musicological disciplines creates continuity with pre-Soviet Estonian musicology and historiography and is clear evidence of broader changes in the post-Soviet production of humanistic knowledge. At the same time, much of this work constructs Estonian identity as essentially Protestant Lutheran, renders fluid confessional categories as concrete institutional entities, naturalizes the alignment of musical style with particular beliefs, practices, and theologies, and is ambivalent in its secular approach to Christian musics.

In this essay, I suggest that the ecumenicity of Christian musics in Estonia challenges the disciplinary practices and institutional ideologies that frame recent scholarship. In this context, ecumenicity refers to the interconfessional, catholic, more universally Christian scale of certain musics; the opposite of denominationally exclusive Christian musics. Engaging this ecumenicity means engaging interactions between official theologies and lay practices, performances of ethnolinguistic and religious identities, expressions of sentiment and belief, and ways of contesting distinctions between the sacred and secular. For historians and ethnographers, such engagement is vital in understanding the fullest spiritual and social significance of Christian musics in Estonia.

## **Jeffers Engelhardt**

### **Religioossed ja sotsiaalsed muutused eesti muusikaelus ja muusikateaduses**

Moned koige tahelepanuvaarsemad muutused eesti muusikaelus ja muusikateaduses alates 1980. aastate lõpust on toimunud seoses kristliku muusikaga. Praegusel ajal puhendavad Eesti juhtivad muusikateadlased uha enam tahelepanu kristliku muusika uurimisele. Kirikumuusika lisamine muusikateaduslike uurimusvaldkondade hulka loob omamoodi jarjepidevuse praeguse ja noukogude perioodi eelse muusikateaduse ja historiograafia vahel. See trend annab tunnistust uldisematest muutustest nõukogude-jargse Eesti humanitaarteadustes.

Suur osa kirikumuusika uurimustest tolgendab Eesti religiooset identiteeti põhiolemuselt luterlikuna ja esitab muutlikke usutunnistusi konkreetsete institutsionaalsete kategooriatena. Samuti kasitletakse uurimustes muusikastiilide tunnuseid lihtsustatult – vaid uhe usu ja selle juurde kuuluvate rituaalide ja teoloogia- te valjendusena. Lisaks tekitab kusimusi uurimustes kasutatud ilmalik lahenemisnurk kristlikule muusikale.

Kaesolev artikkel keskendub vaitele, et kristliku muusika oikumeenilisus Eestis on praeguses muusikateaduses kasutatud meetoditele ja institutsionaalsete ideoloogiatele suureks valjakutseks. Oikumeenilisus selle artikli kontekstis margib usutunnistuste vahelist, uldist, universaalset kristlikku muusikat, mis on vastand ainult uhel usulahus praktiseeritavale muusikale. Lahenedes kirikumuusikale oikumeenilisest vaatepunktist, on oluline kaasata mitmeid arutlusi: vastastikused suhted ametlike teoloogiate ja usklike igapaevapraktikate vahel, etnolingvistilise ja religioosse identiteedi toimimine ja mõju, usu ja tunnete valjendamine ning piiri loomine vaimuliku ja ilmaliku sfaari vahel. Ajaloolastele ja etnograafidele on nendes arutlustes osalemine vaga oluline, et moista kristliku muusika vaimset ja sotsiaalset tahtsust Eestis.

## **Jeffers Engelhardt** **Reliģiskas un sociālas pārmaiņas igauņijas mūzikas dzīvē** **un mūzikologijā**

Dažas no vissvarīgākajām izmaiņām kas notika Igaunijas mūzikas dzīvē sākot ar 1980. gadiem saistīti ar Kristīgo mūziku. Vadošie Igaunijas mūzкологи tagad vairāka un vairāk velta uzmanību Kristīgajam mūzikam un tas ne tikai skaidri saistāms ar pre-Padomju historiogrāfiju, bet arī liecina par izmaiņām post-Padomju humanistiskja izziņā. Tanī pašā laikā tas liecina par Igaunijas identitātes Protestant-Luterano būtisko raksturu, interpretē konfeciālas kategorijas kā konkrētas institūcijas un līdzina zināmus mūzikalus stilus ar zināmiem ticības, praktikas un theoloģijas pincipiem, bet tomēr paliek ambivalenti ar savu laicīgo pieeju Kristīgai mūzikai.

Šinī esejā es centīšos pierādīt kā Kristniecības ekumenitāte Igaunijā konkurē ar moderno disciplināro praktiku un zinātnisko ideoloģiju. Šajā kontekstā, ekumenisms piegriežas interkonfesiālam, Katoliskam, zināmu mērā universālam Katolicismam, kas ir kardināli pretējs denominatīvajai Kristīgajai mūzikai. Tas nozīmē lietot ekumenālo pieeju saistot oficiālo theoloģiju ar laicīgo praktiku, etnolinguistisko un reliģisko identitāti un ceļus kādos apvienot reliģisko un laicīgo. Vēsturniekiem un etnogrāfiem šāda pieja ir vitāla pilnīgajai Kristīgas mūzikas izpratnei Igaunijā.

## **Jeffers Engelhardt** **Estijos muzikinio gyvenimo religiniai bei socialiniai pokyčiai ir muzikologija**

Pradedant XX a. 9 dešimtmečiu, ypač reikšmingi Estijos muzikinio gyvenimo ir muzikologijos pokyčiai yra susiję su krikščioniška muzika. Šiandien žymiausi estų muzikologai skiria vis daugiau dėmesio krikščioniškosios muzikos tyrinėjimams. Tokia muzikologijos kryptis atkuria ryšius su ikisovietine estų muzikologija bei istoriografija, kartu patvirtindama, jog esama reikšmingų pokyčių posovietiniuose humanitariniuose moksluose. Tuo pat

metu daugumoje aptariamų darbų estiškoji tapatybė apibrėžiama kaip iš esmės protestantiška liuteroniška. To pasėkoje kintančios konfesinės kategorijos sutapatinamos su konkrečiais instituciniais dariniais, muzikos stiliai susiejami su tam tikrais apribojančiais įsitikinimais, praktikomis ir teologijomis, o patys tyrinėjimai tampa dviprasmiai dėl jų sekularios prieties prie krikščioniškosios muzikos.

Šiame straipsnyje teigiu, kad Estijoje krikščioniškosios muzikos ekumeniškumas ginčija šiuolaikinėje mokslo tradicijoje susiformavusias disciplinines praktikas ir institucines ideologijas. Ekumeniškumas čia suprantamas kaip tarpkonfesinė, katališka ar dar universalesnė krikščioniškoji muzikos plotmė, priešinga denominaciniu požiūriu apribotai muzikai. Taip suprasti ekumeniškumą reiškia imti domėn šiems muzikos reiškiniams būdingą sąveiką tarp oficialiųjų teologijų ir pasaulietinių praktikų, galimybę rinktis ir keisti etnolingvistines bei religines tapatybes, taip pat siekius individualiai išreikšti jausmus ir įsitikinimus. Visa tai ginčija įprastas sakralumo ir pasaulietiško apibrėžtis. Istorikams ir etnografams tokia nuostata yra ypač svarbi, siekiant giliau suprasti ir paaiškinti Estijos krikščioniškosios muzikos dvasinę ir socialinę reikšmę.

**Inna Petliak**

## **The Musical Traditions of Old-Believers in Latvia: Problems of Research**

Problems relating to research on Old-Believers' Musical Traditions in Latvia can generally be divided into two categories:

1. General problems in common with all of Latvian musicology
2. Specific problems peculiar to this particular theme

The lack of a viable scientific environment for musicology – the lack of things like disciplinary unity, unanimity, mutual assistance and sometimes respect for each other's work – can be considered serious problems in Latvia in general, as there are only a few colleagues operating in this field. The majority of specialists having the qualification of musicologist are not engaged in research on music.<sup>1</sup> Several who are truly interested in research are working alone, and their views are not widely disseminated (except for the collaboration between lecturers and students). One of the main problems is the impairment of links between the rising and the older generations. We have a few young people who deal with research in musicology (e. g., J. Kudiņš, M. Čeže, A. Šuriņš, and Z. Prēdele), but not all young musicologists are presently active in the field.<sup>2</sup>

We can, of course, have lengthy discussions about the tight economic situation, about the unprofitable profession and the many students who are obliged to look for jobs in order to make ends meet, thus the latter affecting the quality of their studies. Fur-

---

<sup>1</sup>I would divide these specialists into four groups: (1) students and PhD students; (2) the older generation of Latvian musicologists, whose interests of current research are not always in step with the present "priorities"; (3) pedagogues at the Latvian Academy of Music, many of whom publish only sporadically; and (4) independent researchers who publish monographs on the history of Latvian music (such as Laima Murniece and Zane Gailīte.

<sup>2</sup>Only the Latvian Academy of Music has a faculty of musicology. Occasionally, students from the faculty of journalism at the University of Latvia apply with an interest in music journalism (as they do at the Jānis Stradiņš University and other institutions of higher learning).



thermore, we can talk about the lack of support from the state, i. e., financing, musicologists' isolation from the world's musicological community, and the insufficiency of activities related to music research, like conferences, symposiums, etc.

The main problem, however, lies in the human factor. In Latvia there are six schools of secondary musical education that have a department of music theory. Only about six young people interested in musicology graduate annually from the four-year course of the musicology department of the Latvian Academy of Music. Sometimes it occurs that students from other music specializations enter the department.<sup>3</sup> But after graduation they prefer to work in journalism or at radio stations. At the same time, a few of these enthusiasts, eager to be engaged in research on music and lacking a supportive hand from older musicologists, try to find contacts outside of the academy. Moreover, there is a strict disciplinary positioning within the Academy of Music – which musicological themes are given priority, and which are not. The majority of students of all levels chose themes according to their tutor's choice. The right choice is very important for candidates applying for the doctorate, and in particular for those who wish to get state financing. In such a situation, if the eventual theme of research does not correspond to the priorities of the academy, does any applicant have a desire to continue his or her studies at the doctoral level?

The traditional priorities of the Latvian Academy of Music are Lettish national music (not Latvian!) and interdisciplinary themes connected with Latvia. At the same time, to my mind, in order for Latvian musicology to become an integral part of the world's musicological community, it must be in touch with the concerns of that community, and deal with themes and interests shared with those throughout the world. Who would represent Latvia on an international level if all Latvian musicologists were involved in dealing with “the white gaps” in the history of the Lettish music? Studies of contemporary Latvian composers are successfully presented by the following musicologists: Ingrīda Zemzare, Ilze Šarkovska-Liepiņa, *et al.* In this context, what

---

<sup>3</sup>This theme is discussed in detail in Zane Prēdele, “What Are Musicologists?” *Mūzikas saule* 33 (2006): 12.

are the young people's perspectives? It must be said that most conferences, and here I mean thematic ones, have their theme and their international research environment, where it is almost impossible to become a member of that environment, except in cases where one knows how to pull the strings.

In my opinion, young researchers have to find their own themes, keeping up with a (not always compulsory) theme that might be connected with Latvian music and also with some common problems researched in other countries. And then, by help of personal contacts, they must look for foreign musicologists who share their views. Besides that, some association of musicologists is needed, even an informal one at first, in order to encourage new researchers not to feel alone, and at the same time to enjoy the "equality principle" in access to sources of information and appropriate advice.

All of the above-mentioned problems have also been my recent personal ones. First, I had to prove the topicality of my theme, at the same time wrestling with my own pessimism and depression, and to search for contacts among Latvian researchers in other fields, particularly historians, philologists, and art historians studying the art of Old Believers and their counterparts abroad. Of course, before becoming involved in this research, I had to read all of the available literature on the subject. With respect to the latter, only Soviet and pre-Revolutionary publications were available. That literature can be divided into two groups. The first might be called "theological": this category applies to those works written by profoundly religious people, which affects the content and the written style of these works. Canonically correct, sometimes this work does not represent a scientific approach. Other research, in contrast, takes a completely musicological approach. Here, on the contrary, the lack of the dogmatic approach can often be seen; however, not knowing completely the traditions from the inside often gives rise to offences to Old Believers themselves. Finally, after I found contacts with colleagues in Moscow, St. Petersburg, Estonia, and Lithuania, as well as access to scientific works and other materials of recent years related to Old Believers and the musical culture of ancient Russians, I came to the conclusion that over the last decade my search for a "golden mean" between these two different scholarly

approaches has been successful. Anthropological methods have played an important role in this process. In fact, if such a problem still exists within the field of research, it is most probably connected with the style of exposition of the materials examined. But unfortunately, in Latvia several people among social scientists as well as among musicologists tend to think that the subject should be examined only within the faculty of theology, since the field of research relates to the Church. Apparently, a negative attitude towards the church is a lasting legacy of the Soviet Regime. Within the international academic community, however, the study of traditional church music relates to ethnomusicology and anthropology.

As a matter of fact, in order to engage successfully in research on Old Believers, it is insufficient to observe it from outside. One must enter the community and become one of them. One must learn to think in their categories and “translate” these categories into a language understandable to everybody. The Old Believers’ community is like a small world, closed to outsiders, with its internal life, problems and disagreements. But the fact that I did become one of them and wished to explain their ways to the public caused some of our prominent musicologists to become suspicious of my activities and accuse me of preaching Old Believers’ beliefs. I consider it to be my duty to speak about Old Believers because Latvia is considered the worldwide centre of the Old Believers’ culture (of the Pomorsky Constitution), yet there is very little information about them in Latvia. Moreover, Old Believers do not publicize themselves. Furthermore, the popular press still encourages a biased perception of the community.

But the most important problem I have faced is my scientific “solitude” in Latvia. A strange situation has emerged. My ideas and works are appreciated only outside Latvia. Being a part of the Russian musicological community whose field of research is church singing, and also of the international community of historians and anthropologists interested in Old Believers (a community that includes many scholars from the Universities of Latvia, Tartu, and Vilnius), I am considered a “foreign element” in Latvian musicology. In fact, there are still no specialists in Znamenny chant, or even a musicologist able to read Znamenny notation. In short, nothing at all has been done on the musi-

cal culture of Latvian Old Believers. No church singing book has been examined and studied; no living, local singing traditions have been studied; and very little of this singing has been recorded.

Moreover, Old Believers, like many of the world's cultural traditions, is on the brink of extinction. Practically speaking, documentation work, studying and preserving this culture would be a good issue for a study group. I personally have begun to do something along these lines. I have begun to copy old recordings into new formats, so that we now have an archive of historical recordings. Many years will be needed to complete this work. The elders who know this tradition are well on their way to joining the angels, and while they are here we need to record their traditions. Many recordings of church services of various communities have been recorded. There is also a plan to create an audio textbook. Furthermore, we must work to solve the problems of a deficiency of information about the Old Believers – we must write articles of a general educational nature, about their singing culture, about differences among distinct Old Believer groups, etc.

To my mind, the theme of church service singing of the Old Believers is one of the themes that Latvia can present to the world's musicological community. On the one hand, it is a vital part of Latvia's culture. And on the other hand, there are scientists all over the world studying the musical culture of Old Believers. Moreover, I hope that these studies will not only be carried out by musicologists outside of Latvia, but also within Latvia – and I also hope that young musicologists will find this subject interesting and continue research on it. In the future it might even be possible to establish, in Latvia, an international research centre dedicated to the musical traditions of Old Believers, since Latvia is host to the world's largest compact settlement of Old Believers (the Pomorsky Constitution).

## Abstract – Kopsavilkums – Anotacija – Apzvalga

**Inna Petliak**

### **The Musical Traditions of Old-Believers in Latvia: Problems of Research**

All problems relating to research on Old-Believers' Musical Traditions in Latvia can relatively be divided in 2 parts:

1. General problems in common with all of Latvian musicology;
2. Specific problems characteristic to this particular theme.

The lack of a valuable scientific environment for musicology can be considered a main problem in Latvia. We have long discussions on the tight economic situation, unprofitable profession, but the main problem remains the human factor. Another problem – the majority of Latvian musicologists are involved in dealing with “the white gaps” in the history of Lettisch music, which makes it difficult to be in touch with “world musicology”, to deal with subjects and interests common throughout the world. In my opinion the subject of church service singing among the Old Believers can be one of those areas, which Latvia can develop and present in “world musicology”. On the one hand, it is a part of Latvia's culture; on the other hand, there are scholars all over the world studying this field of interest as well as the musical culture of the Old Believers in Latvia.

Latvia is host to the largest compact settlement of Old Believers (Old-Orthodox Pomorsky Church/Pomorsky Constitution) in the world. There are 67 communities in Latvia, the largest – 5000 members - Grebenshikov' community in Riga. The Old Believers of Latvia belong to Russian culture. They use the Russian language, but they are Baltic Russians, the oldest Russian residents in Latvia. They started to arrive in the second part of the 17<sup>th</sup> century and their ancestors settled here already 350 years ago.

It is well known that Old Believers preserve the traditions of *znamenny* chant. The culture of this one-voiced (unison) Church singing of Byzantium origin migrated via Russia to the Baltic countries. Side-by-side with the Latvian polyphonic tradition of

drone singing, the Latvian Old Believers' church singing belongs to the richest heritage of our culture.

## **Inna Petliak**

### **Vanausuliste muusikatradsioonid Latis: uurimise probleeme**

Lati vanausuliste muusikatradsiooni uurimisega seotud probleemid saab laias laastus jagada kaheks:

1. Uldised probleemid, mis on uhised kogu Lati muusikateadusele;
2. Spetsiifilised probleemid, mis on iseloomulikud kasitletavale teemale.

Peamiseks probleemiks võib pidada uurimist soodustava muusikateadusliku keskkonna puudumist Latis. Peetakse pikki diskussioone kehvast majanduslikust olukorrast ja vahetasuvast elukutsest, kuid põhiliseks kitsaskohaks jaab inimtegur. Teine probleem – enamus lati muusikateadlasi tegeleb lati muusikaloo „valgete laikudega“, mis raskendab uhenduses olemist „maailma muusikateadusega“, kuna ei tegelda kogu maailmale uhiste teemade ja huvidega. Minu arvates võiks laulmine vanausuliste kirikuteenistustel olla üks selline teema voi valdkond, mida Lati saaks arendada ja esitleda „maailma muusikateaduses“. Uhelt poolt on see osa Lati kultuurist, teiselt poolt on maailmas palju teadlasi, kes huvituvad sellest teemast ja uurivad ka vanausuliste muusikakultuuri Latis.

Lati on koduks maailma suurimale vanausuliste kompaktsale asustusele (vanausu pomooride haru). Latis on 67 kogukonda, suurim 5000-liikmeline Grebet Sikovskaja kogukond Riias. Lati vanausulised kuuluvad vene kultuuri ja kasutavad vene keelt. Nad on balti venelased, vanimad vene asukad Latis, kes joudsid Lati aladele 17. sajandi teisel poolel ning seega on nende esivanemad elanud siin juba 350 aastat tagasi.

On hasti teada, et vanausulised hoiavad alal *znamennoje penije* traditsiooni. See uhehaalne (unisoonis) Butsantsi paritolu kirikulaul joudis Balti riikidesse labi Venemaa. Lati mitmehaalsee bur-

doonlaulu traditsiooni korval kuulub Lati vanausuliste kirikulaul meie kultuuri koige hinnalisemasse parandisse.

**Inna Petliak**

## **Vecticnieku Mūzikas Tradīcijas Latvijā: Izpētes Problēmas**

Visas problēmas, kas ir saistītas ar vecticībnieku tradīciju pētīšanu var sadalīt divās daļās:

1. Problēmas, kas ir kopējas visai Latviešu muzikoloģija; un
2. Specifiskas problēmas, kas ir raksturīgi tieši šī tēmai.

Kā galvenu kopējo problēmu var nosaukt pilnvērtīgas zinātniskas vides trūkums Latvijā. Var ilgi runāt par bēdīgu ekonomisko situāciju, par profesijas „neprestīžumu”, bet pati galvenā problēma – cilvēku faktors.

Cita problēma – lielāka daļa Latvijas muzikologu nodarbojas ar „baltiem plankumiem” latviešu mūzikas vēsturē, tāpēc ir grūti atrast saskares punktus ar pasaules muzikoloģiju, kopējas tēmas un intereses. Vecticībnieku dievkalpojuma dziedāšana – ir viena no tam tēmām, ar kādiem Latvija var cienīgi būt pārstāvēta pasaules muzikoloģijas līmenī. No vienas puses – tas ir daļa no Latvijas kultūras, no otras – visā pasaulē ir zinātnieki, kas pēta šo un līdzīgas tēmas, un kas izraisa interesi pret Latvijas vecticībnieku dziedāšanas kultūru.

Baltijas reģions ir lielākais pasaulē vecticībnieku-pomoriešu kultūrvēsturiskais centrs, Latvijā ir vislielākā kompakti dzīvojošo vecticībnieku kopiena pasaulē; no 67 draudzēm Grebensčikova draudze Rīgā ir vislielākā. Vecticībnieki, kas pārsvarā pēc tautības ir krievi, apdzīvo Latvijas teritoriju jau 350 gadus.

Ir labi zināms ka vecticībnieki saglabāja *Zīmju dziedājumu* (*Znamenny raspev*). Vienbalsīgas baznīcas dziedāšanas tradīcija nāca Krievijā tieši no Bizantijas un vecticībnieku vidū tas tiek vēl joprojām izmantots baznīcas dievkalpojumos.

**Inna Petliak**

## **Sentikių muzikinės tradicijos Latvijoje: tyrinėjimai ir problemos**

Tyrinėjant sentikių muzikines tradicijas Latvijoje susiduriama su problemomis, kurios yra dvejopo pobūdžio:

1. Pirmoji grupė susijusi su bendrojo pobūdžio problemomis, kurios yra būdingos visai latvių muzikologijai;
2. Antroji grupė yra būdinga šiai konkrečiai tyrimų sričiai.

Latvijoje svarbiausia muzikologijos problema galima laikyti stiprios mokslinės terpės stoka. Šiuo klausimu ilgą laiką diskutuojama apie skurdžią ekonomiką, nepelningą profesiją ir kitus tokią situaciją sąlygojančius dalykus, tačiau svarbiausia priežastimi išlieka žmogiškasis veiksnys. Kita problema yra ta, kad latvių muzikologų dauguma yra išitraukusi į tyrinėjimus, užpildant vadinamąsias Latvijos muzikos istorijos „baltasias dėmes“. Dėl šios priežasties tampa sudėtinga suartėti su „pasaulio muzikologija“, užsiimti platesnei muzikologų bendruomenei rūpimomis temomis ir objektais. Mano požiūriu, sentikių bažnytinio giedojimo tarnystė galėtų būti viena iš tokių sričių, kurią latvių muzikologai galėtų svariau išplėtoti ir pateikti „pasaulio muzikologijai“. Viena vertus, ši muzikinė tradicija yra Latvijos kultūros dalis. Kita vertus, visame pasaulyje nemaža mokslininkų domisi panašia problematika, taip pat ir Latvijos sentikių muzikine kultūra.

Latvijoje telkiasi didžiausios kompaktiškos sentikių kolonijos. Iš viso yra 67 bendruomenės, didžiausia 5000 narių jungianti Grebenščikovo bendruomenė gyvuoja Rygoje. Latvijos sentikiai yra rusų kultūros dalis. Jie kalba rusiškai, bet yra Baltijos rusai, seniausia rusų gyventojų grupė Latvijoje. Į šią šalį jie pradėjo keltis XVII a. antrojoje pusėje; jų protėviai čia įsikūrė jau prieš 350 metų.

Gerai žinoma, kad sentikiai išsaugojo ženklinio giedojimo tradicijas. Ši iš Bizantijos kilusi vienbalsio (unisoninio) bažnytinio giedojimo kultūra per Rusiją pasiekė Baltijos kraštus. Kaip ir senoji latvių polifoninio dainavimo tradicija, Latvijos sentikių bažnytinis giedojimas yra vienas reikšmingiausių krašto kultūrinio paveldo reiškinių.



**Janika Oras**

**People of the Present and Songs of the Past: Collecting Folk Songs in Estonia in the 1950s and 1960s**

This paper discusses musical folklore-collecting practices in Estonia in the 1950s and 1960s. My aim is to observe folkloristic encounters that took place 50 years ago – to do ethnographic fieldwork in the ethnomusicological past, as called for by Philip Bohlman (Bohlman 1997). The objects of my research are the folkloristic fieldwork culture from half a century ago (one of the cultural processes characteristic of that era) and its representatives: the folklorists and their interviewees. “Fieldwork in the past” is a key phrase which allows us to study the persons operating at the time as equally historical Others without focusing too much on the deconstruction of past disciplinary practices, but rather attempting to assume the position of an understanding and sensitive listener to the voice of the Other.

My research has been inspired by anthropology that deals with experience and emotion, and by biographical and feminist research, especially that of Lila Abu-Lughod, which (1) brings out the individuality of the agents of culture, thereby challenging the concept of culture as a coherent whole, and (2) at the same time emphasizes the sensibilities and involvement of the researcher in fieldwork, the emotional interaction between the researcher and the informant (Abu-Lughod 1990, 1991). In this context, I am interested in the human content of the institutional production of knowledge, the individual emotional experience on both sides of folkloristic encounters. In this paper, I focus on the experience emanating from the perspective of folklorists as they have described it in their field diaries and in recent conversations during which they reminisced about past events.

Folkloristic fieldwork in the 1950s and 1960s reflected the Soviet tradition of collective scholarly expeditions, which in Estonia were organized every year to different regions by the three folkloristic institutions: the Estonian Folklore Archives, the Folklore Department at the Academy of Sciences research institute, and the Department of Folklore at the University of Tartu. The fieldworkers would spend up to a month in a selected rural area,

attempting to explore the field as thoroughly as possible, talking to all potential folklore carriers (see Hiimäe 1996). The groups participating in these expeditions were quite large, including not only professional folklorists but also students of philology and musicology. In the 1950s and 1960s, a newly graduated generation of Estonian folklorists emerged, most of them young women. Although I have used the field diaries of all collectors, the majority of the current material comes specifically from these young women, among whom Olli Kõiva (in her twenties at the time) was predominant as the most thorough and emphatic writer. My choice was guided by the topic as well as by my own personal experience, having worked as a young female collector along similar discursive frames.

Field diaries form a relatively small and peripheral part of fieldwork documentation. The so-called main materials of expeditions present a picture of the past that has been “wiped clean” of any reference to the present and the personal. The singers’ personal experiences remain veiled, the comments recorded are impersonal, and the collector and the interviewing process appear invisible. Inspired by Johannes Fabian’s “ethnographic present” (Fabian 2002 [1983]), such textualizations might be called “the folkloristic past.” In contrast, the diaries present a kind of a counter-discourse, containing tales of the present, of the subjective human experience of encounters, and of the emotional involvement of the participants.

In the 1950s and 1960s, folkloristic fieldwork generally carried a positive and celebrative aura – both on the official, political level, and unofficially, in the eyes of the general public. Officially, folklore was valued as the self-expression of the lower classes: as grass-roots, ethnic artistic creation, aesthetically understandable to the working masses. An even more positive aura can be attributed to the high regard that the authoritarian state afforded to science.<sup>1</sup> On the other hand, the concept of folklore still included, by default, the ideological legacy of the National Awakening and the bygone years of Estonian independence. I

---

<sup>1</sup>Olli Kõiva has recalled how respectable it was to ride in a car with “Academy of Sciences” written on the side. And it was naturally assumed that local municipalities and administrative offices would help the expedition for free.

believe that focus upon the past was in itself a conscious or subliminal act of opposition to the Soviet regime, a way of avoiding the politicized topics of the present and of finding neutral topics through discussing the past, which too was politicized in other public discourses.<sup>2</sup> One phrase that keeps reappearing in the diaries is “a complete understanding of our work,” indicating – among other things – that the locals were consciously taking the opportunity to participate in the process of creating a national and local cultural memory.

Cooperation with folklorists also carried a further positive significance, one that was more emotional and personal. The magical effect of folkloristic encounters becomes apparent through the world of nostalgic memories, allowing the narrator an escape from reality. The confessional aspect of the conversations is particularly evident in the diaries of female folklorists. Topics that dealt with the very private sphere, like family rituals and supranormal experiences, allowed the interviewees to share their experience of being women with these young ladies, to speak of psychologically difficult moments in their past lives. The fact that folklorists were interested in the recollections of elderly, socially excluded people made the interviewees recognize the value of their own knowledge and helped improve their standing within their communities. Many people just enjoyed the chance to communicate, to tell stories and sing, to gain an extraordinary performing experience.

Still, not all experiences recorded in the collectors’ diaries are unambiguously positive. I will also analyze a few problems that

---

<sup>2</sup>As a remark, it can be added that, during the Stalinist period in Estonia, the trends of Soviet folkloristics were adopted, though with certain reserve. This demanded the collection of so-called modern folklore, reflecting the Soviet present, the “Soviet folklore.” But the major part of material collected in this period nevertheless represents the past. The leading folklorists had actually received their training and their initial work experience in independent Estonia before the Soviet occupation, and thus they continued with the theory and practice of the geographical-historical (or the so-called Finnish) school (see Anttonen 2005) and the ethnological method (see Västriik 2005). On the other hand, it was difficult to find traditional material that would fit under the categorization of “Soviet folklore.” With the Khrushchev “Thaw” during the second half of the 1950s, one could gradually start forgetting about the topic of Soviet folklore.

presented themselves in the course of collecting musical folklore, as discussed in all the diaries. The problems arose from tensions between the institutional and human aspects of fieldwork, and from professional interests conflicting with feelings of empathy.

The contrasting attitudes of institutional and human discourses are reflected in the characteristic rhetoric of the field diaries. The use of farming and wealth metaphors, such as “harvest” or “rare jewels” (cf Valk 2004), which date back to the late nineteenth century, the time of the National Awakening, and the reliance upon “old” and “authentic” (*ehtne*) as the most common positive adjectives, all reflect past-focused essentialist concepts of folklore on the part of the scholars. The singers and research areas are referred to as “goldmines” (*kulla-auk*), “treasure troves” (*varasalv*), or “bonanzas” (*kullasoon*) that are to be “emptied” completely – one collector even uses the verbs “pump out” and “suck dry.” However, it is important to note that, in the diaries, these emptying metaphors are always placed in quotation marks. They reveal criticism and self-irony, along with the understanding that folkloristic practices force one to treat interviewees as passive reservoirs of past knowledge, thus hindering natural human communication.

One of the biggest problems in collecting musical folklore was a conflict over the repertoire preferences of the collectors, as opposed to those of the singers and musicians. Highest in the folklorists’ hierarchy was the oldest singing style, *regilaul*<sup>3</sup> – considered more than 2000 years old and enjoying the status of a national symbol. But in reality, *regilaul* was only known to and performed by very few singers in the twentieth century. Usually, the singers themselves held an opposing view – most of those who could still perform *regilaul* preferred newer styles, their favourites being international love ballads. The archaic language, outlook, and the melodic world of *regilaul* no longer met their aesthetical convictions. This collision of preferences is consistently evident all the field diaries – especially where it comes to making sound recordings. Here the selection was the least flexible, due to the limited availability of tape, electricity, and transportation.

---

<sup>3</sup>Also known as *Kalevala*, *runo*, or *runic* songs; see Lippus 1995, Rüütel 1997.

Here is a short example of a relatively common *regilaul* melody (Example 1), with the translation of the recorded dialogue about the song. Such interactions were usually left off of scholarly recordings in order to save tape, as the context of the collecting event itself was not considered essential. This recording only exists because the woman who sang the song happened to be interviewed by a radio reporter, who had goals different from those of the folklorists. The singer accuses folklorists of preferring “the oldest” repertoire, and tries to refuse to sing *regilaul*.

*g'=a* Mi iks ve - li vir - ga - kõ - nõ, vir - ga - kõ - nõ, tar - ga - kõ - nõ,  
 ko-he õks ve-li läts' kün-de-mäi - e, kün-de-mäi - e, kül - ve-mäi - E,  
 sin - na nei - u tsi - a tsii - rit, sin - na nei - u kar - ja kar-gut'.  
 Pett' mi vel - le pe - dä - jüs - te, kut-sõ mi vel - le kuu-sis - tu - dõ:

Radio reporter IT: How old are these wedding songs?

Singer Minna Kokk: Well, they are one hundred and fifty years old; these were the songs of our great-grandparents, you see. These songs I just sang are not the songs of this world.

IT: Then from whom did you hear them?

MK: I heard them performed when I was five years old. I heard them with my own ears at a wedding where old people, really old and shaky women, were singing them. Well, I was five at the time, and now I'm sixty-four ... These are old songs indeed. These days, no one would sing anything like that anymore. But they [i.e. folklorists] want to collect just those really old ones.

IT: They sure do – that is what the collectors of folklore like to do.

MK: They look for the things that are the oldest on earth ...

[...]

MK: What else would you like me to sing, then? I don't think I will sing these old songs. They do not sound that good on the radio.

IT: Well, what would you like to sing? What is your favourite? You must have a song you feel close to, don't you?

MK: Do you mean the older or the more recent ones?

Folklorist ON: What about that orphan's song – “The stepmother is the evil one?” [*regilaul*]

MK: That is too long, an old-fashioned way of warbling. I wouldn't actually care to sing that one on the radio. (RKM, Mgn. II 63–64).

The next example comes from the diary of the ethnomusicologist Herbert Tampere, director of the Folklore Archives. It shows collectors as decisive and dominating, but, to an extent, also capable of compromise:

It was hard to convince that old woman to choose from her endless repertoire. She herself was interested in [newer] long songs. We could get some old “bits and pieces” recorded as well, but only with great difficulty. Often, though, we had to surrender to her wishes in order to retain her good spirit and enthusiasm. (Tampere 1959: 310–11)

On the other hand, the sensitive Olli Kõiva has written about her embarrassment and about how she later sang the songs that were left unrecorded together with the singers, as a kind of compensation:

The only trouble was that singers in full swing started to offer us all sorts of widely known newer songs, and it was embarrassing to refuse them. (Kõiva 1959: 127)

On their way home the singers complained that they were still forced to sing those old blabberings with no melody or anything. Beautiful lengthy [newer] songs like “Kloostri igavuses” (“In the Boredom of the Convent”) and others had all been left out. To Charlotte and Anna's great delight, we now sang all those silly melancholy songs together to pass our time in the car. (Kõiva 1957: 103–104)

Olli Kõiva's compassionate, sensitive approach quite obviously comes from her deep love of singing. The next excerpt from her diary demonstrates how a collecting scene can change into a spontaneous sing-along:

Liis and Ann sing old wedding songs together. . . . Marta (the younger sister of Liis), a serious and diligent woman with kind blue eyes, observes my writing and comments: “Are you taking all this down to have a laugh or do you seriously study the ancient art?” A flock of starlings passes by the window. Marta follows the birds’ flying and bustling about: “The birds are leaving . . . How long it will be until spring comes again!” and she starts to sing “Nüüd lahkud linnukene” [a modern popular song, “You’re Leaving, Little Bird”]. Liis adds her alto and a beautiful two-part duet follows. I join in as well. On this rainy Sunday afternoon, I became good friends with Marta, Liis, and Ann. (Kõiva 1954: 19–20)

Such detachment from her role as an interviewer and the repositioning of herself as a co-singer meant giving up institutional power. I think that her willingness to sing along with people was one of the decisive reasons why, in the well-preserved pre-industrial oral culture of Kihnu, Olli Kõiva was adopted as a member of the local community of female singers – for women there, group singing has traditionally been a means for experiencing belonging and acquiring strength. On the other hand, other young female collectors also recall singing and dancing together with the performers, and also trying on local traditional costumes. These occasions reflect the folklorists’ readiness to get in touch with the local community and the importance of the physical experience involved.

Another recurring topic in the diaries is the intrusion into the daily life of local farmers. Expeditions were organized in the summer, when everyone was busy with domestic chores and seasonal farm work that depends on the hectic Estonian weather. Thanks to their double identity – most of the folklorists had grown up on farms themselves – the collectors understood that the cooperating singers had some difficult choices to make, for the sound recording process took up valuable working time. Sometimes the collectors lent a helping hand to make hay, or milk cows, or weed the garden:

It was with great difficulty that we could convince Helmi Vill to come to Antsla with us [where the sound recordings were taking place]. Her field was full of cut clover and there were clouds gathering in the sky . . . We all promised to go and help her clear the field afterwards. And so we did. (Kõiva 1957: 105)

Towards evening, I reach Toomaveski farm. The old mistress is said to be planting turnips. And there she is, the 85-year-old Anette Raagul, the “jewel” of the expedition. I wish her strength and offer myself as a maid. We strike a deal: As payment, I want a song. (Hiemäe 1965: 669)

Such an exchange of roles shows how small the distance was between collectors and performers, and also that the collectors felt the need to give credit to performers, to offer some kind of compensation for their cooperation. However, I’ve come across of only one specific case where money was involved. There may have been various considerations behind the principle of not offering cash: the legacy of the idealistic principles from the National Awakening period, the celebration and high esteem of scholarly work, the perceived connections between money and the inauthentic, the complications arising from the official payment transaction, and probably also the singers’ (but also the collectors’) conviction that singing was not comparable to serious farmer’s work.

The discussion above enables us to view the diary discourse as a collision between scholarly discipline and human encounters, or as a set of compromises – and not just between the folklorist and the folklore performer, but entailing also their inner conflicts and compromises. An understanding of the tensions between the disciplinary and the human, institutional and individual aspects of fieldwork communication seems to be quite common for all fieldworkers, regardless of their research area:

We all are incipiently bi-(or multi-)cultural in that we belong to worlds both personal and professional, whether in the field or at home. While people with Third World allegiances, minorities, or women may experience the tensions of this dual identity the most strongly, it is a condition of everyone, even of that conglomerate category termed “white men.” (Narayan 1993: 681)

The sensibility and empathy of Estonian folklorists of the 1950s and 1960s doing fieldwork at home are largely connected with their “double” identity – their current status as members of the urban intelligentsia, as folklorists, and in relation to their childhood origins in the rural environment they shared with the performers. The counterbalance to the inevitable power position of the scholars comprised not just the rural identity shared by both folklorists and performers, but also their shared experience



of being women, their shared experiences of singing together, of consciously creating national and local cultural memory – and a silent denial of the political reality.

## References

- Abu-Lughod, L. (1990) “Can There Be a Feminist Ethnography?” *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory* 5(1): 7–27.
- Anttonen, P. (2005) *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship* (Helsinki: Finnish Literature Society).
- Bohman, P. V. (1997) “Fieldwork in the Ethnomusicological Past,” *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. G. F. Barz & T. J. Cooley (New York: Oxford University Press).
- Fabian, J. (2002) *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object* (New York: Columbia University Press).
- Hiiemäe, M. (1965) Unpublished manuscript field diary. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, manuscript series RKM II, item 195.
- (1996) “Folklore Fieldwork in Estonia, Past and Present,” *Journal of the Baltic Institute of Folklore* 1(1): 147–156.
- Kõiva, O. (1954) Unpublished manuscript field diary. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, manuscript series RKM II, item 56.
- (1957) Unpublished manuscript field diary. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, manuscript series RKM II, item 63.
- (1959) Unpublished manuscript field diary. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, manuscript series RKM II, item 87.
- Lippus, U. (1995) *Linear Musical Thinking: A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples* (Tallinn).
- Narayan, K. (1993) “How Native Is a ‘Native’ Anthropologist?” *American Anthropologist* 95: 671–86.
- RKM, Mgn. II 63–64 (1957) Unpublished magnetic tape recording. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, tape series RKM, Mgn II, tapes 63–64.
- Rüütel, I. (1997) “Estonian Folk Music Layers in the Context of Ethnic Relations,” *Folklore* 6: 32–69; online: <http://www.folklore.ee/folklore/> [accessed 10 December 2007].
- Tampere, H. (1959) . Unpublished manuscript field diary. Estonian Literary Museum [Tartu], Estonian Folklore Archives, manuscript series RKM II, item 93.

- Valk, Ü. (2004) "On the Discursive Foundations of Estonian Folkloristics: A Farmer's Field Vision, *Everyday Life and Cultural Patterns*, ed. E. Koresaar & A. Leete (Tartu: Tartu University Press).
- Västriik, E.-H. (2005) "Oskar Loorits: Byzantine Cultural Relations and Practical Application of Folklore Archives," *Studies in Estonian Folkloristics and Ethnology: A Reader and Reflexive History*, ed. K. Kuutma & T. Jaago (Tartu: Tartu University Press).

**Janika Oras**

**People of the Present and Songs of the Past: Collecting Folk Songs in Estonia in the 1950s and 1960s**

This article provides an overview of musical folklore collection in Estonia in the 1950s and 1960s, focussing on the human aspects of creating institutional knowledge. Inspired by phenomenological and feminist anthropology, I have analyzed the experiences and emotions associated with folkloristic encounters. As my main source, I have used the fieldwork diaries of folklorists.

During the period in question, folklore and its collection were enjoying a positive significance for both the official Soviet cultural propaganda and the anti-Soviet discourse that maintained the ideas of political nationalism. On a human level, the positive side of folkloristic encounters is illustrated by the opportunities provided for communicating and performing, the nostalgic sensations people experienced while revisiting memories of the past, the recognition afforded to the experiences of the so-called “common man”. The problems arising from these encounters are due to the conflict between disciplinary principles and requirements and human empathy-based communication, also from the differences between ideological (the older singing style that had achieved the status of a national symbol) and aesthetical (contemporary repertoire) preferences. The sense of such tensions and the solutions provided by folklorists are closely linked to the peculiarities of fieldwork conducted at home – at the junction of the two parties’ worlds of experience, predisposed to understanding and role changes. The “double identities” of the folklorists mainly arose from their rural backgrounds; based on examples from the diaries, there was also the shared experience of being women, which in turn was connected to the experience of musical communication.

**Yanika Oras**

## **Kaasaegsed inimesed ja laulud minevikust: rahvalaulukogumine Eestis 1950.–1960. aastatel**

Artikkel annab ülevaate muusikalise folkloori kogumisest 1950.–60. aastate Eestis, keskendudes institutsionaalse teadmiste loomise inimlikule küljele. Fenomenoloogilise ja feministliku antropoloogia eeskujul analüüsiti folkloristlike valitookohtumistega seotud kogemusi ja emotsioone. Peamiseks allikmaterjaliks on folkloristide valitooapäevikuid.

Vaadeldud perioodil oli folklooril ja folkloorikogumisel positiivne tähendus nii nõukogude ametliku kultuuripoliitika kui ametlikule ideoloogiale vastanduva diskursusena, mis kandis poliitilise rahvusluse ideed. Inimlikus plaanis esindab valitookohtumiste positiivset poolust inimestele suhtlemis- ja esinemisvõimaluse pakkumine, mineviku meenutamise seotud nostalgilised elamused, nn lihtsate inimeste elukogemuse vaartustamine. Kohtumistel tekkinud probleemid tulenevad distsiplinaarsete pohimotete ja vajaduste vastandumisest inimlikust empaatiast lahtuva suhtlemisega, samuti erinevusest ideoloogiliste (vanem, rahvusliku simboli staatuse laulustiil) ja esteetiliste eelistuste (kaasaegne laulurepertuaar) vahel. Nende pingete tunnetamine ja folkloristide poolsete lahendused on tihedalt seotud omal maal tehtava valitoo isearasustega – mõistmist ja rollivahetusi soodustava ühisosaga kohtujate kogemusmaailmades. Folkloristide „topeltidentiteet“ lahtus eelkoige nende maaparitolust, lisaks touseb päevikunaidetest esile jagatud naiseksõlemise kogemus, mis omakorda seostub muusikalise suhtlemisega.

**Janika Oras**

## **Šodienas cilvēki un pagātnes dziesmas: pierakstot tautas dziesmas igauņijā 1950-os un 1960-os gados**

Šis raksts sniedz pārskatu par Igaunijas folklorā krājumiem 1950os un 1960os gados fokusējot antropoloģiskus faktoros institutiskajā izziņā. Iedvesmota no fenomenoloģiskas un feministiskas antropoloģijas, es analizēju emocijas un pieredzi radītas

folkloristiskajā darbā. Kā galveno studiju avotu izmantoju folkloristu lauka darba burtnīcas.

Šajos gados folkloris un tā krātuves pauda pozitīvu nozīmību gan oficalajā Soviet kulturā, gan anti-Soviet diskusijās ar centrālām politiska nacionālisma idējām. Antropoloģiskā ziņā folkloristiska darba pozitīvā pieredze ilustrējama ar komunikāciju iespējām, nostalgiskām izjūtām pāršķirstot pagātnes memorijas un tā saucama „mazā cilvēka” pārdzīvojumiem. Problēmas kas rodas no šī darba izceļas no pretrunām starp disciplināro principu prasībām un cilvēcisko empātiju komunikācijā, un arī starpībām kas rodas ideoloģiskajās (vēcāko informantu dziedājums kam ir nacionāla simbola status) un estētiskajām (mūsdienu repertuārs) preferencēm. Folklositu „dubult identitāte” galvenokārt saredzama viņu lauku izcelsmē. Dībinoties uz lauka darba burtnīcām var arī konstatēt ka folkloristu feminisms ir visu konfliktu pamatā, kas savukārt ir saistīts ar mūzikas komunikācijas pieredzi.

### **Janika Oras**

#### **Dabarties žmonēs ir praeities dainos: liaudies dainu rinkimas Estijoje XX a. 6 ir 7 dešimtmečiais**

Straipsnyje apžvelgiamas muzikinio folkloro rinkimas Estijoje XX a. 6 ir 7 dešimtmečiais, sutelkiant dėmesį į institucinės žinių sistemas kūrimo žmogiškuosius matmenis. Remdamasi fenomenologine ir feministine antropologija aš analizuoju su folklorine komunikacija susijusias patirtis ir emocijas. Šiam tikslui kaip pagrindinį šaltinį naudoju folkloristų užrašus ir dienoraščius.

Aptariamuoji laikų folklorą ir jo rinkimą ypatingai vertino ir oficialioji sovietinė kultūros propaganda, ir antisovietiniai diskursai, palaikę politinio nacionalizmo idėjas. Žmogiškuoju požiūriu folklorinių susitikimų teigiamą pusę atveria galimybės komunkuoti ir muzikuoti, nostalgija prisimenant praeitį, vadinamojo „paprasto žmogaus“ patirties pripažinimas. Šių susitikimų metu iškylančias problemas lėmė konfliktas tarp mokslinių principų bei reikalavimų ir bendražmogiškais išgyvenimais paremtos komunikacijos, taip pat ideologinių (senasis dainavimo stilius, įgijęs nacionalinio simbolio statusą) ir estetinių (tuometinis repertua-

ras) pasirinkimų skirtumai. Folkloristų patiriamos įtampos ir jų sprendimai veikė tolesnį jų darbą su šaltiniais namie, susiejant dvi pasaulėjautas, linkstant remtis supratimu ir keičiant vaidmenis. Folkloristų „dvigubas tapatybes“ labiausiai veikė jų valstietiška kilmė. Remiantis pavyzdžiais iš užrašų ir dienoraščių aptariamas ir buvimo moterimi bendrumas, savo ruožtu susijęs su muzikinės komunikacijos patirtimis.

# Urve Lippus

## Linguistics and Musicology in the Study of Estonian Folk Melodies

### Introduction

This paper will trace the development of musicology in Estonia, focusing especially upon some research problems and methods used for investigating folk music in the 1970s and 1980s. The influence of structuralist thinking, interest in scientific approaches to research, and the use of quantitative methods, all widespread in the humanities since the late 1950s, influenced both musicology and folklore studies in Estonia. Common to researchers with otherwise different academic backgrounds was a striving after scholarly strictness and formalization. In the 1970s, the authority of science was so high that statistics and formalizing could find high academic recognition as progressive research methods, at least in music analysis and in describing folk music repertoires.

In Estonia, cooperation with linguists and phoneticians became important. Some attempts were made to develop formal methods for analyzing art music, but for the most part such endeavours used folk melodies as their objects of investigation. This choice of material also reflected an awareness of possible attacks. To measure and quantify aspects of art music could be labeled formalism. But to explore quantitative methods, formal modeling, means of automatic transcription and such problems for large folk music collections was a very positivist and practical science.

### Folk Music Studies and the Academy of Sciences

Folk music research in Soviet Estonia had more luck than traditional musicology. The field had some pre-war establishment that could continue: the Estonian Folklore Archives, founded in 1927, was an academic institution with a few researchers' positions. Herbert Tampere as a young ethnologist and researcher at the Archives had published several articles in the 1930s and also

some song collections compiled and edited in a scholarly manner (Leichter 1932, Tampere 1932, Tampere 1935, Tampere 1937, Tampere 1956–65). The Archives now became the Department of Folklore at the Fr. R. Kreutzwald Literary Museum. The primary task of the museum department was to collect, arrange, and preserve materials, and to make them available for researchers, but it continued research and publishing as well. Most scholars involved in folk music studies had backgrounds in philology. Thus, introducing folk music studies at the Institute of Language and Literature in the 1970s was quite a natural development of this field.

### **The Network of Finno-Ugric Studies**

In Soviet times, Estonian scholars took over the leading role in many areas of Finno-Ugric studies. Most of the Finno-Ugric peoples lived in the Soviet Union and strict control over the foreigners made it more difficult for Finnish scholars, earlier leaders of those studies, to conduct field work. Together with linguists, folklorists organized expeditions and published under the broad rubric of Finno-Ugric studies. The idea of finding common characteristics of Finno-Ugric peoples in their folk culture, beliefs, folk music, and other areas of culture was very strong and spread into different areas of cultural research, and even into creative arts.

The international network of Finno-Ugric studies became a channel for international academic communication between Finnish, Hungarian, Estonian, and other Soviet research institutions. Actually, it was not necessary to study specific Finno-Ugric problems to qualify in this field – anything concerning Estonian language and culture was at the same time Finno-Ugric. Since 1960 every fifth year the congresses of the International Finno-Ugric Society brought together researchers of Finno-Ugric topics (mostly linguists) from throughout the world. The third congress in 1970 took place in Tallinn and was the first time for many foreign scholars to visit Soviet Estonia and meet their colleagues who were often not allowed to travel abroad. The existence of such a network and regular international academic events, com-



mon publications and projects, stimulated research in folk music as well. Selecting folk music as one's material enabled one to relate rather theoretical musical problems to studies in Finno-Ugric musical folklore (e. g., Lippus 1981).

As for the methodological aspect, participating in the interdisciplinary network of Finno-Ugric studies fostered strong relationships with linguistics. The 1970s were just the time when the influence of structural linguistics, generative grammars, and various quantitative methods of analysis became important both in North American ethnomusicology and European musical folkloristics and musical ethnography.

### **Generative Linguistics and Experimental Phonetics in Musicological Research**

Due to the rising popularity of semiotics, the metaphor of music as language was extremely widespread in the 1970s. Semiotics and structural linguistics both had roots in Russian philology of the early twentieth century, although in the Soviet Union they were treated as dangerously dissident fields. One of the most important centres for those ideas in the Soviet Union was the department of Russian philology, headed by professor Juri Lotman, at the University of Tartu.

The link between this Russian-speaking group of linguists, Estonian linguists, and a group of Estonian musicologists gathering at the Laboratory of Experimental Phonetics at the Institute of Language and Literature was Mart Rimmel (1944–2000). Owing to Rimmel's very special combination of interests, his studies of linguistics had touched upon mathematics and computing, fields that had become more and more central for new developments in linguistics. He was very enthusiastic in applying his skills of formal modeling in different areas, and he actively sought collaborators. In 1975, Rimmel invited me to join the group. We organized a series of Seminars in Musical Analysis, informal meetings open to everyone interested in thinking about music.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>This Seminar in Musical Analysis worked actively in 1975–1977 and more sporadically until the 1990s. Based on one meeting in spring 1976, the

Rommel himself had collaborated with several musicologists already years before. Together with the computer-engineer Raivo Sule, he designed a system for automatic recognition of pitch contours for the phonetic analysis of word intonation, and then developed an application of this system for the automatic notation of folk melodies. His musical collaborators were a folklorist, Ingrid Rüütel, and a musicologist, Jaan Sarv. Their work resulted in publications (Rommel, Rüütel, Sarv & Sule 1975; Rommel & Rüütel 1976), but the system itself had a short life. The possibility of attaining not only pitch contours but also various acoustic analyses via the computer was later actively pursued for the purpose of investigating folk singing. The aim, however, was no longer to develop an automatic notation system but rather to investigate different features of prosody in singing.<sup>2</sup>

The Laboratory of Experimental Phonetics, since 1977 the Department of Computational Linguistics, had developed a rather active exchange of publications with similar institutions in the west. Among the Laboratory's many institutional partners, the Royal Institute of Technology in Stockholm provided the most important avenue for international communications for musicologists, because it employed a group studying music acoustics and perception under the direction of professor Johan Sundberg. Another centre of phonetic research that supported the study of music perception was the Institute for Perception Research at Eindhoven in the Netherlands, with Adrian Houtsma as the directing professor. Thus, the work of phoneticians provided a very good starting point for initiating studies in music perception in Tallinn. When a student of musicology, Jaan Ross, joined the group in 1976–77, he began experimental research in this area.

---

participants prepared a publication: Sarv, Semlek, Lippus, Ross & Rommel (1976). In this work, an attempt was made not to use traditional routines of analysis (classifying formal schemes, detecting the tonal plan), but to observe the means of segmentation and the rise of groupings based upon different characteristics.

<sup>2</sup>Together with the rapid development of personal computers and commercial hardware for speech analysis, this area of research became quite popular in the late 1980s. Some representative works of scholarship include Rommel & Rüütel 1980, Lippus 1980, Rüütel & Ross 1985.

The methods of formal classification of folk melodies were of interest in many countries, and in 1975 a group working at the Institute of Art in Yerevan, Armenia, organized a conference on the formalized analysis of musical texts, one of the first such events in the Soviet Union (Goshovskii 1977). Its goal was to work out an analytic chart for codifying the characteristics of a melody and to develop algorithms for the automatic processing of that data. Together with Ingrid Rüütel, Rimmel presented, at this conference, the Estonian system of automatic notation and the first attempt to use formal grammars for modeling and grouping melodies. Later, Rüütel, at the Department of Folk Music, formed a new group for developing a chart-based automatic classification for Estonian melodies. Rimmel and I continued for some years efforts to develop a method of grammatical modeling in which melodies were treated as sequences of symbols in simplified alphabetic notation: sets of melodies were subjected to automatic analysis. A formal grammar was inferred and, by way of this process, the typological distances between groups of melodies were evaluated.

In the early 1980s the Department of Computational Linguistics organized, each year, an international symposium. Several of these included presentations about music. In 1982 a symposium organized by Rimmel and Ross was dedicated to the common aspects of processing of linguistic data and musical data, and about one-half of the papers presented considered music (Ross 1982). At that meeting, very different approaches to music were represented; several papers discussed problems of music perception, tasks of formal segmentation and pattern recognition, statistical analysis, and semiotics.

In many respects, the heyday of the Department of Computational Linguistics – and the scholarly activities of Mart Rimmel – culminated with the organization of the International Congress of Phonetic Sciences in Tallinn in 1987. After that, political changes set in motion by Gorbachev's *perestroika* took more and more radical turns, transforming academic life as well.

## Conclusion

Recounting the development of Estonian musicology, we now come to this question: Was its normal growth restricted for the fifty years of Soviet occupation? The widespread claim that Soviet authorities prohibited research in this or that area is mostly untrue, but institutions could not engage a researcher working on some “not recommended” project. Many interesting research problems were thus rejected by researchers themselves, for they could not invest their time and energy without any support and hope for their academic future. Studying folklore was regarded as a supportable, positive field applying new scientific research methods associated with technological progress. Thus, our projects were accepted and we were able to defend our degrees. The choice of such research projects was certainly conditioned, to some extent, by what was possible. But in the 1970s there was also a great deal of enthusiasm for transforming musicology into a science, and in this endeavour we felt ourselves to be members of the worldwide scholarly community, sharing this enthusiasm and penetrating, in this way, through the iron curtain.

## References

- Goshovskii, V. L. (ed.) (1977) *MAAFAT 75. First All-Union Seminar on Machine Aspects of Algorithmic Formalized Analysis of Musical Texts* (Yerevan: Armenian Academy of Sciences).
- Leichter, K. (1932) “Rahvaviiside korjamisest Eestis,” *Vanavara vallast* (Tartu 1932).
- Lippus, U. (1980) “K voprosu o vzaimodeistvii recevoi i muzykal’noi intonatsii v rodnoi narodno-pesennoi traditsii,” *Finno-ugorskii muzykal’nyi fol’klor i vzaimosviazi s sosednimi kul’turami*, ed. I. Rüütel (Tallinn: Eesti Raamat).
- (1981) “On the Formal Description of Monodic Melodies, *Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Turku 20.-27. VIII 1980*, ed. O. Ikola (Turku: SKS).
- Rommel, M. and Rüütel, I. (1976) “Automaatse noodistuse vahendid ja taust,” *Keel ja Kirjandus* 19(12): 731–33.

- (1980) “Opyt notatsii i issledovaniia vepsskikh prichitanii,” *Finno-ugorskii muzykal’nyi fol’klor i vzaimosviazi s sosednimi kul’turami*, ed. I. Rüütel (Tallinn: Eesti Raamat).
- Rommel, M., Rüütel, I., Sarv, J. and Sule, R. (1975) *Automatic Notation of One-Voiced Song* (Tallinn: Academy of Sciences of the Estonian SSR).
- Ross, J. (ed.) (1982) *Symposium on Common Aspects of processing of Linguistic and Musical Data* (Tallinn: Academy of Sciences of the Estonian SSR).
- Rüütel, I. and Ross, J. (1985) *A Study of Pitch Contours and the Scale Structure in Votic Folk Music* (Tallinn: Academy of Sciences of the Estonian SSR).
- Sarv, J., Semlek, L., Lippus, U., Ross, J. and Rommel, M. (1976) *Towards a Monographical Analysis of Some Folk-Song Arrangements* (Tallinn: Academy of Sciences of the Estonian SSR).
- Tampere, H. (1932) “Tähelepanekuid rahvaviisidest ja rahvalaulude ettekandmisest lõunapoolses Lääne-Eestis,” *Kultuuri ja teaduse teilt* (Tartu: Loodus).
- (1935) *Eesti rahvaviiside antoloogia* (Tartu).
- (1937) “Eesti vana rahvalaulu rütmiprobleemist,” *Looming* 2: 190–219.
- (1956–65) *Eesti rahvalaule viisidega* (I-III, Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus; IV, Tallinn: Eesti Raamat; V, Tallinn: Valgus).

**Urve Lippus**

**Linguistics and Musicology in the Study of Estonian Folk Melodies**

Structural thinking, scientific approaches and quantitative methods, all widespread in the humanities since the late 1950s, profoundly influenced both musicology and folklore studies in Estonia during the 1970s and 1980s. These ideas arrived primarily via linguistics and semiotics. Common to researchers with otherwise different academic backgrounds was the desire to cultivate such approaches in opposition to official Soviet musicology, which still used insinuations of formalism in order to condemn both music and writings about it. Significantly, however, the Soviet tradition was vague enough to allow for mathematical formalization in folk music research that stood above ideological criticism. Indeed, in the 1970s the authority of science was so high that statistics found academic recognition as a progressive research method in both music analysis and the description of folk music repertoires. If the mainstream musicological audience remained suspicious or reserved, it was usually on account of the surplus of tables and graphs in such writings rather than ideological considerations. Conferences of the Folklore Committee of the Composers' Union in Moscow offered a supportive forum for presenting such research. Interdisciplinary work typically reflected collaborations between mathematicians and musicologists. And the strongly Germanic basis of Soviet folkloristics, with its interest in large text collections, provided an apposite starting point for such work.

In Estonia, cooperation with linguists and phoneticians became important, with frequent references made to the work of Chomsky, Lerdahl and Jackendoff, *et al.* While some attempts were made to develop formal methods for analyzing art music along similar lines, folk melodies remained the primary objects of such research. On the one hand, there were institutional reasons for this choice: ethno-musicological studies were supported by a well-established, international community of scholars of Finno-

Ugric folk music, including many active in the above-mentioned committee. On the other hand, this choice of material also reflected an awareness of possible attacks. To treat art music in such a systematic manner could be labeled formalism, but to apply quantitative methods, formal modeling, and methods of automatic transcription to the study of folk musics was unmarked ideologically. Indeed, it was granted respect as a positivist endeavor, a practical science.

## **Urve Lippus** **Lingvistika ja muusikateadus Eesti rahvaviiside uurimisel**

Struktuurne motlemine, teaduslik lahenemine ja kvantitatiivsed meetodid, mis kõik olid 1950. aastatest saati humanitaarteadustes laialt levinud, mõjutasid sugavalt muusikateadust ja ka folkloristikat Eestis 1970.–1980. aastatel. Nende ideedega tutvuti esmajoones lingvistika ja semiootika kaudu. Erineva akadeemilise taustaga uurijatel oli ühine soov viljeleda sellist lahenemist vastukaaluks ametlikule noukogude muusikateadusele, mis endiselt kasutas maaratlust „formalism“ nii muusika enda kui ka muusikakirjutiste hukkamõistmiseks. Onneks oli noukogude traditsioon siiski kullalt udune ja ebajarjekindel lubamaks matemaatilisi formaalseid meetodeid rahvamuusika uurimises, mis seisis väljaspool ideoloogilist kriitikat. 1970. aastatel oli teaduste autoriteet nii kõrge, et statistika kui progressiivne uurimismeetod leidis akadeemilise tunnustuse nii muusika analüüsis kui ka rahvamuusika kirjeldamises. Kui ka peavoolu muusikateadlased jäid kahtlustavaks või reserveerituks, põhjustas seda pigem tabelite ja graafikute rohkus taolistes toodes, mitte ideoloogilised argumendid. Heliloojate Liidu folkloorikomisjoni konverentsid Moskvas pakkusid sellisele uurimistöödele toetavat foorumit. Interdistsiplinaarsed uurimused sisaldasid tavaliselt matemaatikute ja muusikateadlaste koostööd. Noukogude folkloristikal olid tugevad saksa juured, mis tähendas ka huvi mahukate tekstikogude labitootamise vastu, ja need omakorda olid hea materjal selliste meetodite rakendamiseks.

Eestis sai oluliseks koostöö keeleteadlaste ja foneetikute vahel, sageli viidati Chomsky, Lerdahli, Jackendorffi jt töödele. Tehti

moningaid katseid arendada formaalseid meetodeid kunstmuusika analuusimiseks, kuid sellise uurimistoo peamiseks materjaliks jaid ikkagi rahvaviisid. Uhelt poolt olid sellisel valikul institutsionaalsed põhjused: etnomusikoloogilist uurimistood toetas juba valjakujunenud soomeugri rahvamuusika uurijate rahvusvaheline kogukond, kellest paljud olid tegevad ka ülalmainitud folkloorikomisjonis. Teiselt poolt peegeldas taoline materjalivalik ka teadlikust võimalikust runnakuohust. Kunstmuusika kasitlust nendes amade meetoditega oleks võidud süüdistada formalismis, kvantitatiivsete meetodite, formaalse modelleerimise ja automaatse noodistamise meetodite rakendamine rahvamuusika uurimises oli aga ideoloogilise tahendusetä. See oli toesti tunnustatud kui positivistlik ettevotmine, praktiline teadus.

### **Urve Lippus** **Linguistika un Mūzikolōģija Igaunju Tautas Melodiju Studijās**

Strukturāla domašāna, zinātniskas un kvantitatīvas metodes bija izplātīti humanistiskajās zinātnēs sākot ar 1950iem gadiem un no 1970iem un 1980iem gadiem stipri iespaidoja mūzikolōģiju Igaunijā. Šīs idejas nāca galvenokārt via linguistikas un semiotikas. Līdzīgi citām nozarēm, mūzikolōģijā bija tieksme izmantot šādas metodes pretēji oficiālajai Padomju mūzikolōģijai kurā izmantoja apsudzību formalsimā lai nopelt pašu mūziku un rakstus par viņu. Taču Padomju tradīcija bija pārāk vāja lai aizliegtu matemātiskas metodes tautas muzikā, kura bija ārpus ideolōģiska kriticisma. 1970s gados statistikas zinātnes autoritāte bija tik liela, ka šīs metodes atrada ceļu arī uz mūzikas analīzi un tautas mūzikas repertuāra aprakstiem. Ja arī centrāla mūzikolōģiska saime palika diezgan atturīga šajā ziņā, tomēr tendences izmantot lielāku grāfu un tabulu skaitu ideolōģisko spriedelējumu vietā bija pieņemts. Komponistu Savienības Folklorā Komitejas Konferencēs Maskavā bija labs forums šādiem pētījumiem. Interdisciplināra pieja pētījumiem atspoguļojas matemātikas un mūzikolōģijas zinātnēs. Ģermānistikas Padomju folklorā pamati ar saviem lieliem tautas melodiju krājumiem bija šādai darbībai labvēlīgi. Igaunjā sadarbība ar linguistiku un fonetiku bija jūtama



plašākā Chomska, Lerdhala, Jackendoffa u.c. darbu izmantošanā. Kaut arī bija mēģinājumi izmantot šīs metodes mākslas mūzikas jomā, taču pētījuma primārais objekts palika tautas melodijas.

No vienas puses, šādai pieejai bija institucionāls pamats: etnomūzikoloģiskās studijas tika atbalstītas no Somu-Ugru internacionālām zinātniskām iestādēm, kuri bija pārstāvēti pieminētajā komitejā. No otras puses, šī izvēle bija izdevīga iespējama oficiāla kriticisma noraidīšanā. Mākslas mūziku analizēt šādā veidā varētu būt iemesls formālisma apvainojumos. Taču izmantot kvantitatīvas metodes, formālu modelizēšanu, vai automātiskās transkripcijas tautas muzikā bija ideoloģiski neitrāli, pat respektējami kā pienākas praktiskajā zinātnē.

## **Urve Lippus**

### **Lingvistika ir muzikologija estu laudies melodiju tyrinējumose**

Nuo XX a. 6 dešimtmečio humanitariniuose moksluose plačiai išplitęs struktūralistinis mąstymas, mokslinės prietys ir kiekybiniai metodai padarė reikšmingą įtaką Estijos muzikologijai ir folkloro tyrinėjimams 8 ir 9 dešimtmečiais. Šias idėjas pirmiausia paskleidė lingvistika ir semiotika. Skirtingų akademių disciplinų mokslininkus vienijo siekis plėtoti tokias prietis priešinantys oficialiajai sovietinei muzikologijai, kuri vis dar naudojosi kaltinimais dėl formalizmo vertindama ir muziką, ir jos tyrinėjimus. Kad ir kaip būtų pažymėtina, jog sovietinė mokslo tradicija buvo pakankamai menka ir nekreipė dėmesio į matematinio formalizavimo metodais paremtus laudies muzikos tyrinėjimus, nes jie atrodė esą tarsi anapus ideologinės kritikos. Ir iš tiesų 8 dešimtmetyje panašiais būdais grindžiamo mokslo autoritetas buvo toks aukštas, kad statistika buvo pripažinta pažangiu mokslotyros metodu, tinkamu tiek muzikos analizei, tiek laudies muzikos repertuaro tyrinėjimams. Oficialioji muzikologija tokius tyrinėjimus vertino nepatikliai arba santūriai ne dėl ideologinių sumetimų, bet dažniausiai dėl jiems paaiškinti papildomai pasitelkiamų lentelių, diagramų ir panašių priemonių. Net ir Kompozitorių sąjungos Folkloro komiteto konferencijose Maskvoje buvo surengta šių kryptį palaikančių ir jos metodus pristatančių posėdžių.

Paprastai šios srities tarpdalykiniai tyrinėjimai buvo grindžiami matematikų ir muzikologų bendradarbiavimu. Savo ruožtu tinkama prielaida tokioms analizėms buvo gausūs muzikinių tekstų rinkiniai, suformuoti dėl svarios vokiškosios tradicijos įtakos sovietinei folkloristikai.

Estijoje muzikologų bendradarbiavimas su lingvistais ir fonetikos specialistais tapo reikšminga kryptimi, jų darbuose ypač dažnai remtasi Chomsky'o, Lerdahlio ir Jackendoffo bei kitų autorių darbais. Šiuose tyrinėjimuose liaudies melodijos buvo pagrindinis mokslo objektas, nors panašių bandymų išplėtoti formalius metodus būta ir analizuojant akademinę muziką. Viena vertus, tą lėmė institucinės priežastys: etnomuzikologiją stiprino susiformavusi tarptautinė fino-ugrų liaudies muzikos tyrinėtojų bendruomenė, kurios didelė dalis aktyviai veikė ir anksčiau minėtame komitete. Kita vertus, patį medžiagos pasirinkimą lėmė siekis apsisaugoti nuo galimų kaltinimų. Bandymai analizuoti akademinę muziką pasitelkiant panašius sisteminius metodus galėjo būti apkaltinti formalizmu. Tuo tarpu gilinimasis į liaudies muziką taikant jos analizei kiekybinius metodus, formalaus modeliavimo principus, automatinės transkripcijos būdus nesusilaukdavo ideologinių poteksčių. Priešingai, tokia kryptis buvo vertinama kaip pozityvistinė pastanga, praktiškai orientuotas mokslas.

# Aufsätze



**Klaus-Peter Koch**

## **Der polnische Fidler Matthias Wantzke in Stettin 1606–1623. Zum Problem der polnischen Geiger in den pommerschen Herzogtümern**

In den 1540er Jahren ist in der mitteleuropäischen Tanzmusik eine bemerkenswerte Entwicklung zu beobachten: In den Quellen, überwiegend Clavier- und Lautentabulaturen, treten in den Überschriften von Tänzen nunmehr nicht nur Typenbezeichnungen (wie Paduana, Galliarde, Menuet usw.) auf, sondern zunehmend auch Herkunftsbezeichnungen. Zu den frühen Bezeichnungen der letzteren Art gehören auch „Polnischer Tanz“, „Moscabiter tanz“ (Moskauer Tanz) und „Ungarischer Tanz“.

Vor diesem Hintergrund ist offenbar auch der Begriff „polnische Geige“, der in deutschen Quellen erstmals etwa gleichzeitig belegt ist, zu bewerten. Der Terminus wird von Martin Agricola in seiner *Musica Instrumentalis Deudsch* gebraucht, und es wird in dem Werk das Instrument beschrieben. Interessanterweise geschieht das erst in der zweiten Auflage von 1545, jedoch in der ersten Auflage von 1529 noch nicht<sup>1</sup>. Ein halbes Jahrhundert später erläutert auch Michael Praetorius im zweiten Band *De organographia* des *Syntagma musicum* diesen Begriff<sup>2</sup>.

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Polen in der zweiten Hälfte des 16. und ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Reihe fähiger Geigen- und Lautenbauer hatte. Allein in Kraków wirkten mit Mateusz Dobrucki (um 1520–1602), Marcin Groblicz I (um 1530 – nach 1609) – der als der Herausragendste gilt – und Bartłomiej Kiejcher (1548 in Kraków – 1599 ebd.), welcher neben Blasinstrumenten auch Geigen produzierte, drei Instrumentenhersteller, die Geigen gewissermaßen fabrikmäßig produzierten. Neben diesen drei großen Unternehmen traten die kleineren Krakauer Werkstätten von Gusmann (1572), Jakub Freilich (gest. 1578), Krzysztof Świątkowicz (gest. 1588), Mo-

---

<sup>1</sup>Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch*, Wittenberg (Georg Rhaw) 1545, fol. 35r, fol. 42v–43r, fol. 45r–45v.

<sup>2</sup>Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Teil 2: *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 44, S. 48.

siażek (16. Jh.), Głazowski (1614), Rapocki (1615) und Bernard z Przeworska (gest. um 1620), dazu mit Baltazar Dankwart I eine Werkstatt in Wilna/Vilnius (nachweisbar 1602–1651).<sup>3</sup>

Und ebenfalls in dieser Zeit wird für das Herzogtum Pommern-Wolgast berichtet, dass der Herzog 1555 ein kleines Ensemble von vier „polnischen Geigern“ mit nach Bergen auf Rügen mitgenommen hatte. Diese Information war in der deutschen musikwissenschaftlichen Literatur Anlass, Ensembles aus Musikern mit polnischen Geigern an beiden pommerschen Höfen, also auch an dem von Pommern-Stettin anzunehmen, obwohl hier keine Informationen für ein solches Ensemble vorlagen, aber im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ein polnischer Fidler namens Matthias Wantzke (Wentzke) in Stettin aktenkundig ist. Wenden wir uns zunächst Letzterem zu.

Seit 1606 ist Wantzke in der Stadt. In den Archivalien wird er „ein Polake Wentzke genannt“ oder kurz „ein Polacke“. Er spielt außer Geige auch Cyther<sup>4</sup> und die polnische Sackpfeife. 1609 erwirbt er das Stettiner Bürgerrecht und wohnt in der Kleinen Wollweberstraße. Dies geht aus Akten des Jahres 1612 hervor. Wantzke hatte demnach den Herzog um eine Konzession gebeten und informiert, dass er Fidler gelernt habe und es außerdem verstehe, verschiedene Instrumente anzufertigen und zu reparieren (für den Hof habe er bereits Bass-Bommert<sup>5</sup>, Dulcian und Schalmei repariert). Der Herzog hatte offensichtlich Interesse an den Fähigkeiten von Wantzke und entsprach dem Antrag. In der mit dem 10.01.1612 datierten herzoglichen Konzession heißt es dann, dass Wantzke bei Hochzeiten und „ehrlichen Zusammenkünften“ mit Musik aufwarten und der Stadtmusikus ihn nicht

---

<sup>3</sup>Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Frankfurt am Main <sup>3</sup>1922, S. 106 und S. 181. – Art. Krakau, in: MGG 7 (1958), Sp. 1688–1705, bes. Sp. 1696. – Art. Krakau, in: <sup>2</sup>MGG Sachteil Bd. 5 (1996), Sp. 769–776, bes. Sp. 771. – Art. Polen, in: ebd., Bd. 7 (1997), Sp. 1623–1661, bes. Sp. 1641. – Art. Streichinstrumentenbau, in: ebd., Bd. 8 (1998), Sp. 1867–1916, bes. Sp. 1902.

<sup>4</sup>Wahrscheinlich die Zister, eine Halslaute mit flachem Korpus und Metallsaiten (frdl. Hinweis von Frau Dr. Birgit Heise, Leipzig).

<sup>5</sup>Offenbar ein Bomhard, eine Schalmei (frdl. Hinweis von Frau Dr. Birgit Heise, Leipzig).

daran hindern darf sowie dass er die Musikinstrumente des Hofes unentgeltlich und ohne Verweigerung zu reparieren habe. Damit ist ein Konflikt zwischen dem Herzog und dem Rat sowie zwischen Wantzke und den Stadtmusikanten vorprogrammiert. Dem Antrag Wantzkes, „einen Gesellen und Jungen“ halten zu dürfen, „nachdem Ich auch ein Bürger ohngefähr für [vor] drey Jahr hier worden“, wird also entgegen dem Willen des Rates der Stadt vom Herzog stattgegeben: „Thun hiemit kundt und zuwissen, das wir Matthias Wantzken Burgern und Fideler alhie, auff sein underthenigs bitten, Und aus [be]sondern gnaden gewillt, vergont und nachgegeben haben, einen Gesellen und Jungen zu halten, Und mit denselben in Hochzeiten, auch andern ehrlichen Zusammenkunfften, dahin er gefurdert [gefordert] wird, in Und außerhalb dieser Unserer Stadt Alten Stettin, soweit derselben Jurisdiction sich erstreckt, mit Geigen sich gebrauchen lassen [...] 10. Monatstag Ianuarij Anno 1612“<sup>6</sup>.

Dagegen wenden sich folgerichtig die städtischen Spielleute an den Herzog, denn, indem Wantzke mit Gesellen und Jungen ungehindert die Musik auf Hochzeiten und anderen Zusammenkünften in der Stettiner Altstadt bestreiten durfte, wurde ihnen eine wichtige Einnahmequelle entzogen und die Existenzgrundlage erheblich eingeschränkt: „so hat sich doch bereits 6 Jahre ein Polake Wentzke genannter gemeiner Spielman, der von der Kunst nit erfahren, alhier in der Wollwebergassen vorgefunden, welcher nit allein seins gefallen eine Hochzeit nach der anderen in E. E. [Euern Ehrbaren] Raths gebiet zu sich bringen bishero ganz eigenthätlich sich unterfangen, sondern auch noch sich mit gewalt baldt hie baldt do den Brautleuten eindringen und einbeteln wollen, [...] [ganz] zu schweigen[,] was er mit Heinrich Schneeberger, E. E. Raths Und dieser Stadt bestalten kunstpfeiffer einsmahls zur Olempenow [?] für einen Possen erweisen wollen, In dem er gleicher gestalt gantz unverschämpt und ungefordert mit seinem gesinde und Polnischer Sackpfeiffe sich einzutrenge[n] [einzudrängen] gesinnet gewesen, wie schimpfflich er aber von den Adel zu

---

<sup>6</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. II, Fol. 122 bzw. 123, vgl. Hans Engel, *Spielleute und Hofmusiker im Alten Stettin zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: *Musik in Pommern*, Heft 1, 1932, S. 5–19, besonders S. 11, sowie freundliche Mitteilung von Herrn Friedrich Giese †, Greifswald.

Hofe mit Pritsche ist getriben worden, ist selbst genugsam bekannt.“<sup>7</sup>.

Diese Verleumdung ändert nichts an der Haltung des Herzogs, er bleibt auf Seiten von Wantzke. Am 08.04.1612 ändert der Herzog die von ihm selbst sieben Jahre vorher fixierte Zunftordnung der städtischen Musiker zugunsten von Matthias Wantzke – Beleg für den Machtanspruch des Herzogs gegenüber dem Rat und die tatsächlichen Machtverhältnisse in der Stadt. Zwar bleibt der Hauptinhalt der damaligen Verordnung, nämlich das Verbot, dass fremde Spielleute ungehindert und ohne Erlaubnis der städtischen Musiker zu Hochzeiten usw. herangezogen werden können, bestehen, aber Wantzke wird davon nach wie vor ausgenommen: „Wie wir den[n] auch dem ende die von Burgermeister und Rath alhie, am 15. Februarij 1605 gemachte Verordnung confirmiren und bestettigen [bestätigen], gebieten und wollen wir, das[s] fremde Spielleute in der Stadt auff Lastadien und Wi[e]ken, darunter die Jehnigen, die an befreyten örtern wohnen, mitbegriffen, so hinfüro bei Hochzeiten und in Schenk=[,] Wein[-] und Bierhäusern mit Ihren Instrumenten ohne des Supplicanten [gemeint ist der Stadtpfeifer] bewilligung sich nicht sollen gebrauchen lassen [...] Jedoch solle dieses der Begnadung[,] so wir hiebevor Matthias Wentzken gegeben[,] unbeschadlich sein“<sup>8</sup>.

Möglicherweise wird Wantzke in der Folgezeit von den Stadtmusikern „geschnitten“, jedenfalls erhält er keine ausreichende Beschäftigung, so dass er sich wiederum beim Herzog beschwert<sup>9</sup>. Als der Paul-Luetkemann-Geselle Andreas Grote 1616 darum bitet, als Meister unter die Ratsmusikanten aufgenommen zu werden, erhält er am 11.12.1616 vom Herzog einen abschlägigen Bescheid: „Nuhn haben S. F. G. [Seine Fürstlichen Gnaden] sich daneben in dem privilegio[,] so benannten Stadtpfeiffer und seinen consorten durch den Rhadt allhie Ao 1616 gegeben, welches auch, S F G unter dato 8 Aprilis Ao 1612 gnediglich befestigt

---

<sup>7</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. I, Fol. 114, vgl. Engel, *Spielleute* (wie Anm. 6), S. 11f.

<sup>8</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. I, Fol. 132 und 139, vgl. Engel, *Spielleute* (wie Anm. 6), S. 12.

<sup>9</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. II, Fol. 128 und 131, freundliche Mitteilung von Friedrich Giese †, Greifswald.



haben Und als darin eine gewisse anZahl der Spielleute gesetzt, darüber auch auff S F G bevol [Befehl] bereits Mathias Wantzke eingenommen, so kann andreas Grottes bitten als solchem confirmirten privilegio zuwider nicht statt haben [stattgegeben werden], sondern er muß sich gedulden, biß eine stelle ledig würd<sup>10</sup>. Offensichtlich um den Streit zu entschärfen, wird Grote im folgenden Jahr Meister. Aber ein Gesuch Wantzkes im Juli 1620 an den Herzog, seinem Sohn, der sein Schüler war, die Meisterschaft zu gewähren oder ihn zum Freimeister zu machen, wird vom Herzog am 26.07.1620 durchaus befürwortet<sup>11</sup>. Und drei Jahre später erhält ein weiterer Schüler Wantzkes, Christoph Göhren (Bohrer, Borer), eine Hofkonzession, was erneut eine Kontroverse zwischen Herzog (der auf Seiten der Hofmusiker steht) und Rat der Stadt (der die Stadtmusiker vertritt) hervorruft. Interessant ist die Begründung. Die Stadtmusiker monieren nämlich die instrumentale Spezialisierung Wantzkes und besonders Göhrens – eine Erscheinung, die sich allgemein durchzusetzen beginnt –, sie fordern dagegen – wie bislang tradiert – instrumentale Universalkenntnisse: „Denn wen[n] gleich Christoph Borer vom Polacken ex professo Geigen gelernt hatte, selbige auch zu machen wußte, wie ihm die 2 Lautenisten Kundtschaft geben, so folget doch bey weitem nicht, das[s] er ein fundamentalischer Musicus, welcher auch mit blasenden Instrumenten umzugehen wüßte und sonsten in der Music Kunst dergestalt erfahren, das[s] er für einen Meister passiren und blasende Instrumenta zu reficiren oder auch ein einich rohr anzugeben qualificiret wehre, Darüber die Lautenisten und Violisten [aber] nicht judiciren können“<sup>12</sup>.

Im Dezember 1623 war Wantzke bereits verstorben. Sein vorheriger Schüler und Geselle Christoph Göhren heiratet daraufhin Wantzkes Witwe<sup>13</sup>. Auch dies ist bezeichnend und entspricht einem häufigen Usus der Zeit: Auf diese Weise bezeugte der Schüler

<sup>10</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. I, Fol. 178, vgl. Engel, *Spielleute* (wie Anm. 6), S. 12.

<sup>11</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. II, Fol. 87, freundliche Mitteilung von Friedrich Giese †, Greifswald.

<sup>12</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. II, Fol. 23, vgl. Engel, *Spielleute* (wie Anm. 6), S. 16.

<sup>13</sup>Staatsarchiv Stettin, Rep. 4 P. I. Tit. 132, Nr. 3, Vol. II, Fol. 132, freundliche Mitteilung von Friedrich Giese †, Greifswald.

vor seinem Lehrer Respekt und wurde die Witwe sozial abgesichert.

Das Beispiel Wantzke gibt eine Fülle von Informationen in soziologischer Hinsicht, doch soll das hier nicht weiter interessieren. Was für unser Thema wichtig ist, das ist die Tatsache, dass ein polnischer Musiker durch den pommerschen Herzog gegen den Rat der Stadt protegirt wird. Es geht aus den Unterlagen seine ethnische Zugehörigkeit nicht eindeutig hervor. Die Information, dass Wantzke „ein Polacke“ ist, wird nicht ergänzt durch eine weitere Information, die z. B. auf das Polnische als Muttersprache verweist, obwohl der Familienname vielleicht vom Polnischen „wałski“ (schmal) abzuleiten ist. Eher ist anzunehmen, dass Wantzke zwar aus dem Staatsgebiet der polnisch-litauischen Rzeczpospolita kam, aber zum deutschen Bevölkerungsteil gehörte. Solche Fälle sind mehrfach für die pommerschen Herzogtümer belegbar<sup>14</sup>. Es geht aus den Unterlagen auch nicht hervor, dass Wantzke eine spezifische „polnische Geige“ gehabt hatte bzw. auf eine spezifische polnische Weise auf dem Instrument interpretierte.

Fragen letzterer Art aber stellen sich aus den Beschreibungen von Martin Agricola 1545 und Michael Praetorius 1619.

In der genannten Ausgabe von Agricola findet sich „Das ander Capitel/ von dreyerley/ als Welschen [Italienischen]/ Polischen/ vnd kleinen dreyseitigen [dreisaitigen] Geigen“ [fol. 35r]. Hier heißt es zu den polnischen Geigen im Vergleich zu den kleinen dreisaitigen Handgeigen [Hervorhebungen vom Verf.]:

„Volget das fundament der **Polischen Geigen**/ vnd kleinen handgeigelein.  
WEiter will ich dir anzeigen  
Das ander geschlecht der Geigen[,]  
Welche im Polerland gmein sind[,]  
Drauff **die seiten** [Saiten] **gestimpt die quint**.  
Vnd werden **auff ein ander art**  
**Gegriffen**/ dann wie [zu]vor gelart [gelehrt]/

---

<sup>14</sup>Klaus-Peter Koch, *Aus Polen stammende Musiker in städtischen und höfischen Ensembles Pommerns*, in: *Musica Baltica. Interregionale musikkulturelle Beziehungen im Ostseeraum*, hg. von Ekkehard Ochs, Nico Schüler und Lutz Winkler, Frankfurt am Main usw. 1997, S. 124–129 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 4).

**Mit den negeln** [Fingernägeln] **rürt man sie an**[,]  
 Drumb **die seiten weit von ein stan** [voneinander stehen].  
 Mich düncket[,] sie lauten gantz **rein**[,]  
 Auch das[s] sie **viel subtiler** sein[,]  
 Künstlicher vnd lieblicher gantz  
 Dann die Welschen [Italienischen] mit resonantz.  
 Das ichs aber subtiler nenn[,]  
 Ein jeder bey sich selbs erkenn[,]  
 Ob nicht ein **seit**[,] **die man berürt**  
**Mit negeln/ wird heller** gespürt  
 Dann eine mit fingern weich [mit der Fingerkuppe]  
 Odder anderm thun diesen gleich/  
 Denn was weichlich ist/ dempfft den klang[,]  
 Vnd was hart/ **macht klerer** [klarer] **den gsang**.  
 Auch schafft man mit dem zittern frey/  
 Das[s] süsser laut die melody/  
 Denn auff den andern geschen [geschehn] mag[.]  
 Hör weiter zu/ was ich dir sag[:]  
 Dieweil sie **one bünd gemacht**[,]  
 Wird es **etwas schwerer** geacht[,]  
**Die finger drauff zu applicirn** [zu setzen]  
 Vnd zwischen den seiten recht zführen [zu führen]/  
 Doch ist es nicht so schwer auff erden[,]  
 Es kann durch vleis [Fleiß] erlangt werden.  
 Wie man die finger auff dem kragen  
 Applicirt/ will ich dir sagen/  
 Bey den dreien figuren klar[,]  
 Hernach volgend[,] gantz offenbar.“ [fol. 42v–43r]

Diese Charakteristika der polnischen und der kleinen dreisaitigen Handgeigen, die beide im Bau einem Rebec entsprechen und sich dadurch von den italienischen Geigen (die Violeninstrumente sind) unterscheiden, werden nochmals etwas weiter im Text bestätigt:

„Von den kleinen dreyseitigen handgeiglein.  
 DV solt [sollst] weiter mercken darbey[,]  
 Das noch ein art der Geigen sey[,]  
 Auch **auff Polisch die quint gestimpt**[,]  
 Doch sichs mit greiffen anders zimpt [ziemt]/  
 [...]

Auff diesen Geigen **one bund**[,]  
 Alhie vnten jnn kurtzer stund/  
 Jnn den figur[n] [Abbildungen] geoffenbart[,]  
 Findestu klar beyderley art/  
 Drumb sie haben einerley brauch[,]  
 Die Polschen vnd die kleinen auch/  
 Allein das[s] **die Polacken zwar**  
**Greiffen zwischen die seiten gar**/  
 Vnd **sie mit den negeln rürn an**[,]  
 Da die bünd recht sollten stan.  
 Die finger müssen oben sein  
 Auff den vorgnanten Geiglein/  
 Drauff **auch keine bünde** gelegt [...]" [fol. 45r–45v]

Die polnischen Geigen sind im folgenden offenbar nicht gesondert von den kleinen dreisaitigen Handgeiglein abgebildet. Dies mag zunächst verwundern, doch ergibt sich aus dem eben mitgeteilten Zusammenhang deutlich, dass diese beiden Arten voneinander im Aufbau nicht verschieden sind. Beide haben die gleichen Kriterien des Rebecotypus, wodurch sie sich jedoch wiederum von den italienischen Geigen des Violentypus in folgenden Merkmalen auszeichnen bzw. unterscheiden:

1. Quintstimmung der Saiten,
2. Saiten stehen weiter auseinander als bei den italienischen Geigen,
3. Griffbrett ohne Bünde,
4. Anzahl der Saiten wohl drei (oder vier?),
5. Vorkommen wohl als Familie (Diskant  $g\ d^1\ a^1$ , Alt  $c\ g\ d^1$ , Tenor  $C\ G\ d$ , Bass  ${}_1G\ D\ A$ ).

Die Unterschiede zwischen den polnischen Geigen und den kleinen dreisaitigen Handgeiglein liegen nicht im Aufbau, sondern in der besonderen Interpretationsweise:

1. die Saiten werden nicht mit den Fingerkuppen gegriffen, sondern mit den Nägeln berührt,
2. deshalb wird zwischen die Saiten gegriffen,
3. die Interpretationsweise ist dadurch etwas schwieriger als bei den italienischen Geigen und den kleinen dreisaitigen Handgeiglein.

Dadurch ergibt sich aber eine besondere Klangfarbe, wodurch sich die polnischen Geigen von den italienischen und den kleinen dreisaitigen Handgeiglein unterscheiden. Die Klangfarbe ist

1. rein,
2. subtiler,
3. heller,
4. klarer.

In diesem Zusammenhang ist aber bemerkenswert, dass die überlieferten Streichinstrumente aus den gleichzeitigen Krakauer Geigenbauwerkstätten Violentypen, also Typen nach italienischen Vorbildern sind, während Rebec Typen nicht überliefert scheinen. Insofern scheint keine Verbindung zwischen den Geigen aus den großen polnischen Werkstätten und den „polnischen Geigen“ zu bestehen.

Die Aussagen von Agricola werden letztlich durch Michael Praetorius etwa 75 Jahre später (1619) bestätigt. Praetorius unterscheidet Viole da gamba (die Violen, die zwischen den Knien gehalten werden, d. s. die Violen bei den Kunstpfeifern bzw. Ratsmusikanten) und Viole da braccio (die Instrumente, die auf dem Arm gehalten werden, welsch selbige die Ratsmusikanten „aber/ Geigen oder Polnische Geigeln nennen: Vielleicht daher/ daß diese Art erstlich aus Polen herkommen seyn sol/ oder daß doselbsten außbüdige treffliche Künstler vff diesen Geigen gefunden werden.“ [S. 44]).

Praetorius vermutet also:

1. Die polnischen Geigen sind Viole da braccio (also keine Instrumente des Rebec Typus?, oder aber spielt für Praetorius der Unterschied zwischen Rebec- und Violentypus keine Rolle, sondern nur die Tatsache, ob das Instrument „da braccio“ oder „da gamba“ gespielt wird?, also die Frage nach der Spielhaltung?),
2. die Viole da braccio kamen zuerst aus Polen (nach Mitteleuropa),
3. die Viole da braccio hatten in den Polen treffliche Virtuosen.

Im 22. Kapitel geht Praetorius auf diese Viole da braccio ein.

„Deroselben Baß-[.] Tenor- vnd Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebecchino genennet wird) seynd mit 4. Saiten; die gar klei-

nen Geiglein aber (Col. XVI.) **mit drey Säiten** bezogen (vff Frantzösisch Pochetto genant) vnd werden alle **durch Quinten gestimmt**. Vnd demnach dieselbige jedermännlichen [jedermann] bekandt/ ist darvon (ausser diesem/ daß[.] wenn sie mit Messings- vnd Stälenen [stählernen] Säiten bezogen werden/ ein stillen vnd fast lieblichen Resonantz mehr/ als die andern/ von sich geben) etwas mehr anzudeuten vnd zu schreiben vnnötig.

Es sind aber deroselben vnterschiedne Arten in der Sciagraph. [griechisch für Umrißbild] Col. XXI. vnd auch in der vorhergesetzten Tabel [Tabelle] zu finden.“ [S. 48]

In der Tafel XXI finden sich sechs Arten von „Geigen allerley Art“ (von der Tiefe zur Höhe): Abbildung Nr. 6 „Bas-Geig de bracio“ (fünfsaitig), Nr. 5 „Tenor Geig“, Nr. 4 „Rechte [normale] Discant-Geig“, Nr. 3 „Discant-Geig ein Quart höher“ (alles viersaitig) sowie eben Nr. 1 und 2 „Kleine Poschen/ Geigen ein Octav höher“ (die eine vier-, die andere dreisaitig). Hinzu kommt in Tafel XVI als Nr. 8 „Klein Geig Posche genant“ (ebenfalls viersaitig, sonst aber offenbar identisch mit der dreisaitigen Geige von Nr. 1). An anderer Stelle werden in Tabellen die Stimmungen der Instrumente wiedergegeben, darunter [auf S. 26] die der Violen da braccio. Dabei treten folgende Instrumentenbezeichnungen auf: „Groß Quint-Baß“ (fünfsaitig), „Baß Viol de Braccio“ (zwei verschiedene Stimmungen, die eine eine Quart höher), „Tenor Viol“, „Discant Viol. Violino“, „Klein Discant Geig“ (eine Quarte höher, jeweils viersaitig) sowie „Exilent: gar klein Geig/ mit drey Säiten“ (dreisaitig, zwei verschiedene Stimmungen, um eine Sekunde voneinander unterschieden). Die Letztgenannten sind offensichtlich identisch mit den „Kleine Poschen/ Geigen ein Octav höher“ in der genannten Bildtafel. Es scheint, dass keine festen Übereinstimmungen bzw. Unsicherheiten in der Terminologie bestehen.

Interessant ist auf jeden Fall die ähnliche Lautung von „Polnische Geigeln“ und „Kleine Poschen geigen“ bzw. „Pochetto“. Die beiden letzteren Begriffe beziehen sich gemäß den Abbildungen bei Praetorius sowohl auf kleine rebecartige (drei- und viersaitig, birnenförmig, mit kontinuierlichem Übergang von Griffbrett zu Corpus, jedoch mit Wirbelkasten) als auch auf kleine bootsförmige Instrumente (viersaitig mit vom ellipsenförmigen Corpus wie bei Violeninstrumenten abgesetztem Griffbrett). Daraus entstehen Fragen: Wie kompetent sind Praetorius bzw. sein Gewährs-

mann? Praetorius suggeriert jedenfalls, dass die polnischen Geigen allgemein bekannt sind, jedoch sind die polnischen Geigen bei Agricola übereinstimmend mit den 75 Jahre späteren bei Praetorius? Inwieweit spielen geografische Faktoren eine Rolle, bzw. stammten Agricolas und Praetorius' Informationen über polnische Geigen aus denselben oder aus verschiedenen polnischen Regionen? Und ist die ähnliche Lautung der Begriffe – „polnische Geige“, „posche Geige“, „pochette“ – ein Zufall oder kommt es bei Praetorius aus Unwissenheit zu einer Überlagerung der drei Begriffe, die jeweils aus anderen Wortquellen herkommen? Das französische Grundwort für „la pochette“ ist „la poche“ = Tasche (in der Kleidung), die „pochette“ ist die Taschengeige bzw. Tanzmeistergeige. Der Begriff „poche“, bezogen auf das Instrument, begegnet 1625 in einem französischsprachigen Text von François Richomme<sup>15</sup>. Schließlich ist bemerkenswert: Praetorius geht anders als Agricola gar nicht auf eine besondere Interpretationsweise und nicht auf eine besondere Klangfarbe einer polnischen Geige ein. Spielt dies zu seiner Zeit keine Rolle mehr oder hat Praetorius weniger Kenntnis vom Original als Agricola?<sup>16</sup>

In dieser Zeit ist der aus Gerbstedt bei Halle stammende Valentin Haußmann in Preußen und Nordpolen (1598/1599): Sein Aufenthalt findet seinen Niederschlag im *Venusgarten*, einer 1602 in Nürnberg gedruckten Sammlung von 100 authentischen, teilweise mit eigenem Text versehenen **„Polnischen Tänzten/** die ich meistentheils (außgenommen wenig von meinen eigenen) alle in Preussen vnd Polen überkommen/ vnd daselbst **offt mit lust auff den lieblichen Saitten herstreichen hören** [...] Erfahrne vnnnd inn der Music wol fundierte Instrumentisten/ werden entweder dem Polnischen brauch im NachTantze folgen/ oder auff die Teutsche gemeine art/ den Nach=Tantz mit der Proportion/ geschicklich/ daß es der Melodie nicht hinderlich/ wissen zu finden“<sup>17</sup>. Ein *Rest von Polnischen vnd andern Tänzten*, wie eine weitere Ausgabe von ihm heißt, erschien in Nürnberg 1603. Konkordanz der von Haußmann gesammelten Tänze sind auch in

<sup>15</sup>Art. Kit, in <sup>6</sup>Grove (1980), S. 85–88, besonders S. 87.

<sup>16</sup>In Diskussion ist auch, ob die polnischen Geigen mit den „mazanki“, „złób-coki“, „geśliki“ der polnischen Volksmusik zusammenhängen.

<sup>17</sup>Vgl. Valentin Haußmann, *Venusgarten*, Nürnberg 1602, Vorwort.

Danziger und Königsberger Quellen verbreitet, so dass man von deren Bekanntheit auch in Pommern ausgehen kann<sup>18</sup>. In unserer Darstellung ist die Bestätigung des bevorzugten Gebrauchs von Saiteninstrumenten bei der Interpretation von Polnischen Tänzen, den Vorläufern des Polonez (der Polonaise), von Bedeutung. Es waren gerade diese Polnischen Tänze, die in derselben Zeit, da von polnischen Geigen und polnischen Geigern gesprochen wurde, in Deutschland eine große Verbreitung hatten und eine Produktion solcher Tänze nach polnischer Art von deutschen Komponisten auslösten. Haußmann kann als der Erste gelten, der im Ursprungsland authentische Polnische Tänze wie ein Musikethnologe sammelte.

Kehren wir wieder zu den pommerschen Herzogtümern zurück. Im Jahre 1545, in demselben Jahre, als Agricola seine *Musica Instrumentalis Deudsch* herausbrachte, reiste im Dienste der pommerschen Herzöge Bartholomäus Sastrow<sup>19</sup> nach Brüssel, um im Auftrage seiner Herren goldenes Geschirr dort dem Kaiser zu überbringen. Bei Antwerpen (hier Antorff genannt) besuchte er das Haus eines Caspar Duike:

„Von Gent seins [sind es] zehen Brabantische Meilen bis gen Antorff [Antwerpen]. Dahin bin ich auch [ge]gangen, hab daselbst Herr[n] Heinrich Buchowen (war aber dazumalh kein Rathmann) gefunden, vnd weill wir von Caspar Duitzen Hause, ein grosse Meill von Andorff, viell gehort, das[s] es dem Hause zu Trent gleich, ja noch woll etwas zirlicher gebawwt vnnd ausgebutzet [d. h. mit Fensterscheiben versehen] sein sollte, haben wir von demselben [die Nachricht] erhalten, das[s] er vns ein Schreiben an seinen Befelichaber [Befehlshaber] mitgegeben, vns alle Gemacher [Gemächer] sehen zulassen. Wir habens in Warheit nicht weniger, als das Geschrei [Reden] gewesen, so be-

---

<sup>18</sup>Robert B. Lynn, *Valentin Haussmann (1565/70–ca. 1614). A Thematic-Documentary Catalogue of His Works. With a Documentary Biography* by Klaus-Peter Koch, Stuyvesant NY 1997 (Thematic Catalogues 25).

<sup>19</sup>Bartholomäus Sastrow war unter Herzog Philipp I. von Pommern-Wolgast (reg. 1532–1560) 1548–1550 Sollizitator (Bittsteller) der Pommernherzöge am Kammergericht in Speyer; um 1550 trat er aus herzoglichen Diensten aus, heiratete, ließ sich in Stralsund nieder und wurde dort nacheinander 1555 Protonotar, 1562 Ratsherr, 1578 Bürgermeister, 1601 ältester Bürgermeister; er starb 1603. Vgl. *Bartholomäus Sastrowen Herkommen, Geburt und Lauf seines ganzen Lebens*, hg. von Gottlieb Christian Friedrich Mohnike, Teil 2, Greifswald 1824.



funden. Der Gemacher sein viell[,] vnnd yeder [jedes], das eine anders als das ander[,] [wurde] geschmucket befunden; jn einem yedern stunt ein Kautz [eine Couch] oder Faullbette, was [deren] Farb dasselb es fur [wie die] Gardinen hette, so war auch das Gemach vmbher behengt, das eine mit schwartzen, das ander mit roten, das dritte mit fiolen Blumen Sammit [violetten Blumen-samt], das vierdte, funfte, sexte mit dammast aus vnterscheidtlichen Farben, wie mit dem Sammit; jn einem yedern Gemach stund ein Disch, vnnd darauf [befand sich] ein Tischtuch eben derselben Farbe, als [wie] das Gemach. In einem yedern weren instrumenta musicalia, doch nicht jn dem einen, als jn dem andern [in jedem andere]; dan jn dem einen stundt ein Posetiff=Zimpfaney, jm andern **Polonische Geigen**, jm dritten Partes, jm viertten Lautten, Harffen vnnd Citern, im funften Zincken, Schallmeyen vnnd Bassunen, jm sexten Block= vnnd Schweitzer=Pfeiffen<sup>20</sup>.

Daraus kann man schließen, dass 1. polnische Geigen sich von anderen unterschieden, so dass der Unterschied erkennbar war, 2. Sastrow diese spezifischen Instrumente bekannt und 3. diese Instrumente bis in die Niederlande verbreitet waren.

Zehn Jahre später, 1555, reiste Sastrow, nunmehr in seiner Eigenschaft als kaiserlicher Protonotar, mit Herzog Philipp I. von Pommern-Wolgast zur Beilegung von Streitigkeiten mit dem Adel nach Bergen auf Rügen (nicht nach Stralsund, wie häufig in der Literatur falsch wiedergegeben); der Herzog wohnte im Hause des Propstes:

„Einsmalls als sich mein G.H. [Gnädiger Herr] aus dem Fenster gelegt vnnd hinter seiner F.G. [Fürstlichen Gnaden] **iiij** [4] **Polensche Geiger (so kunstreich genuch, also woll zu horen weren)** stunden, vnnd das eine Stuck nach dem andern zugen [spielten], weren auf dem Platz etliche Knechte, sagte der eine zum andern: „Die Sundischen [Die aus Stralsund] hebben beter Piper [haben bessere Pfeifer] als de Furst; jdt ist man Bruderie [es ist man Prüderie] (jch mus allhie jre formliche Wort [ihre förmlichen Worte] gebrauchen) mit dem Heern. Noen [nun], Hertoch Bugschlaff [d. i. Herzog Bogislaw X., der bis zum Tode 1523 regierte; anschließend regierten seine Söhne Philipp I. und Barnim XI. bis zur Landesteilung 1532 gemeinsam] plach **iiij** Trammier [pflegte 4 Trompeter] vnnd ein Ketelltrummer hebben [und einen Kesseltrommler zu haben]; dath braßkete [das dröhnte] jns Feldt; dith is man Hyerie [zum Auspfeifen, von französisch huer = auspfeifen] mit dissen Fursten; wo pipen sine Piper puib, puib, puib!“<sup>21</sup>

<sup>20</sup>Ebd., Teil 2, S. 621f.

<sup>21</sup>Ebd., Teil 3, Greifswald 1824, S. 135f.

Daraus folgt, dass der Herzog zwar vier gut spielende polnische Geiger (angestellt oder zu dem Anlass aus der Stadt Stralsund geholt?) hatte, die jedoch nach Ansicht der Knechte nichts gegenüber der Klangmasse der vier Trompeter mit einem Kesselpauker von des Herzogs Vorgänger waren.

Die Frage allerdings ist, ob das Vorkommen von vier polnischen Fidlern in Begleitung des Herzogs von Pommern-Wolgast zu der Verallgemeinerung berechtigt, dass 1. es sich um ein Ensemble handelte (es handelte sich um nur vier Musiker), 2. diese Musiker am Hofe überhaupt fest angestellt waren (darauf ist noch einmal zurückzukommen) und 3. solche Ensembles von polnischen Geigern an beiden pommerschen Höfen existiert haben (in Bezug auf Stettin ist nämlich nur Matthias Wantzke als Pole genannt, und er scheint wohl nicht am Hofe angestellt zu sein, sondern wohnte im herzoglichen Bezirk). Weitere Hinweise für polnische Geiger in Stettin sind bisher nicht bekannt.

In diesen Zusammenhang sind auch zwei weitere Informationen gestellt worden. Zum Einen handelt es sich um Mitteilungen von Nikolaus Gentzkow<sup>22</sup>, damals ältester Bürgermeister von Stralsund, in seinem Tagebuch. Für den 28.04.1560 heißt es:

„E. D. (April 28.) atth [aß] ick mit minem [meinem] volke vnd andern jesten [Gästen] jm garden [Garten]; dar hadden sie die nien [neuen] videler, die en [ihnen] vorspelen musten, dat sie darnha [danach] dantzeden, darnha giengen sie mit en jnn [mit ihnen hinein] vnd bleven beth na 12 [und blieben bis nach 12]“<sup>23</sup>.

Ein paar Wochen später, für den 30.6.1560, heißt es:

„30. huj. hadde ick Mattheum Wietenhein[,] den burgermeirste to Prentzlow, minen gevaddern [Bürgermeister von Prenzlau, meinen Gevatter], opn mid-dach vnd auend togast [zu Mittag und Abend zu Gast], vnd leth [ließ] op den

---

<sup>22</sup>Nikolaus Gentzkow wurde 1502 geboren; er war 1540–1576 Ratsherr und städtischer Syndikus, 1555 Bürgermeister (also eher als Sastrow) von Stralsund, 1559 und 1570 ältester Bürgermeister; er verstarb 1576. Sein Tagebuch umfasst den Zeitraum 1558–1567. Vgl. *Stralsundische Chroniken*, hg. von Ernst H. Zober, Teil 3: *Dr. Nikolaus Gentzkows Tagebuch (v. J. 1558–1567, in Auszügen)*, o. O. 1870.

<sup>23</sup>Ebd., S. 88.

auend die fiedelers vht dem Heinholte halen [aus dem Hainholz holen], enen frölick tomaken [um einen fröhlich zu machen]<sup>24</sup>.

Ob es sich aber hierbei um dieselben polnischen Geiger beim Herzog handelte oder um andere, geht aus dem Text nicht hervor.

Die andere Mitteilung betrifft Philipp Hainhofer, der 1617 in seinem Reisebericht von fürstlichen Empfängen polnischer und englischer Gesandter am pommerschen Hof berichtet, wobei im Gegensatz zum herzoglichen Brauch des Spiels von Trompetern und Heerpauker vor der Tafel der polnische Gesandte „Musicanten [hatte, die] vor der Tafel lieblich auf unterschiedenen Instrumenten“ auftraten<sup>25</sup>.

Aus diesem Zusammenhang kann zumindest geschlossen werden, dass die Musikanten des polnischen Gesandten keine Trompeter waren, d. h. andere Instrumente – und das wären dann wohl auch Streichinstrumente – interpretiert haben. Nicht aber geht daraus hervor, ob es sich hier um eine solche Gruppe polnischer Geiger handelte, wie sie bei Herzog Philipp I. von Pommern-Wolgast in Bergen auf Rügen 1545 beschrieben wurden.

Es bleiben also viele offene Fragen. Eines jedoch ist erkennbar: Im Musikleben der pommerschen Herzogtümer hatte die polnische Musik ihren besonderen Stellenwert<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>Ebd., S. 98.

<sup>25</sup>Philipp Hainhofers *Reise-Tagebuch (enthaltend Schilderungen aus Franken, Sachsen, der Mark Brandenburg und Pommern im Jahr 1617)*, in: *Baltische Studien* AF 2.2, Stettin 1834; vgl. auch Burkhardt Köhler, *Pommersche Musikkultur in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Deutsche Musik im Osten 11), St. Augustin 1997, S. 124.

<sup>26</sup>In des Verfassers Studie *Aus Polen stammende Musiker* (vgl. Anm. 13), wird auf weitere musikalische Verbindungen zwischen Pommern und Polen aufmerksam gemacht, darunter auf folgende aus Polen kommende Musiker: den Trompeter Hans Polacke bzw. den Polen Hansen (nachweisbar 1618–1622) am Hofe zu Köslin, den Musicus instrumentalis Friedrich Wolff aus Costen, d. i. Kościan/Großpolen (nachweisbar 1662–1681) an St. Marien in Stettin, den Kantor David König aus Lissa, d. i. Leszno/Großpolen (nachweisbar 1663–1674) in Köslin, den Organisten Abraham Petzoldt (1659 Rawitsch, d. i. Rawicz/Großpolen–1702 Görlitz) in Greifswald 1683/84–1695, den Kantor Heinrich Gottlieb Portenreuter aus Konitz, d. i. Chojnice/Westpreußen (nachweisbar 1694–1705) an St. Marien in Stolp.

## Eberhard Möller

### Die Kantorprüfung – über den beschwerlichen Weg in das protestantische Kantorat während der Barockzeit

Nachstehende Ausführungen mit der zeitlichen Begrenzung von 1600 bis Mitte des 18. Jahrhunderts sollen sich im wesentlichen auf den kurzen aber oft beschwerlichen Weg eines Kandidaten in das Kantorat und zwar von der Bewerbung bis zur vollzogenen Konfirmation beziehen. Das Material basiert vorwiegend auf Quellen der mittleren und größeren Stadtkantoreien Mitteldeutschlands. Obwohl das von Philipp Melanchthon geprägte Schulsystem für die protestantischen Gebiete bestimmend wurde, gab es bezüglich der Kantorate unterschiedliche regionale Ausprägungen<sup>1</sup>. Dass für die Verhältnisse auf den Dörfern nur geringere Anforderungen erhoben werden konnten, teilte 1758 der Erfurter Organist und Musiktheoretiker Jacob Adlung mit<sup>2</sup>.

Während das 17. Jahrhundert gern als Blütezeit des Kantorats bezeichnet wurde, spricht man nicht selten vom beginnenden 18. Jahrhundert als einer Krise. Auch Johann Mattheson kritisierte in seinen Schriften den „Verfall“ der Kantorate. Unbestritten ist jedoch die Tatsache, dass die Kantorate zumindest im 17. Jahrhundert die Hauptträger des Musiklebens in den mitteldeutschen Städten und Dörfern bildeten. Während bis zur Reformation, an bestimmten Orten noch länger, der Rektor der Lateinschule als regens chori der „Sangmeister“ für das gottesdienstliche Singen war, entwickelte sich rasch das soziale Berufsbild des Kantors. Aber noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein hielt sich – besonders auf den thüringischen Dörfern – die alte vorreformatorische Praxis vom Rektor (auch Schulmeister) als Vorsänger und Leiter der Musik, während – wie Johann Gottfried

---

<sup>1</sup>In Norddeutschland wurden z. B. kirchenmusikalische Aufgaben vielfach auf mehrere Personen übertragen. In Danzig war das Kantorenamt nicht mit dem Schulamt verbunden, der Kantor führte Mitte des 16. Jahrhunderts bereits den Titel eines Kapellmeisters.

<sup>2</sup>Jacob Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758 (Reprint, hg. von Hans Joachim Moser, Kassel und Basel 1953), S. 812.

Walther 1732 berichtet<sup>3</sup> – der Organist dann Kantor genannt wurde.

Unterschiedlich waren die Biographien der Bewerber für das mit einer Lehrtätigkeit an den mitteldeutschen Lateinschulen gebundene protestantische Kantorat. Viele kamen direkt von der Universität, andere waren vorher als Hauslehrer, Organisten oder Musiker einer Hofkapelle, ja selbst als Hofkapellmeister (J.S. Bach, J.H. Schein) tätig. Nicht selten handelte es sich um einen Wechsel von einer Kirchgemeinde in ein anderes besser bezahltes Kantorenamt. Das konnte bei mehreren Kantoraten auch innerhalb einer Stadt geschehen, so der Aufstieg vom *cantor choralis* zum *cantor figuralis* (auch *cantor primarius* genannt), in Zwickau vom *cantor inferior* zum *cantor superior*. Bei Universitätsabsolventen galt das theologische Studium als Nachweis für die Lehrbefähigung. In kleineren Gemeinden genügten jedoch zuweilen ältere Gymnasiasten oder Studenten den Aufgaben, die auf den Dörfern gelegentlich den Organistendienst mit beinhalteten. Einen Wechsel aus dem Pfarramt ins Kantorat, als sozialer Abstieg empfunden, gab es nicht. Stadtmusiker waren als reine Instrumentalisten für ein Kantorenamt zumindest im 17. Jahrhundert ungeeignet. Angehörige angesehener und verdienstvoller Familien, sogenannte Stadtkinder, hatten anderen Bewerbern gegenüber einen Heimvorteil und wurden bevorzugt eingestellt. Noch gewichtiger waren schriftliche Empfehlungen von Familienmitgliedern des jeweiligen Landesfürsten bzw. von ihm selbst. Das führte manchmal zur Rücknahme einer bereits ausgesprochenen Vokation, so geschehen 1610 durch die Herren Reuss in Greiz<sup>4</sup>. Über die reiche Zahl der den Bewerbungen beigegebenen Zeugnisse soll hier nicht näher berichtet werden, das wäre ein eigenes Thema. Zuweilen handelte es sich dabei um aufgeblähte Einschätzungen oder reine Gefälligkeitsgutachten. Wie sollte man

---

<sup>3</sup>Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, Leipzig 1732 (Faksimile, hg. von Richard Schaal, Kassel und Basel 1953), S. 137.

<sup>4</sup>Die Vokation des Studenten Basilius Caesar wurde zurückgenommen und der Mitbewerber Johann Lehr mit Protektion der „jungen Herrschaft Reuss“ als Kantor berufen. Caesar musste sich als Schulmeister begnügen. Hans Rudolf Jung, *Geschichte des Musiklebens der Stadt Greiz*, 1. Teil, Greiz 1963, S. 19.

sonst den Satz aus einem Gutachten eines Bewerbers für das Kantorat in Zeitz deuten: „Ich kenne kein musikalisches Instrument, von der Orgel an bis zu den Pauken, das er nicht spielt“<sup>5</sup>. Freilich kamen die bemühten Gutachter dabei gelegentlich in schwierige Situationen, so J.S. Bach, als er einem Kandidaten lediglich „Fleiß in Musicis“ bescheinigte und dass er ihn als „Sopranisten ganz wohl habe gebrauchen können“<sup>6</sup>. Alte Bewerber haben schon damals – selbst bei vorzüglich verlaufener Probe – nur geringe Bestallungschancen. Das zeigt das Beispiel des bereits 60-jährigen Johann Martin Steindorff aus Zwickau – eines Mitbewerbers von Bach – um das Leipziger Thomaskantorat.

Manche Bewerbungen scheiterten, weil der Kandidat von dem wissenschaftlichen Unterricht an der Schule a priori befreit werden wollte. Andere Konfirmierte konnten sich später durch eigene Bezahlung eines Beauftragten von diesem Unterricht ganz oder teilweise loskaufen (J. S. Bach). Einzelne Kandidaten baten bereits vor einer möglichen Berufung um Erlass der über das Fach Musik hinausgehenden Stunden unter Einwilligung zur Kürzung des Gehaltes. In Ausnahmefällen war der Rat bereit, einen Wunschkandidaten vom wissenschaftlichen Unterricht (Latein, Katechismuslehre, Psalter, gelegentlich auch Lesen, Schreiben) gänzlich zu dispensieren (G. Ph. Telemann in Leipzig).

Im 16. und frühen 17. Jahrhundert erstrebte und erreichte früher oder später ein Großteil der Kantoren mit Universitätsausbildung vor allem in den kleineren Städten den Übergang in ein Pfarramt. Das traf jedoch auch für die übrigen Pädagogen an den Lateinschulen zu. Mancher Kantor hatte den kirchenmusikalischen Dienst nur als Durchgang empfunden. Es blieb jedoch von Vorteil für das musikalische Leben in den Kirchengemeinden, dass diese Theologen einst auch selbst als Musiker tätig waren. Ende des 17. Jahrhunderts gehen solche Biographien vor allem in den großen und angesehenen Kantoraten stark zurück, um dann Mitte des 18. Jahrhunderts ganz aufzuhören. In Norddeutschland (Pommern) war der studierte Kantor jedoch neben seinem musikalischen Wirken häufig zusätzlich als Früh- und Nachmit-

---

<sup>5</sup>Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Zeitz*, Bückeburg/Leipzig 1922, S. 10.

<sup>6</sup>Ebd., S. 17.

tagsprediger tätig. Hier finden wir noch die alte Gleichsetzung von Pastor und Kantor<sup>7</sup>. Auch in Mitteldeutschland verkündeten Kantoren zuweilen das Evangelium von der Kanzel. So heißt es über Kantor Georg Klemm in Augustusburg: „Hat öfter geprediget“<sup>8</sup>. Nur selten stoßen wir auf Äußerungen, wie die von Gotthelf Sigismund Zacharias, der „lieber ein Schulmann in einer [...] Stadt als ein Pastor auf dem Lande“ sein wollte<sup>9</sup>, andererseits wurden ehemalige Kantoren gerügt, weil sie sich nun im Pfarramt – wie es wörtlich heißt – „ausruhen“. Einige Kantoren konnten später in die gut bezahlte Position eines Rektors aufsteigen. Häufig hatten die akademisch gebildeten Kantoren den Titel eines Magisters vorzuweisen. Johann Georg Schreger durchlief die Stationen Kantor, Rektor, Pfarrer<sup>10</sup>. In seltenen Fällen gingen Kantoren ins schlechter bezahlte Organistenamt, da ihnen offensichtlich der Schuldienst beschwerlich wurde. Häufig übten sie dann dazu parallel einen weiteren bürgerlichen Beruf aus. Das gesellschaftliche Ansehen der Musiker entsprach in etwa der Skala: Hofkapellmeister, Hofmusiker und Stadtkantor, Stadtorganist, Stadtmusiker, Musikant, Spielmann<sup>11</sup>.

Bestand eine Kantorenvakanz – meist durch Tod, Emeritierung oder Wegzug bedingt – waren Kirche und Rat bemüht, das Amt schnell wieder zu besetzen. Darüber vergingen selten mehr als einige Wochen. In dieser Zeit wurden unterschiedliche Interimslösungen praktiziert (Einsatz von Präfekten, zuweilen übernehmen oder organisierten Familienmitglieder des verstorbenen Kantors die nötigsten Aufgaben). Manchmal gab es Jahre zurückliegen-

---

<sup>7</sup>Näheres dazu in „Bey verordnung eines Predigers / der zuvor Cantor an der Schulen gewesen“, in: D. Philip. Hanen, *KirchenBuch [...] Darinnen die gewöhnlichen Ceremonien [...] verfasst sind*, Magdeburg, Andreas Betzel, 1615, S. 214f.

<sup>8</sup>Pfarrarchiv Augustusburg Nr. 126, Kantoren 1656–1851.

<sup>9</sup>Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der evangelischen Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig 1932, S. 122.

<sup>10</sup>Der Werdegang von Johann Georg Schreger zeigt ein breites berufliches Spektrum: geb. 1668 Pirna, 1690 Magister Universität Leipzig, 1691 Kantor Liebenwerda, 1695 desgl. Bischoffswerda, hier 1695 Rektor, 1696 Kantor Zwickau, 1722 Pfarrer Ebersbrunn, 1725 desgl. Auligk, gest. 1750 ebd.

<sup>11</sup>Werner, *Vier Jahrhunderte* (wie Anm. 9), S. 266.

de Versprechungen an einen potentiellen Bewerber (J. G. Har-  
rer), auf die man jetzt zurückkam. Zeitige Kontaktaufnahmen  
mit Rektor und Superintendent erwiesen sich oft als hilfreich.  
Während wir über ein reichliches Material an Empfehlungsschrei-  
ben verfügen – oft von renommierten Musikern, Theologen und  
Standespersonen – sind Berichte über den näheren Verlauf und  
den Inhalt der Prüfungen äußerst selten. Auch Arno Werner<sup>12</sup>  
und Dieter Krickeberg<sup>13</sup> können in ihren grundsätzlichen Arbei-  
ten über das protestantische Kantorat Dokumente mit näheren  
Angaben nicht nachweisen.

Obwohl wir über die künstlerische Qualität bei Kantorenpro-  
ben keine wirklich vollgültigen Aussagen machen können, be-  
eindruckt dennoch das Leistungsvermögen der Kandidaten. Ver-  
deutlichen wir uns: Nach einer oft mehrtägigen beschwerlichen  
Reise mit der Postkutsche – mancher Kandidat erklärte damit  
akute stimmliche Probleme – erfolgte nach meist nur einer Probe  
mit einem kaum oder nicht näher bekannten Ensemble die Auf-  
führung eigener und fremder Werke – hinzu kamen die Lehrpro-  
ben und etwas später die übrigen Examina – all das spricht vom  
Können der Bewerber für das Amt, vor allem in den größeren und  
großen Gemeinden. Nicht immer hatten die Kandidaten die Mög-  
lichkeit, etwa 14 Tage mit dem Chor zu arbeiten, wie der Bach-  
schüler Johann Georg Wagner bei seiner geglückten Bewerbung  
1726 in Plauen. Vergessen wir aber auch nicht die hohen Anforde-  
rungen an die Chöre, da ja zumeist mehrere Bewerber zur Probe  
geladen wurden. Arno Werner schrieb zwar, die „Kantorprobe ist  
allezeit gefordert worden“<sup>14</sup>, doch traf das besonders für die klei-  
nen Kirchgemeinden nicht grundsätzlich zu. Zuweilen wurde die  
Probe erlassen. Mancher Anwärter zog nach Festlegung der Probe  
seine Bewerbung zurück. Die hohen Anforderungen können, wenn  
es sich nicht um eine Scheinbewerbung gehandelt hat, dafür ver-

---

<sup>12</sup>Werner, *Vier Jahrhunderte* (wie Anm. 9), S. 124f., veröffentlichte 3 Gut-  
achten über Kantorproben von 1693 und 1736 in Gera. Aus keinem sind  
nähere Einzelheiten, wie aufgeführte Werke o. Ä., zu entnehmen.

<sup>13</sup>Dieter Krickeberg, *Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. Stu-  
dien zum Amt des deutschen Kantors* (Berliner Studien zur Musikwissen-  
schaft 6), Berlin 1965.

<sup>14</sup>Werner, *Vier Jahrhunderte* (wie Anm. 9), S. 123.



antwortlich gemacht werden. Zumeist finden wir über Inhalt und Verlauf einer solchen Probe keine näheren Aussagen. Bei mehreren Bewerbungen wurden im Allgemeinen zwei oder drei Interessenten zur Probe geladen. Um das Johanniskantorat in Plauen bemühen sich 1726 z. B. 13 Kandidaten, die Stelle erhielt dann aber ein 14., vor allem auf Empfehlung von Bach. Die Prüfung bestand aus mehreren unterschiedlichen Teilen, erst dann konnte die Konfirmation ausgesprochen werden. Zur Feststellung der musikalischen Fertigkeiten kam seltener eine bestimmte schriftliche Aufgabe aus der Instrumentenkunde bzw. der Musikliteratur, oder es wurde ein „Diskurs“ über die Musik geführt. Dabei sollte festgestellt werden, ob der Kandidat die Musik „wohlbegriffen“ habe und „fundamental“ sei. Die Abnahme der musikalischen Prüfung erfolgt zumeist durch ein Gremium, deren Zusammensetzung sich in den einzelnen Gemeinden unterschied. Entscheidend war der Rat der Stadt mit dem Bürgermeister, hinzu kam der höchste Geistliche des Ortes als Vertreter des Konsistoriums, in der Regel der Superintendent, sowie ein oder mehrere angesehene Musiker, Kantoren und Organisten – auch aus benachbarten Städten. Nicht selten wurde jedoch nur ein fachlicher Gutachter benannt. Selbst Stadtmusiker wurden herangezogen, da ja auch zunehmend die instrumentalen Fertigkeiten des Bewerbers einzuschätzen waren. Bei einem neu zu besetzenden Schlosskantorat hatte der Patron ein entscheidendes Wort zu sprechen. Vielfach stellte er selbst die Prüfungsaufgaben. Nicht immer konnten sich Superintendent und Rat der Stadt einigen, da der Rat (z. B. in Freiberg/Sachsen) auf die ihm zustehenden Patronatsrechte beharrte. Häufig wurde die Probe so eingerichtet, dass der Kandidat die gesamte Kirchenmusik eines sonntäglichen Gottesdienstes bestritt. Doch hatten durch Dedikationen an die Räte bzw. Auf-führung eigener Werke manche Musiker schon lange vor einer möglichen Bewerbung auf sich aufmerksam machen können.

Es gab auch musikalische Proben, die im Anschluss an den Gottesdienst durchgeführt wurden. In großen Gemeinden waren manchmal Proben eines Bewerbers in 2 Kirchen üblich. So musste in Freiberg Joachim Ernst Spahn sowohl im Dom als auch in St. Petri Proben sein musikalisches Können demonstrieren. Im Zusammenhang mit einer Kantoratsprobe 1693 in Gera führ-

te ein Bewerber in drei Konzerten eigene Kompositionen auf<sup>15</sup>. Die Anwesenheit der Kirchengemeinde bildete immer eine wichtige Voraussetzung, wenngleich Hinweise, dass der Kantor mit seinem Ensemble mehr zu Gott als zur Gemeinde musizieren müsse, nicht fehlen. Entgegen dem Brauch der Zeit erklang jedoch die Probemusik (Kantate) Johann Gottlob Harrers für das Leipziger Thomas-kantorat vom Juni 1749 – über ein Jahr vor dem Ableben von Bach – in dem Gasthaus „Drei Schwanen“, eine Praktik, die ein Jahrhundert wohl kaum möglich gewesen wäre. Ein gutes Stimmmaterial war entscheidende Voraussetzung für das Kantorrenamt. So hat Michael Freund 1651 im thüringischen Neustadt an der Orla eine zu erwartende Berufung selbst ausgeschlagen, da er sich aus stimmlichen Gründen nicht qualifiziert genug fühlte<sup>16</sup>. Gute gesangliche und musikalische Leistungen konnten jedoch ein pädagogisch-wissenschaftliches Defizit nicht kompensieren. In schwierigen Fällen wurde zumeist zu Gunsten der pädagogischen Qualifikation entschieden. Diese Tendenz verstärkte sich mit dem beginnenden 18. Jahrhundert. Erfolgreiche aber trotzdem durch gute Leistungen auffallende Bewerber erhielten nicht selten zu den üblichen Reisekosten ein Zeugnis (Testimonium) sowie ein zusätzliches Honorar. Verliefe eine Probe positiv, so forderten die Bürgermeister einiger Städte vom Kandidaten eine Verpflichtung auf mehrere Jahre, um die übliche Abwanderung ins Pfarramt zu verhindern. Wie streng das Procedere in den großen Städten Sachsens gehandhabt wurde, zeigt der Weg von Christoph Demantius ins Freiburger Domkantorat. Nachdem dieses Amt 1604 vakant wurde, meldeten sich 7 Bewerber. Der 35-jährige Demantius, Kantor in Zittau, galt schon zu diesem Zeitpunkt – wie es in einem seiner Empfehlungsschreiben heißt – als „berühmter und kunstreicher Musicus“. Im Zusammenhang mit seiner Bewerbung schickte er dem Freiburger Rat „seine Magnificat unde Andere Cantiones so er componirt Und in Truck verfertigt“ und wurde

---

<sup>15</sup>Werner, *Vier Jahrhunderte* (wie Anm. 9), S. 124.

<sup>16</sup>Ute Omonsky, *Untersuchungen zur Musiksammelhandschrift Signatur N. 22 aus dem Pfarrarchiv Neustadt (Orla). Ein Beitrag zur Musikgeschichte Thüringens in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz. Wissenschaftliche Veröffentlichungen. Sonderreihe Monographien 1), Bad Köstritz 1993, S. 156.

zur Probe eingeladen. Bei dieser musizierte er „pro felici auspicio electionis Senatoriae“ (mit günstigen Aussichten vor dem erwählten Rat). Leider sind uns die aufgeführten Stücke nicht bekannt. Hinzu kam eine Probelektion in der Schule (in manchen Kantoreien waren das gelegentlich auch zwei). Über die Lehrprobe befand das gesamte Kollegium der Lehrkräfte. Danach wurde Demantius vom Rat gewählt und trat sein Amt an. In der Rangfolge war der Kantor an den Lateinschulen der Tertius oder Quartus, seltener Quintus. Damit war die Bestallung jedoch noch nicht abgeschlossen. Noch stand die Konfirmation aus. Mit einem vom Superintendenten unterzeichneten Präsentationsschreiben reiste der Designierte an, im kurfürstlichen Sachsen nach Meißen, Leipzig oder Dresden, und legte vor dem Konsistorium ein weiteres fachliches Examen ab. Das Konsistorium prüfte die Übereinstimmung seines Glaubens mit der Augsburger Konfession und der Konkordienformel. Diese Prüfung war durchaus keine Formsache, wie das Scheitern mehrerer Bewerber zeigt. Conrad Küffner bestand nach seinem Nürnberger Studium die Zwickauer Probe, erhielt die Vokation, konnte jedoch vor dem Leipziger Konsistorium die Prüfung nicht bestehen. Prüfungsfragen waren u. a.: Wieviel Kapitel haben die 4 Evangelien und die Paulusbriefe? Wie oft wird die Genealogie Christi in der Bibel erwähnt? Wo steht der Spruch: Das ist das ewige Leben? Was wird Gott dem Vater als der 1. Person in der Gottheit zugeschrieben? Nach einem ausgedehnten Schriftwechsel und vielen Verwicklungen konnte der Kandidat endlich ein Vierteljahr später bei der Wiederholung das Examen bestehen<sup>17</sup>.

Nach Ablegung des Religionseids erfolgte schließlich die Konfirmation. Ihr ging in der Amtsstube durch den Bürgermeister eine „Vermahnung“ voraus. In Leipzig wurde der neue Thomaskantor u. a. vermahnt, „sich dahin zu befeissigen, dass Gottes Ehre befördert, der Music bey dieser Stadt, so wohl auch der Schule in guten Aufnahmen erhalten, der Jugend Nutz geschaffet

---

<sup>17</sup>Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899 (Reprint Leipzig 1978), S. 378.

[werde]...<sup>18</sup> Demantius wurde z. B. erst 7 Wochen nach Dienstantritt endgültig ins Amt eingeführt. Eine solche Introdution erfolgte „solemniter“. Man hielt Reden, Musik erklang. Die musikalische Leitung lag dann meistens in den Händen des Präfekten. Auch der neue Kantor gab häufig noch einmal eine musikalische Probe seines Könnens, hinzu kam seine kurze Introdutionsrede. Zum Zeichen seiner Macht wurden ihm in einigen Städten Rute und Stock übergeben. In Ausnahmefällen schickte der Rat dem Konfirmierten Pferd und Wagen, um ihm und seiner Familie den Umzug aus einer anderen Stadt zu erleichtern, so Cornelius Freund 1565 beim Wechsel von Borna nach Zwickau<sup>19</sup>. Anfang des 17. Jahrhunderts bürgerte es sich vielfach ein, ausgewählten Bewerbern kurzfristig einen Text zur Vertonung zuzuschicken. So 1736 in Gera<sup>20</sup> oder 1726 in Plauen, wo sich der Bachschüler Georg Gottfried Wagner mit einer solchen Komposition „gut legitimiert und auch die Probe mit anderen freien Musikalien erfolgreich abgelegt hatte“<sup>21</sup>.

Auf die Notwendigkeit und die Bedeutung des Gesanges für den Kantorenstand – auf die bereits Luther mehrfach hinwies – braucht in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden. Die Gesamtheit der Anforderung mit dem hohen Stellenwert von Gesang formulierte Heinrich XIII. Reuss 1719 bei einer Kantorenberufung, er erwarte die Vorstellung eines „subjects“, welches „orthodox wäre“ – also nicht reformiert- „die behörige Gelehrsamkeit hätte, einen frommen Lebenswandel führte, die

---

<sup>18</sup>Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs von 1650–1623*, 2. Bd., Leipzig 1926, S. 44.

<sup>19</sup>Stadtarchiv Zwickau, Copiale LiteraR von Michaelis 1564 auf Mich. 1655, fol. 126a.

<sup>20</sup>Werner, *Vier Jahrhunderte* (wie Anm. 9), S. 124: eine „Komposition, so er über den ihm gegebenen Text verfertiget“.

<sup>21</sup>Albin Buchholz, *Zum Wirken des Bach-Schülers Georg Gottfried Wagner in Plauen*, in: *Beiträge zur Musikgeschichte des Bezirkes Karl-Marx-Stadt* (Teil 1 und 2), hg. vom Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, Bezirksverband Karl-Marx-Stadt, (Karl-Marx-Stadt), 1984, S. 74–79 (hier S. 75). In der Plauener Kantorenakte RET. I, Cap. IV, Sect. I<sup>d</sup>, Nr. 1, Bl. 76r, heißt es über Wagner, dass er „insonderheit die ihm vorgegebenen Themata nicht allein wohl componiret, sothane Music vor anderen wohl dirigiret, mithin groß dignitissimo gehalten“.

Music verstünde und eine Stimme singen könnte, (welches letztere von einem Cantore vornehmlich erfordert wird)<sup>22</sup>. Um solche Persönlichkeiten zu bekommen – das trifft auch für Organisten zu – wandte man sich gern an prominente Musiker mit der Bitte um Vorschläge. Hier seien neben Schütz die Leipziger Thomaskantoren Schelle, Bach, Doles und Hiller besonders hervorgehoben. Die Bewertung der sängerischen Leistung ist zumeist das einzige, was wir über die Kantorprobe – bezeichnenderweise auch als „Singerprobe“ ausgewiesen – erfahren. Das Hauptziel bestand ja darin, die Schüler zum Singen zu erziehen und dem Chor „vorzustehen“. Mehrfach wurde die Stimme des Bewerbers genau beschrieben. Ein großer Stimmumfang galt als ein Vorzug, vor allem, wenn ein Bewerber Tenor und Alt oder gar Bass, Tenor und Alt (letzteres falsettierend) singen konnte. Altstimmen standen in geringerem Ansehen. „Feine Stimmen“, „starke Stimmen“ und „großes musikalisches Können“ der Kandidaten versetzten die Kirchenbesucher – wie berichtet wurde – zuweilen in Erstaunen. Basstimmen wurden oft besonders hervorgehoben. „Für die evangelischen deutschen Gotteshäuser war voller, kräftiger Gesang [plena voce] erwünscht“<sup>23</sup>. Bereits Lassus sprach von der „Teutschen Dapffrigkeit“, zu der – wie Werner Braun ausführt – die kraftvolle und würdige Stimmgebung gehörte.

Je weiter wir in das 18. Jahrhundert mit dem Primat des wissenschaftlichen Unterrichts an den Gymnasien gelangen, desto seltener werden jedoch solche gesanglichen Forderungen und Einschätzungen. Nach 1700 erfolgte – wie Joachim Kremer feststellte –, eine „Aushöhlung und Umgewichtung tradierter Kantoren-, Organisten- und Stadtmusikantenämter“<sup>24</sup> mit Spezialisierung auf musikalische und kompositorische Aufgaben<sup>25</sup>. Rein sängerische traten in den Hintergrund, wurden fast als antiquierte

<sup>22</sup>Jung, *Geschichte Greiz* (wie Anm. 4), S. 43.

<sup>23</sup>Werner Braun, *Der Stilwandel in der Musik um 1600* (Beiträge der Forschung 180), Darmstadt 1982, S. 26.

<sup>24</sup>Joachim Kremer, *Das Kantorat als Gegenstand der Professionalismusforschung: Überlegungen zu einer Typologie*, in: *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 172–178 (hier S. 172).

<sup>25</sup>Ebd., S. 173.

Vorstellungen empfunden. Zunehmend kamen die Bewerber für das Kantorat aus dem Organistendienst. Es handelte sich also um ausgeprägte Fachmusiker. Trotzdem wurde die Frage, ob der jetzt vor allem komponierende Kantor, also der Komponist, philologisch „necessario müsse studirt haben“ von dem Weißenfelder Johann Beer positiv beantwortet, jedoch mit der Begründung, dass es der Komponist „mit unterschiedlichen Texten“ zu thun“ habe<sup>26</sup>. Die wenigen überlieferten ausführlicheren Berichte und Gutachten über Kantorproben – hier wurden solche aus den Jahren 1676, 1693, 1706, 1727, 1736 und 1737 herangezogen – lassen vor allem folgende Bewertungskriterien erkennen:

- richtige Balance zwischen Sängern und Instrumentisten, um „confusiones“ zu vermeiden; gut eingerichtete (d. h. besetzte) Musik<sup>27</sup>;
- Geschicklichkeit und angenehme Methode als *director musicus* bei der Leitung des Chores, Sicherheit im „akkuraten“ Dirigat;
- Blattsingen und Absingen vorgeschriebener unbekannter Soli sowie von Chorälen und deutschen Liedern, später werden auch Arien genannt;
- Transposition musikalischer Stücke, was letztlich instrumentale Fertigkeiten voraussetzte.

Als negativ werden bei ungünstig verlaufenen Proben u. a. hervorgehoben:

- Konzerte im *stylus compositionis lascivio* (übermütig, ausschweifend, unkirchlich), der nur bei großer Herren Tafelmusik zu gebrauchen sei;
- bei der Textwiedergabe „propter vitium elucutionis“ (schlechte Aussprache);
- Verstöße gegen den gravitätischen Takt, der lediglich bei notwendigen Affekten, „exprimiert“ werden dürfe, die Musik solle „grave, herrlich, tapfer“ sein;

---

<sup>26</sup>Johann Beer, *Johann Beerens [...] Musicalische Discourse*, Nürnberg 1719 (Reprint Leipzig 1982), S. 38f. und 141.

<sup>27</sup>Johann Samuel Beyer erhielt 1699 in Freiberg unter 12 Bewerbern den Zuschlag, da er „mit einer deutlichen Vokalstimme und besser [als von den anderen] eingerichteten Music sich hören lassen und sich modest aufgeführt“. Ernst Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*, in: *Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins*, 68. Heft, Freiberg 1939, S. 35f.

- Fehlen eigener Kompositionen (erst ab Mitte des 17. Jahrhunderts).

Manche Bewerbungen waren bereits auf die spezifische musikalische Anforderung ausgerichtet. So schrieb der Zwickauer Gottfried Vogel 1676 bei seiner Chemnitzer Bewerbung, er könne „vom Blatt singen“ und „nach jetziger in allen wohlbestellten Capellen üblichen Art, sambt dem Verstande vom Clavier [...] componieren und, was er componiert oder ihm vorgelegt wird, durch Haltung einer rechtschaffenen und auff alle Stimmen gerichteten Partitur [...] dirigieren“<sup>28</sup>. Sachkundige Zeugnisse verweisen gelegentlich auf kompositorisches Können des Bewerbers in der „itzigen italienischen Manier“, was aber die Theologen nicht immer sonderlich beeindruckte. Bestimmte Bewerber fallen durch ihre Fertigkeiten im Instrumentalspiel angenehm auf, so besonders beim „Schlagen des Klaviers“ (gemeint ist die Orgel). Die Einbeziehung von Instrumenten und Instrumentalmusik in den Gottesdienst stieß (abgesehen von der Orgel) jedoch zunächst auf eine Abwehrhaltung der Theologen. Spätestens Ende des 17. Jahrhunderts hatte sich das gründlich geändert. Kantor Spahn führte z. B. 1688 im Freiburger Dom während des Gottesdienste vor und nach der Predigt eine Komposition auf, die aus 28 Vokal- und 60 Instrumentalstimmen bestanden haben soll<sup>29</sup>. Es sei jedoch nicht verschwiegen, dass an einigen Lateinschulen schon Ende des 16. Jahrhunderts Instrumentalunterricht erteilt wurde (u. a. in Dresden und Görlitz). Schließlich sei auch auf eine der ältesten gedruckten Instrumentalanweisungen des Magdeburger Kantors Martin Agricola verwiesen<sup>30</sup>. Im Zuge der veränderten

---

<sup>28</sup>Hans-Hermann Schmidt, *Zum Musikleben der Stadt Chemnitz im 17. Jahrhundert*, in: Irene Crusius, *Atlas Crusius – Bürgermeister in schwerer Zeit. Die Stadt Chemnitz nach dem Dreißigjährigen Krieg*, hg. vom Stadtarchiv Chemnitz, Chemnitz 2004, S. 67–111, (hier S. 104).

<sup>29</sup>Johann Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften der vor- und nachreformatorischen Kurrenten, Schulhöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907 (Reprint Hildesheim 1970), S. 350.

<sup>30</sup>Martin Agricola, *Musica instrumentalis deudsch ynn welche begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie*

Aufführungspraxis hielt man die Schüler der Kantorei Ende des 17. Jahrhunderts zum Instrumentalspiel an. Solcher Unterricht wurde dann vom Kantor privat erteilt. Auch die Kantoren der Thomaskirche Leipzig wurden seit Kuhnau schriftlich verpflichtet, ihre Schüler zum Instrumentalspiel zu bewegen. Aber bereits im 17. Jahrhundert gab es durch die gesetzlich geregelte Einbeziehung der Stadtmusiker sogenannte gemischte Kantoreien. Es wurde demnach durchaus nicht nur a cappella musiziert.

Die Komposition von Figuralmusik, zunächst einer Motette, später einer Kantate, gehörte zum Handwerkszeug eines jeden Kantors. Im frühen 17. Jahrhundert wurde jedoch mehrfach darauf hingewiesen, dass die komponierenden Kantoren ihre Werke nicht zum Nachteil der traditionell bewährten Stücke aufführen sollten. Ausgangspunkt war die kursächsische Schulordnung von 1580, die den Kantoren die Aufführung eigener Kompositionen untersagte. Dieses Gebot wurde jedoch kaum eingehalten. Der Freiburger Visitationsbericht von 1608 rügte, dass Demantius „nur seine modetten vnd sonst new vnbekannte Dinge singe, deshalb ist die Verordnung gemacht, dass die alten stücke, so der bürgerschaft bekant sind, nicht gar selten aussen gelassen werden“<sup>31</sup>. In diesem Zusammenhang ist auch das in den älteren kursächsischen Kirchenordnungen immer wieder geforderte Kontrakturverbot zu erwähnen, das wohl Aufschluss über die wirkliche Praxis gibt. Mit welchen Schwierigkeiten Kantoren anzukämpfen hatten, zeigt das Wirken des Chemnitzer Kantors David Pörner, dem 1608 der Superintendent den Figuralgesang untersagte<sup>32</sup>. Thomaskantor Johann Kuhnau erklärte 1688 in seiner gedruckten juristischen Dissertation „De Juribus circa musicos Ecclesiasticos“, dass für die Kantoren die Pflicht zum Komponieren bestehe. Zu diesem Zeitpunkt war kompositorisches Können des Kantors bereits unerlässlich. Auch der Bachschüler Lorenz Christoph Mizler beschäftigte sich 1746 ausführlich mit dem Problem des kom-

---

wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen und allerley Instrument und Seytenspiel nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen, Wittenberg 1529.

<sup>31</sup>Vollhardt, *Geschichte der Cantoren* (wie Anm. 17), S. 107.

<sup>32</sup>Ebd., S. 37.



ponierenden Kantors<sup>33</sup>. Die Vorstellung des singenden Lehrers bleibt jedoch vielfach weiterhin aktuell. So wird 1750 nach J.S. Bachs Tod bei der Besetzung des Leipziger Thomaskantorats geäußert, man wolle einen Kantor und keinen Kapellmeister<sup>34</sup>. Die Leipziger hielten also trotz der sich verändernden musikalischen Situation am „Schulkantorat“ fest. Es gab demnach gleichzeitig „Zerfall“ und „Konstanz“ in der Kantoratsgeschichte des 18. Jahrhunderts<sup>35</sup>. Jedoch trifft auch die Feststellung Hans Joachim Mosers zu, dass sich um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert im Kantorenberuf eine Verschiebung zum freien Künstler, Virtuosen und Kapellmeister bemerkbar machte<sup>36</sup>. Mattheson verkennt in seinem „Vollkommenen Kapellmeister“ von 1739 nicht die sängerischen Voraussetzungen für einen Kantor, verlangt aber gleichzeitig, man müsse an ihn die gleichen Anforderungen stellen wie an einen guten und vollkommenen Kapellmeister<sup>37</sup>. Abschließend sollen drei Proben aus Chemnitz und Schellenberg (Augustusburg) mitgeteilt werden.

---

<sup>33</sup>Lorenz Christoph Mizler, *Von dem Ursprunge, Amte und Rechte der Cantoren in den Kirchen und Schulen*, in: *Musicalische Bibliothek*, Bd. 3, Leipzig 1746, Teil 4, S. 776: Der vollkommene Kantor solle auch „Lieder verfertigen u. in Noten setzen könne[n]“. Zurückhaltender hatte sich 1706 Martin Heinrich Fuhrmann in seinem „Musicalischen Trichter“ (S. 18) geäußert, wonach nicht alle Kantoren komponieren müssten, jedoch die „fundamentum compositionis“ gründlich verstehen sollten.

<sup>34</sup>Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze, *Bach-Dokumente*, hg. vom Bach-Archiv Leipzig I. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, Kassel usw. 1963, S. 67.

<sup>35</sup>Kremer, *Das Kantorat* (wie Anm. 24), S. 375.

<sup>36</sup>Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin und Darmstadt 1953, S. 455.

<sup>37</sup>Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739 (Faksimile, hg. von Margarete Reimann, Kassel und Basel 1954), 26. Hauptstück, S. 479ff.

Kantorprobe von Johann Christoph Jäger in der Schloss (Stadt)kirche zu Schellenberg am 22. August 1706, Konfirmation 27. August 1706 in Dresden.

(geb. Naumburg, Studium in Wittenberg, Magister; Kantor in Finsterwalde (vor 1706), Schellenberg (1706–1712), Oberwiesenthal (1712–1716), danach Rektor dass.)

Ao: 1706. Dom. 12. Trin: d. 22. Aug: Joh. Chr. Jäger: Bey der neuen Cantor: Probe in der Schloß Kirchen [= Stadtkirche Schellenberg].

Pro introitu

1. Mot. Dis ist der tag den der Herr
2. Kyrie: ab 8. Voc.  
Gloria
3. [Choral] Allein Gott in der Höhe sey Ehr  
NB. Mit Waldhörnern wechselsweise  
Collecte. – Epistel
4. Basso Solo: et cum Viol: Ich hebe meine Augen
5. [Choral] Von Gott will ich mich  
Evangelium
6. A.T.B. 2. Viol.: O Jesu du hort [...]
7. Der Glaube  
Predigt
8. [Choral] Liebster Jesu  
Nach der Predigt
9. Bass Solo: 2. Cornett. 3. Viol.  
Gebet: Der Herr ist mein Hirt  
Communion
10. [Choral] Ich dank dem Herrn von ganzem hertzen  
Collecte – Seegen  
Conc: Lobe den Herrn alle Heyden. cum Viol.

Die kleine Stadt Schellenberg (heute Augustusburg) erhielt schon 1564 Stadtrechte.

Johann Christoph Jäger war offensichtlich Bassist, wie die beiden Soli zeigen. Da die bis zu achtstimmigen Werke ohne Autoren ausgewiesen werden, ist der Kandidat wohl als deren Komponist anzunehmen. Auffällig ist der hohe Anteil von Instrumenten:

2 Cornetti (hohe Trompeten, Zinken), 3 Violinen und Waldhörner. Die Violinen werden unter den Positionen 6, 9 und 10 genannt. 1700 war nun auch in der Kirchenmusik das Waldhorn ein beliebtes Instrument. Schellenberg verfügte über mehrere Stadtpfeifer, die für solche Aufgaben herangezogen wurden.

Kantorprobe von Gottfried Vogel am 4. Dezember 1676 in Chemnitz

(geb. um 1650 Zwickau, 1676–1711 Kantor an St. Jacobi in Chemnitz, gest. 1711 Chemnitz)

### CULTUS DIVINUS

Dominicæ I Adventús 1676.

1. Zum Anfang den Introitum Choraliter
2. Missam compositam à Clemente Thiemen  
à 10. 5 Stroment: et 5 Concert: cum Continuo.
3. Vor der Epistel,  
[Choral] Herr Christ der einig Gottes Sohn
4. Nach der Epistel, vor dem Evangelio:  
[Choral] Nun komm der Heyden Heyland,  
hierauff
5. Concert: compos: à Godofriedo Vogeln  
à 13: 2 Clarin: 2 Violin: 2 Viol: 5. Conc: 1 Spinett: Continúô  
[Cantus 1, Cantus 2, Altus, Tenor, Bass]  
Textus [...] ult. Psalmi 14 [Vers 7]  
Chorus: Ach daß die Hülffe auß Zion über Israel käme  
Hunc seqvitur Aria  
Súper Machet die Thore weit Psalm: 24 [Vers 7]  
Cantus 1: [Aria] Erweitert Thor und Thüren  
Chorus: Wer ist derselbige König der Ehren  
Altus: [Aria] Er ist der dessen Stärke  
Cantus 2: [Aria] Erweitert Thor und Thüren  
Chorus: Wer ist derselbige König der Ehren  
Tenor: [Aria] Wenn alle Seraphinen  
Bass: [Aria] O komm, du Held im Streiten  
Folget der Glaube

6. Nach der Predigt  
[Choral] Verleih uns Frieden gnädiglich
7. Unter der Communion Solte eine Motetta gemachet werden.
8. Weil aber die Schule communiciret, wird noch eine schwache Concerte  
musicirt. Textus: Dancket dem Herrn und prediget seinen Nahmen  
á 6. 1 Clarin: 1 Violin: 1 Fagott: Cantô ò Tenore: Basso con Continuo  
(Autore: M[agister] Johanne Creilen)
9. [Choral] Gott sey gelobet und gebenedeyt

In einem langen Bewerbungsschreiben an den Rat der Stadt Chemnitz vom 23.11.1676 hatte Gottfried Vogel erklärt, dass die Cantores „capabel seyn möchten, nach jeziger in allen wohlbestellten Capellen üblichen Art, sambt dem Vorstande vom Clavier, zu [...] componiren und was sie componiret, oder ihnen furgelegt wird, durch die Haltung einer rechtschaffenen, und auf alle Stimmen gerichteten Partitur zu dirigieren“. Die Leitung erfolgte also vom Spinett aus. Aufschlussreich für sein kompositorisches Können heißt es: *„Sie geruhen wollten mir eine gewissen Text, der auß ein Stück auff so viel Stimmen, als es Ihnen beliebig, vocaliter und instrumentaliter zu componiren an Hand – oder ein schon componirtes zur direction – zu übergeben“*.

Gottfried Vogel ist mit mehreren großbesetzten Kompositionen bekannt. Diese liegen auch in neueren Einspielungen vor. Zu ihnen gehört die Adventskantate „Ach, dass die Hülffe aus Zion“, die er auch in den Mittelpunkt seiner Kantoratsprobe stellte. Das 13-stimmige Werk benötigte 2 Clarinen, 2 Violinen, 2 Violen und ein Spinett und hat eine Aufführungsdauer von 20 Minuten. In dem sechsstimmigen „Danket dem Herren“, einer Komposition des Zwickauers Kantors Johann Kreil (gest. 1682), kommt auch das Fagott zum Einsatz. Vogel wollte sich offensichtlich vor allem als Komponist und Interpret großbesetzter Werke vorstellen, wie auch die zehnstimmige Messe (wohl nur Kyrie und Gloria) des 1668 in Zeitz verstorbenen Clemens Thieme ausweist. Bei der „motetta“ und dem „schwachen Concerte“ handelte es sich vermutlich um Werke Vogels.

Kantorprobe von Ernst Kindermann am 2. August, X. post Trinit. 1670 an St. Jacobi Chemnitz

(geb. 1646 Marienberg, Präfekt des Chorus Symphonicus Chemnitz, Student in Wittenberg und Leipzig, Organopneumato praefectus zu Albertshayn; fühlte sich nach eigenen Worten als „Vocal- und Instrumental-Musicus auch zum Docieren wohlqualifiziert“, gest. 1676 Chemnitz)

1. Introitus Cum clamarem
2. Kyrie
3. *Symbolum Nicaenum*
4. An Wasserflüssen Babylon [gestrichen]
4. Wo Gott zum Haus nicht gibt sein Gunst [nähere Hinweise fehlen, vielleicht von Hans Leo Haßler ?]
5. O welche Tiefe des Reichtums, aus: Geistlicher Harmonien erster Theil begreifende Zwanzig deutsche Konzerte für Bass, 2 Violinen und Basso, Continuo von Christoph Bernhard
6. Iß dein Brot mit Freuden, aus Symphoniae Sacrae II für Sopran, Bass, 2 Violinen und Basso Continuo von Heinrich Schütz
7. Populi omnes jubilate et cantate canticum novum, 8 v., von Martin Rothe, aus: Florilegium Portense

Mit einem identischen Programm mussten sich am 1. bzw. 2. August 1670 Ernst Kindermann und Johann Kranewitter, die aus einer größeren Zahl von Bewerbern ausgewählten Kandidaten, vorstellen. Am 4. August kam es mit den 8 Kommissionsmitgliedern zu einer Abstimmung, die knapp zu Gunsten von Kindermann ausging. In der Diskussion spielte die Bewertung der Stimme die entscheidende Rolle. Kindermann sang Bass, wurde als „exerciter“ bzw. „fertiger“ und „fundamentaler“ in der Musica aber auch als Komponist hervorgehoben, obwohl letzteres in der Probe nicht gefordert wurde. Kranewitter war zwar Stadtkind, wollte sich jedoch nicht für die geforderten 10 Kantorenjahre verpflichten, da sein Bemühen in Richtung Pfarramt ging. Mit dieser Klausel versuchte der Chemnitzer Rat die immer noch häufigen Fluktuationen von Kantoren ins Pfarramt zu verhindern. Ernst Kindermann gab das Versprechen und erhielt das Kantorat. Als Bassist hatte Kindermann offensichtlich die Soli in dem von ihm

geleiteten Konzert zu singen. Das genannte Konzert von Christoph Bernhard verlangt vom Solisten den ungewöhnlichen Umfang  $D-e^1$ . Auffällig ist ein achtstimmiges *Populi omnes jubilate* von Martin Rothe (einst J. H. Scheins Lehrer in Schulpforta). Es zeigt sich, dass das mindestens 7 Jahrzehnte früher entstandene Werk vor allem durch die Verbreitung vom *Florilegium Portense* in den protestantischen Kantoreien sich weiterhin behaupten konnte. Auch das Schützsche *Iß dein Brot mit Freuden* aus den *Symphoniae Sacrae II* lag hinsichtlich seiner Entstehung mehr als 2 Jahrzehnte zurück. Zu den neueren Werken zählte jedoch das erst 1665 veröffentlichte Konzert *O welch eine Tiefe des Reichtums* von dem Schützschüler Christoph Bernhard.

## Ernst Stöckl

### Franz Xaver Gebel (1787–1843) – ein vergessener deutscher Komponist in Moskau

#### Vorbemerkung

Gebel konnte ich zwar in meiner „Musikgeschichte der Russlanddeutschen“ (Dülmen 1993), in „MGG, The New Grove Dictionary of Music and Musicians“ und im „Schlesischen Musiklexikon“ (Augsburg 2001) in kurzen Artikeln würdigen. Indes hat sich mit diesem Komponisten, auch von russischer Seite, noch niemand gründlich beschäftigt, und seine Bedeutung für die russische Musik des 19. Jahrhunderts, vor allem für die Kammermusik, ist daher bisher völlig unklar. Die vorliegende Arbeit stellt sich das Ziel, unter Benutzung vorrangig auch russischer Quellen, eine möglichst lückenlose Beschreibung von Gebels Wirken in Wien und hierauf vor allem in Russland zu geben und zu versuchen, seine Stellung in der Geschichte der russischen Musik näher zu bestimmen.

#### Ausbildung und erste Tätigkeit in Wien und Lemberg

Franz Xaver Gebel wurde 1787 in Fürstenau bei Breslau geboren. Das genaue Geburtsdatum ist unbekannt. Nach Findejzen erhielt er den ersten Musik- und Klavierunterricht von seinem Vater<sup>1</sup>, so dass vermutet werden kann, dass er Musiker war. Wie auch andere Schlesier – z. B. Peter Hänsel (1770–1831) oder Emanuel Alois Förster (1748–1823) – ging der junge Gebel nach Wien, das zu dieser Zeit ein bedeutendes Musikzentrum war und als solches eine überaus starke Anziehungskraft ausübte. Wann er sich dort hin begab, lässt sich exakt nicht sagen. Da jedoch in den Quellen übereinstimmend als Gebels erster Wiener Lehrer Georg Joseph (Abt) Vogler (1749–1814) genannt wird<sup>2</sup> und dieser sich nur von

---

<sup>1</sup>N. Findejzen, Art. *Gebel*, in: *Biografičeskij slovar'*, Bd. „Gaag“ bis „Gebel“, Moskau 1914.

<sup>2</sup>Vgl. ebd.; H. Riemann, *Muzykal'nyj slovar'*, Übersetzung der 5. deutschen Auflage von B. Jurgenson, ergänzt durch einen russischen Teil, Moskau 1901; H. Mendel, *Musikalisches Conversationslexikon*, Bd. 4, Leipzig 1874; H. Riemann, *Musik-Lexikon*, Leipzig <sup>6</sup>1905.

1803 bis 1804 in der Kaiserstadt aufhielt<sup>3</sup>, muss angenommen werden, dass Gebel als sechzehn- bis siebzehnjähriger Jüngling nach Wien gekommen ist. Seit 1806 hatte Gebel dann Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809), dem Hoforganisten und Kapellmeister am Stephansdom. Unklar ist jedoch, wie lange dieser Unterricht währte. Der russische Musikkritiker Nikolaj Aleksandrovič Mel’gunov (1804–1867), der später in Moskau Gebels Schüler war, will wissen, dass Gebel Beethoven persönlich gekannt habe, seinen mitreißenden Improvisationen gelauscht und seine Werke studiert habe<sup>4</sup>. Weder in der Beethoven-Literatur noch an Hand der Materialien des Beethoven-Archivs in Bonn ließen sich Belege für eine persönliche Beziehung Gebels zu Beethoven erbringen<sup>5</sup>. Da jedoch Mel’gunov Einzelheiten aus Gebels Lebensweg sicher aus mündlichen Mitteilungen des deutschen Musikers kannte, darf seine Aussage nicht einfach ignoriert werden. Dabei ist allerdings nicht zu übersehen, dass die Formulierung „Gebel kannte Beethoven persönlich“ nicht allzu wörtlich aufzufassen ist, da sich eine persönliche Bekanntschaft auch nur aus dem Besuch von Beethoven-Konzerten herleiten ließe, und Mel’gunov somit nur zum Ausdruck bringen wollte, dass Gebel Beethoven als ausübenden Künstler kennengelernt habe. Sicher ist aber, dass Gebel von Beethovens Musik stark beeindruckt war und sein Leben lang versuchte, Beethovens genialer Kunst in seinen Werken möglichst nahe zu kommen. Gebels Kompositionen weisen ihn eindeutig als Bewahrer des Stils der Wiener Klassik aus, insbesondere der Schreibweise Beethovens.

Vermutlich 1810 wurde Gebel Kapellmeister am Leopoldstädter Theater zu Wien und hatte in dieser Funktion offenbar auch Singspiele und Opern zu komponieren. Auf einen Text von Hilde (der Vorname wird nicht genannt) schrieb er *Rinaldo und Camillo*, eine große komische Zauberoper in 3 Akten, die am 22. Januar 1812 uraufgeführt wurde. Nach 5 Vorstellungen verschwand sie

---

<sup>3</sup>Vgl. W. Reckziegel, *G. J. Vogler*, in: *MGG*, Bd. XIII, Sp. 1895.

<sup>4</sup>N. Mel’gunov, *O muzykal’nych večerach gospodina Gebelja*, in: *Teleskop*, Moskau 1835, Teil XXV, Buch 2 (Nr. 2), S. 314.

<sup>5</sup>Brief von Herrn Professor Dr. M. Staehelin, dem Direktor des Beethoven-Archivs in Bonn, vom 17. März 1981, dem ich für die entsprechenden Recherchen herzlich danke.



aber Ende Januar 1813 wieder vom Spielplan. In einer kurzen Zeitungsnotiz ist zu lesen:

„Die Musik ist von Hrn. Gebel, neuengagirtem Capellmeister dieser Bühne. Diese Zauberoper hat etwas mehr Sinn als manche andere und scheint gerade deswegen weniger zu gefallen. Hr. Gebel hat sich nicht unvorteilhaft angekündigt. Die Musik ist lieblich, hier und da sogar originell; wenn Hr. Gebel mit dem theatralischen Effecte vertrauter wird, so haben wir Hoffnung, manches Gute zu hören.“<sup>6</sup>

Bei diesem vielversprechenden Anfang scheint es dann aber auch geblieben zu sein. Die nächsten drei Opern schrieb Gebel auf Texte von Joachim Perinet, Dichter und Schauspieler am k. u. k. privilegierten Theater der Leopoldstadt, die in der Presse als einfältige Machwerke charakterisiert werden. Offenbar bevorzugte Gebel unter dem Eindruck des klassischen Wiens und insbesondere der Musik Beethovens schon damals das ernste Genre. Mit der leichten Muse tat er sich dagegen schwer und erledigte daher offenbar seine Kompositionen für das Theater ohne echten künstlerischen Antrieb nur als notwendige Pflichterfüllung. So wurden am Leopoldstädter Theater in Wien noch die folgenden Werke von Gebel aufgeführt:

- *Aschenschlägel*, große travestierte Oper in 3 Aufzügen. Uraufführung am 11. Juli 1812<sup>7</sup>.
- *Diamantino, der Ritter im Zauberlande, oder Der Schutzgeist*, Oper in 4 Akten. Uraufführung am 19. Juni 1813<sup>8</sup>.
- *Die travestierte Palmyra*. Eine große Karikatur-Oper in 2 Akten. Uraufführung am 21. August 1813<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Thalia*, 1812, S. 36: Tagebuch der Wiener Bühnen. Weitere Aufführungen fanden am 23., 24., 26. und 27. Januar 1812 statt; vgl. J. Hadamowsky, *Kataloge der Theatersammlung der Nationalbibliothek in Wien*, Bd. III, Wien 1934, S. 236.

<sup>7</sup> 1812: 20 Aufführungen, 1813: 5 Aufführungen, 1814: 1 Aufführung, vgl. Hadamowsky, *Kataloge* (wie Anm. 6), S. 100; Druck des Librettos: Wien 1812, Joseph Tandler, 80 Seiten.

<sup>8</sup> Eine weitere Aufführung fand am 20. Juni 1813 statt; vgl. Hadamowsky, *Kataloge* (wie Anm. 6), S. 119.

<sup>9</sup> Weitere Aufführungen fanden am 22. und 23. August 1813 statt; vgl. ebd., S. 223.

Die Musik zu *Aschenschlägel* setzte sich – soweit man dies einer Zeitungsbesprechung entnehmen kann<sup>10</sup> – aus Stücken zusammen, die aus anderen Opern entlehnt waren. Dennoch erlebte diese Oper, die in der Presse wegen ihres schlechten Textes heftig kritisiert wurde, zwischen dem 11. Juli 1812 und dem 13. Oktober 1814 sechsundzwanzig Aufführungen. *Diamantino* wurde dagegen nur zweimal<sup>11</sup>, *Die travestierte Palmyra* nur dreimal gegeben. Was über letztere in der Presse zu lesen ist, war für Gebel wenig schmeichelhaft: „Die Musik von Gebel ist höchst mittelmäßig. Kein einziger anziehender Gedanke, nicht drei wohlgefällige Takte fürs Gehör. Das Liedchen ‚O ihr lieben Spitzbubenaugen‘ ist jedoch davon ausgenommen, doch dies ist eingelegt und von der Komposition des Kapellmeisters Müller.“<sup>12</sup> Bezeichnend ist, was über das Stück selbst gesagt wird: „Die Parodien auf der Leopoldstädter Bühne sind seit Jahren so angewachsen, daß ihre Zahl Legion heißen könnte. Vielleicht verleiten schlechte Parodien, wie die vorliegende, den Geschmack an denselben.“<sup>13</sup> Die schlechte Qualität der Bühnenstücke war wenig dazu angetan, die schöpferische Phantasie eines Musikers wie Gebel zu inspirieren. Doch hat – wie die Analyse seiner Werke noch zeigen wird – die Berührung mit der Musikbühne in Gebels Schaffen gewisse Spuren hinterlassen.

Ob Gebel 1813 an das Städtische Theater in Pest ging, muss bezweifelt werden. Eine Tätigkeit in dieser Stadt hat in zeitgenössischen Veröffentlichungen zur Theatergeschichte jedenfalls keinerlei Niederschlag gefunden. Und so ist auch nicht bekannt, wann Gebel Pest wieder verlassen haben soll. Später ist er in Lemberg nachzuweisen, wo im Oktober 1816 seine dreiaktige Oper *Almasine* aufgeführt wurde.

1817 gab Gebel die Dirigententätigkeit in Lemberg auf und übersiedelte nach Moskau, wo er als Lehrer für Klavier und Musiktheorie ein angemessenes Betätigungsfeld fand.

---

<sup>10</sup> *Wiener Theaterzeitung*, hg. von A. Bäuerle, 1812, S. 224.

<sup>11</sup> Über Gebels Musik wird in der kurzen Notiz der *Wiener Theaterzeitung* (1813, S. 291f.) nichts gesagt.

<sup>12</sup> *Wiener Theaterzeitung*, 1813, S. 394.

<sup>13</sup> Ebd.

## Wirken in Moskau

Zu dieser Zeit erlebte Moskau, das von Napoleons Großer Armee und durch den Brand von 1812 teilweise stark zerstört und durch den Krieg in seiner Entwicklung, auch der kulturellen, um Jahre zurückgeworfen war, eine Phase des stürmischen Wiederaufbaus. Nach der Vertreibung der feindlichen Truppen aus Russland waren nicht nur die Kriegsschäden an den Gebäuden zu beseitigen, sondern neu zu beleben war auch das völlig darniederliegende Geistes- und Kulturleben der Stadt. In dieser Situation bekam Moskau als Zielort für Auswanderer ganz verschiedener beruflicher Orientierungen eine besondere Attraktivität. Gebel hat also in der alten Zarenresidenz an der Moskva offenbar günstige Arbeitsbedingungen vorgefunden.

Es ist anzunehmen, dass der deutsche Musiker noch in Wien oder vielleicht erst später, in Lemberg, geheiratet hat. Wir wissen zwar nicht, wen er ehelichte, bekannt aber ist, dass die Ehe kinderreich war. Als Gebel 1843 starb, hinterließ er Frau und acht Kinder. Der Unterhalt einer so großen Familie erforderte natürlich gewisse finanzielle Mittel, die er als Kapellmeister wahrscheinlich nur mühsam aufbringen konnte. Dies lässt vermuten, dass bei dem Entschluss, nach Russland zu gehen, auch materielle Gesichtspunkte eine Rolle gespielt haben könnten, zumal gerade in dieser Zeit im Zarenreich der Bedarf an Musiklehrern sprunghaft anstieg. Für St. Petersburg ermittelte P. Stolpjanskij<sup>14</sup>, dass die Zahl derer, die Musikunterricht nehmen wollten, rascher zunahm als die Zahl der Musiklehrer. In Moskau war die Situation wohl kaum anders.

Gastierende ausländische Musiker wie auch aus dem Ausland zugereiste Musiklehrer kassierten damals in Moskau für öffentliche Konzerte genauso wie für Klavierunterricht höchste Honorare. Der irische Klaviervirtuose John Field (1782–1837), der erst in St. Petersburg und hierauf 1821 bis 1831 in Moskau lebte, erzielte in der Stadt an der Moskva insbesondere in den ersten Jahren Konzerteinnahmen von sechs- bis siebentausend Rubel und erreichte zusammen mit seinen Einkünften aus Klavierstunden, die er in den reichsten Familien für ein Stundenhonorar von 25 Rubel

---

<sup>14</sup>*Staryj Peterburg, Muzyka i muzycirovanie v starom Peterburge*, Leningrad 1925, S. 171.

gab, ein Jahreseinkommen, das sich bis auf 20.000 Rubel belief. Wenn Gebel nach Mitteilung des mit ihm befreundeten Schauspielers und Sängers Friedrich Albert Gebhard (1781–1861)<sup>15</sup> „als Klavierspieler und Theoretiker in den besten Häusern Unterricht für 10 Rubel die Stunde gab“<sup>16</sup>, so ist selbst dieses Honorar angesichts der damaligen hohen Kaufkraft des Rubels und der geringen Preise für Lebensmittel eine recht ansehnliche Summe gewesen, mit der er seine große Familie gut unterhalten konnte. Gebel war jedoch ein in seiner Kunst völlig aufgehender Musiker, dessen Natur überhaupt nicht auf Gewinn gerichtet war. Darüber berichtet F. A. Gebhard:

„Er lebte wie jeder wahre Künstler mehr für den Himmel als für die Erde. Das Geld war nicht sein Gott. Wenn ihn ein poetischer Gedanke überraschte, da vergaß er oft wochenlang zu unterrichten; er setzte sich an seinen Schreibtisch, um seine Gedanken zu Papier zu bringen, unbekümmert, ob ihm die Arbeit den versäumten Stundenlohn ersetzen werde. Der strenge Moralist wird hier freilich ausrufen: er hätte lieber für Frau und acht Kinder arbeiten als seiner nutzlosen Laune leben sollen. Aber es muß ja auch Menschen geben, die das Einmaleins nicht kennen und nie lernen. Mozart und Schiller verstanden es auch nicht. Wenn es solche Käuze nicht gegeben hätte und noch ferner gäbe, so wäre es ja auf dem lauten, kalten Börsenmarkte des Lebens nicht auszuhalten“<sup>17</sup>.

Und er fährt in dieser als Nekrolog gedachten Korrespondenz fort:

„Gebel also componirte Ouvertüren, Quartette, Quintette, Sextette und noch im vorigen Jahre sogar eine Oper: ‚Columbus‘, Text von einem russischen Dichter, davon der erste Act fertig und sehr brav gearbeitet sein soll. Vor einem auserlesenen Kreise von Kunstkennern und Kunstliebhabern gab er früher, auf Subscription, in den Wintermonaten einen Cyklus von seinen und auch anderer Meister Arbeiten: Quartette und Quintette und gewährte auf

---

<sup>15</sup>Friedrich Albert Gebhard (1781–1861) stammte aus Heldrungen (Thüringen). Er wirkte von 1801 bis 1830 als Schauspieler und Sänger (Bass) am Deutschen Theater in Petersburg und leitete 1833/34 das Deutsche Theater in Moskau. Gebhard war der Urgroßvater des Komponisten Nikolaj Karlovič Medtner (1879–1951). Von ihm stammt eine Biographie von J. Field (in: *Severnaja pčela*, 1839, Nr. 180f.). Gebhard verfasste für die *Allgemeine musikalische Zeitung* und für die *Neue Zeitschrift für Musik* Berichte über das Moskauer Musikleben.

<sup>16</sup>*Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ), 1843, Juni, Nr. 26, Sp. 476.

<sup>17</sup>Ebd., Sp. 477.

diese Weise dem andächtigen Hörer manchen schönen Genuß, indem er dadurch den Sinn für das wahrhaft Schöne erregte. Die Theilnehmer an diesen Soiréen erinnern sich dieser angenehmen Stunden mit Vergnügen. Seine Quintette sind liebliche Tonspiele. Aber sie verlangen eine eigene Auffassung, die nicht dem Spieler überlassen wird. Er fordert von diesen Correctheit, eine gewisse sanguinische Keckheit, die nicht jeder Natur gegeben ist, und eine stets angemessene Gemüthsstimmung. Gebel gibt den Instrumenten nicht nur schöne Solostellen, er legt die Schönheit mehr in die Harmonie, darum ist seine Musik, wenn auch auf andere Weise, nicht minder schwierig, und es gehört keine geringe Geistesbildung des Virtuosen dazu, allen Forderungen zu genügen. Die harmonische Zusammenwirkung aller Spieler, wie wir sie hier zu hören Gelegenheit hatten, abwechselnd in der ersten Violine, durch die Herren J. Johannis<sup>18</sup> und Crassi<sup>19</sup>, Amadow<sup>20</sup>, zweite Violine, Grülów<sup>21</sup>, Viola, Schmidt<sup>22</sup>, Violoncello, gewährten eben jenen Reiz des Genusses.<sup>23</sup>

Gebels genaues Sterbedatum ist nicht bekannt, aber wir wissen, dass er am 21. April (3. Mai) 1843 in Moskau beerdigt wurde.

Versucht man sich ein klares Bild vom Umfang und der Ausstrahlung von Gebels Tätigkeit in Moskau zu machen, so ist man auf Berichte in der russischen und deutschen Presse und

---

<sup>18</sup>Johann (Ivan Ivanovič) Johannis (\*1810 in Domašin, Kreis Kaurim, Böhmen). 1822 bis 1828 am Prager Konservatorium als Geiger ausgebildet, wirkte er in Russland 1836 bis 1840 als Kapellmeister von Leibeigenenorchestern, lebte aber seit 1840 in Moskau, wo er 1841 als Dirigent des Orchesters des Bolschoi Theaters angestellt wurde. Anfang der 1850er Jahre verließ er Russland wieder und starb vermutlich nach 1864 in Österreich.

<sup>19</sup>I. Crassi, Geiger aus den ersten Violinen des Orchesters des Bolschoi Theaters.

<sup>20</sup>A. M. Amatov, Geiger aus den zweiten Violinen des Orchesters des Bolschoi Theaters.

<sup>21</sup>Lev Stepanovic Gurilëv (1770–1844) war Leibeigener des Grafen V. G. Orlov. Von G. Sarti musikalisch ausgebildet, leitete er das aus Leibeigenen bestehende Orchester des Grafen auf dem bei Moskau gelegenen Gut „Otrada“. Als der Graf 1831 starb, erhielt Gurilëv die Freiheit und lebte seitdem als angesehenener Musiklehrer in Moskau.

<sup>22</sup>August Heinrich Schmitt (auch Schmidt) (1810–1862) war Deutschböhme und stammte aus Karlsbad. Bald nach dem Abschluss des Prager Konservatoriums ging er 1828 nach Russland, spielte erst in Privatkanellen und war hierauf von 1839 bis 1860 Solovioloncellist im Orchester des Bolschoi Theaters.

<sup>23</sup>Ebd., Sp. 477.

die Memoirenliteratur angewiesen. Dass die in vielen Zeitungen und Zeitschriften verstreuten Nachrichten über musikalische Ereignisse in Russland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Forschung zugänglich sind, verdanken wir den verdienstvollen Arbeiten von R. Gruber<sup>24</sup> und T. Livanova<sup>25</sup>. Gruber verzeichnet die in deutschen musikalischen Periodica enthaltenen Berichte über Musik in Russland, Livanova bringt alle Nachrichten, die in der periodischen russischen Literatur über Musik erschienen sind. Die Sichtung dieser Materialien erlaubt es, Gebels Wirksamkeit in der Moskauer Öffentlichkeit folgendermaßen zu rekonstruieren.

Am 16. März 1829 gab Gebel ein Konzert in der Pension von Dr. Küster. Gespielt wurde einleitend eine „herrliche“ große Symphonie von Gebel. Ihr folgte, von Gebel selbst vorgetragen, ein eigenes Klavierkonzert. Nachdem einige Werke anderer Komponisten erklingen waren, setzte sich Gebel wieder ans Klavier und brachte die russischen Volkslieder *Chožu ja po ulice* und *Čem tebja ja ogorčila* zu Gehör, zu denen er Variationen komponiert hatte. Der anonyme Verfasser dieser kurzen Mitteilung stellt abschließend fest: „Überhaupt ist Herr Gebel ein ausgezeichneter Komponist. Sein Klavierspiel hat auch seine Vorzüge.“<sup>26</sup>

Erst am 1. März 1830, also ein Jahr später, fand Gebels nächstes Konzert statt, diesmal im großen Saal des Bolschoi Theaters (Petrovskij teatr). Neben Werken anderer Komponisten erklang auch diesmal wieder von Gebels eigenen Schöpfungen eine „herrliche [prekrasnaja] große neue Symphonie (in D-Dur)“, die aber zu groß für ein Konzert war. Dann spielte Gebel ein „herrliches [prekrasnyj]“ Klavierkonzert in „fa dièza mineur“ (fis-Moll). Im zweiten Teil des Konzerts erklang das „wunderschöne [voschitel'noe]“ *Andante auf das Thema Bože spasi carja* (Gott schütze den Zaren) aus Gebels zweiter Symphonie. Zum Abschluss spielte Gebel *Phantasie und Rondo für Klavier und Orchester* (vermutlich op. 18), das voller musikalischer Schönheiten ist. Das

---

<sup>24</sup>R. Gruber, *Rossica v germanskoj muzykal'noj periodičeskoj literature 18-ogo i pervoj poloviny 19-ogo veka*, in: *De musica*, Bd. 2, Leningrad 1926, S. 103–129.

<sup>25</sup>T. Livanova, *Muzykal'naja bibliografija russkoj periodičeskoj pečati XIX veka*, Bd. 2 (1826–1840), Moskau 1963.

<sup>26</sup>*Damskij žurnal*, 1829, mart, čast' XXVI, Nr. 14, S. 12.

Orchester setzte sich aus Musikern des Bolschoi Theaters zusammen<sup>27</sup>.

Der nächste Bericht bezieht sich erst auf das Jahr 1834. Er stammt aus der Feder von Nikolaj Aleksandrovič Mel'gunov (1804–1867), der damals die ersten Schritte als Musikkritiker tat und Gebels Schüler war. Er bespricht den ersten von vier Musikabenden im Hause von Frau Tatiščeva, der am 1. Dezember 1834 stattgefunden hatte, und teilt mit, dass diesem Abend weitere am 8., 15. und 20. Dezember folgen werden, im Laufe welcher der deutsche Musiker Kennern und Musikliebhabern seine Streichquartette und -quintette vorzustellen beabsichtige. Am 1. Dezember, bei der ersten dieser Soireen, wurden von den besten hiesigen Künstlern ein Quartett Beethovens (F-Dur, op. 59, Nr. 1) und zwei Quintette von Gebel vorgetragen. Über das Quartett von Beethoven, das jeder Musikliebhaber kennt, will Mel'gunov nicht sprechen; aber zu den beiden Gebel-Quintetten möchte er nicht schweigen.

„Auf sie kann mit Recht nicht nur Rußland, seine vorübergehende Heimat, sondern auch das an Komponisten aller Art so reiche Deutschland stolz sein.“ Dann kündigt er eine ausführliche Besprechung der Gebelschen Kammermusik an. „Das ist der einzige Tribut, den ich dem großen Talent unseres Meisters zollen kann. Für dieses Mal möchte ich, Hand aufs Herz, nur soviel sagen: Unter allen zeitgenössischen Komponisten von Kammermusik kenne ich keinen einzigen, der sich mit Herrn Gebel vergleichen, geschweige denn, an ihn heranreichen könnte. Ein solches Urteil mögen viele vielleicht für zu kühn halten. Ich bin aber zutiefst davon überzeugt, daß Herrn Gebel nur die Gelegenheit fehlt, europäische Berühmtheit zu erlangen. Ich hoffe, daß alle, die seine Musik hören, meine Überzeugung teilen werden.“<sup>28</sup>

Mel'gunov teilt mit, dass an den folgenden Soireen, die wieder im Hause von Frau Tatiščeva stattfinden werden, dieselben Musiker wie beim ersten Abend mitwirken werden, das heißt: I. Crassi (1. Violine), Pahl (2. Violine), A. M. Amatov (Viola), August Heinrich Schmidt (1. Violoncello) und V. I. Černogorov (2. Violoncello)<sup>29</sup>. Von Mel'gunov erfahren wir auch, dass auf einem dieser Abende Gebel beabsichtige, ein Doppelkonzert zu Gehör zu

<sup>27</sup>*Damskij žurnal*, 1830, mart, čast' XXIX, Nr. 12, S. 189f.

<sup>28</sup>*Molva*, 1834, čast' 8, Nr. 49, S. 355f.

<sup>29</sup>V. I. Černogorov (1791–1840) war ursprünglich Leibeigener.

bringen, „ein Stück, das bisher noch einmalig in seiner Art ist“. Wahrscheinlich meint Mel'gunov das Doppelquintett op. 28.

Was die von Mel'gunov angekündigte ausführliche Besprechung von Gebels Quartetten und Quintetten anbetrifft, so hat er sein Wort gehalten und im „Teleskop“<sup>30</sup> eine gründliche Analyse von Gebels Kammermusik veröffentlicht (siehe unten: Die russische Musikkritik über Gebel). Auf die drei Musikabende im Dezember 1834 geht der Kritiker im Einzelnen aber nicht ein, und so erfahren wir auch nicht, welche Werke Gebels gespielt wurden. Darüber gibt leider auch eine zu Beginn des Jahres 1835 im „Moskovskij nabljudatel“<sup>31</sup> erschienene Notiz Mel'gunovs keinen Aufschluss. Dort heißt es:

„Von den Musikabenden, die in dieser Zeit stattfanden, verdienen besondere Aufmerksamkeit vier Soireen, auf denen Herr Gebel, der bekannte hiesige Professor der Musik, den Kunstliebhabern seine von ihm komponirten Quintette und Quartette vorstellte, über die ich schon Gelegenheit hatte, andernorts zu berichten.“

Dann wird gesagt, dass Moskauer Musikliebhaber, die das Talent des Herrn Gebel als Komponist zu würdigen wünschten, beabsichtigen, ein Konzert zu geben, um von dem dabei eingenommenen Erlös die Publikation seiner Werke zu ermöglichen. „Ich wünsche von Herzen gemeinsam mit den übrigen, daß diese schöne Absicht in Erfüllung geht.“

Interessant ist, dass über Gebels Musikabende in der deutschen Fachpresse eine anonyme Korrespondenz aus Moskau erschien. In ihr heißt es unter dem März 1835:

„Unser genialer Franz Gebel veranstaltete im Dezember vorigen Jahres 4 musikalische Soirées auf Subskription, wo derselbe seine prachtvollen Quintette abwechselnd mit Beethoven's Compositionen hören ließ. Der Beifall, welchen Hr. Gebel erhielt, war ungetheilt und enthusiastisch, und die Liebhaber beschlossen, um diese gediegenen Arbeiten auch dem Auslande durch den Druck bekannt zu machen, ein Concert zum Besten dieses Tonkünstlers zu veranstalten, welches denn am 20. März im großen Saale der adl. Versammlung statt hatte.

Fürsten, Grafen und Andere vom hohen Adel spielten nicht nur in den harmonie- und ideenreichen Symphonien, vom Concertgeber componirt, mit;

---

<sup>30</sup> *Teleskop*, 1835, čast' XXV, Nr. 2, S. 312–330.

<sup>31</sup> *Moskovskij nabljudatel'*, 1835, čast' 1, Nr. 1, S. 360.



sondern Hr. Major Satin trug Variationen von Meinhardt auf dem Violoncello mit Zartheit und Ausdruck vor – Hr. v. Assenief erfreute uns mit Hummel's Fantasia ‚Oberons Zauberhorn‘ – Fräul. Vera Kologriwoff und Hr. v. Schenschin trugen Erstere ein Septuor und Letzterer ein Adagio und Rondo, beide Piecen von ihrem Lehrer Gebel für's Pianoforte componirt, mit vielem Beifall vor. Ein doppeltes Violin-Quartett, welches wir früher mit Entzücken gehört haben, wurde auf Verlangen zum Schlusse gegeben, machte aber in dem ungeheuer grossen Saale nicht ganz den erwarteten Effect. Jetzt befinden sich mehrere der gedachten Manuscripte in Deutschland.“<sup>32</sup>

Von der Absicht, den Druck von Gebels Werken durch den Erlös aus Konzerten zu finanzieren, berichtet neben Mel'gunov auch Fürst P. I. Šalikov in „Moskovskie vedomosti“<sup>33</sup>.

Im Januar 1836 erschien unter der Überschrift „Die Musikabende des Herrn Gebel“ in „Moskovskie vedomosti“<sup>34</sup> ein von Fürst Petr Ivanovič Šalikov (1768–1852) verfasster Artikel, in dem von vier Soireen gesprochen wird, „die den genialen Schöpfungen unseres Mozart-Gebels gewidmet waren“. Der Verfasser erwähnt nicht, wann diese Abende stattgefunden haben, doch legt der Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels die Vermutung nahe, dass die Tradition vom Dezember 1834 fortgesetzt wurde und auch im Dezember 1835 wieder Kammermusikabende stattfanden. Die ausführenden Musiker waren die gleichen wie im Dezember 1834, nur statt Pahl hatte A. M. Amatov die 2. Violine übernommen, während als Bratscher L. St. Gurilëv mitwirkte. Das Programm dieser Abende wird nicht mitgeteilt, doch lässt sich aus den mitwirkenden Musikern unschwer darauf schließen, dass Quintette vorgetragen wurden. Fürst Šalikov gerät ins Schwärmen, wenn er von „göttlicher Harmonie, hinreißenden Poemen und bezaubernden Klängen“ spricht.

„Es ist eine wundervolle Kunst, das Herz zu rühren und die Seele ohne jeden faßbaren Gegenstand zu erheben allein mittels unbestimmter, sich in der Atmosphäre verlierender Töne, die erfüllt sind von Ideen und Gefühlen, die unser Denken und Sinnen zu entzünden vermögen. Hierin liegt der Vorzug der Musik vor jeglichen Wortkunstwerken, deren Sinn sich uns sofort enthüllt und wir klar erkennen, wohin uns das Werk führt, während die Phantasie unter

---

<sup>32</sup>AmZ, 1835, Juli, Nr. 28, Sp. 467.

<sup>33</sup>Moskovskie vedomosti, 1835, 9. März, Nr. 20, S. 966.

<sup>34</sup>Moskovskie vedomosti, 1836, 8. Januar, Nr. 3, S. 63.

der Einwirkung von Musik keine Grenzen kennt und wiederholt menschliche Grausamkeit gemildert und raffgierigen Eroberern das blutige Schwert ent-rissen hat. So beschaffen ist die Musik des Herrn Gebel. Besonders das erste Violoncello flößte uns jene Gedanken ein, die wir empfanden hinsichtlich der Wirkung der Musik auf unsere geistige Welt.“

Wenig ergiebig zu Gebel ist auch die Memoirenliteratur. M. I. Glinka, der den Sommer 1834 in Moskau verbrachte, um vor allem seinen Freund N. A. Mel'gunov wiederzusehen, schreibt in seinen Memoiren über Franz Gebel: „In dieser Zeit befreundete ich mich mit dem Komponisten Gebel und hörte wiederholt seine gut ausgeführten Quintette und Quartette.“<sup>35</sup> Glinka hat diese Kompositionen nicht in öffentlichen Konzerten, sondern im Kreise häuslichen Musizierens gehört. Dies kann entweder bei Gebel selbst gewesen sein, oder aber bei Bekannten. Mel'gunov hatte Glinkas Ankunft in Moskau in der Zeitschrift „Molva“ besonders angekündigt und in diesem Zusammenhang auch mitgeteilt, dass der Komponist unlängst vor einigen Bekannten und Musikliebhabern zwei große Stücke für Klavier und Quintett gespielt habe<sup>36</sup>. In Mel'gunovs Haus in Moskau wurde viel musiziert. Deshalb konnte Glinka Gebels Kammermusikwerke auch bei seinem Freund Mel'gunov gehört haben. Es muss aus handschriftlichen Noten gespielt worden sein, denn Drucke lagen damals noch nicht vor. Glinka beeindruckte zwar die tadellose Wiedergabe von Gebels Quartetten und Quintetten, veranlasste ihn aber nicht, dessen Kompositionsart in seinen eigenen Werken in irgendeiner Weise nachzuahmen.

Schon lange nach Gebels Tod erinnerte sich Glinka an den deutschen Komponisten. In einem Brief an seinen Freund, den Sänger Konstantin Aleksandrovič Bulgakov (1812–1862) vom 8. November 1855<sup>37</sup> findet es Glinka sehr seltsam, dass ein mit einem feinen Gehör begabter und mit einem geschärften Sinn für

---

<sup>35</sup>M. I. Glinka, *Literaturnoe nasledie*, Bd. 1, Leningrad und Moskau 1952, S. 152.

<sup>36</sup>Ebd., S. 423, Anm. 165. Es handelte sich um das *Gran Sestetto originale per pianoforte, due violini, viola, violoncello e contrabasso*, das er 1832 in Italien komponiert und M-lla Sofia Medici di Marchesi di Marignano gewidmet hatte; vgl. ebd., Bd. 2, Leningrad 1953, S. 820f.

<sup>37</sup>Ebd., S. 557.

alles Schöne ausgestatteter Mensch wie Bulgakov sich mit Spohr und Bortnjanskij befassen konnte. In Spohr sieht Glinka „einen schuftenden deutschen Maulesel – das Idol deutscher Mittelmäßigkeit“, und Bortnjanskij nennt er „Sachar Medovič Patokin“, was – als russischer Vor-, Vaters- und Familienname ausgedrückt – so viel heißt wie Zucker Honig Sirup. Und in diesem Zusammenhang erinnert er sich: „In Eurer Stadt gediehen einstmals ausgezeichnet zwei deutsche Männer, nämlich Genischta<sup>38</sup> und Gebel. Mit beiden war ich kurze Zeit bekannt.“ Diese lapidare Erwähnung Gebels durch Glinka zeigt, dass er sich an den deutschen Musiker noch nach über 20 Jahren gern erinnerte.

Als begeisterter Kammermusiker kam der junge Borodin (er wird damals 17/18 Jahre alt gewesen sein) mit Gebels Kompositionen in Berührung. Darüber berichtet Ivan Ivanovič Gavruškevič (1814–1901), Beamter in der Kanzlei des Zaren, an V. V. Stasov in einem Brief vom 26. Februar 1887<sup>39</sup>. Ein enthusiastischer Kammermusikliebhaber und selbst Cellist, veranstaltete Gavruškevič in den Wintermonaten zwischen 1850 und 1860 in seinem Haus in St. Petersburg Kammermusikabende, an denen sich Orchestermusiker und Musikliebhaber beteiligten. Wegen der Vielzahl der anwesenden Geiger und Bratscher wurden meist die Doppelquartette von Spohr und Gade sowie die Streichquintette von Boccherini, Veit<sup>40</sup>, Onslow und Gebel gespielt. Borodin hörte nur zu. Wenn aber der Violoncellist Alexander Drobisch<sup>41</sup> nicht zugegen war, übernahm er in den Quintetten die Partie des zweiten Cellos und musizierte eifrig mit. „Mit Interesse und jugendlicher Empfänglichkeit [vpečatitel'nost'] hörte Borodin die Quintette Boccherinis, mit Bewunderung die von Onslow und mit innerer Anteilnahme [s ljubov'ju] die von Gebel<sup>42</sup>. Bei Gebel fand er den Einfluss des russischen Moskaus. Die Deutschen mochten

---

<sup>38</sup>Josef (Josifovič) Genischta (1795–1853) war der Sohn eines nach Russland ausgewanderten tschechischen Musikers. Glinka hielt ihn fälschlicherweise für einen Deutschen.

<sup>39</sup>I. I. Gavruškevič, *Pis'ma k V. V. Stasovu*, in: *Muzykal'noe nasledstvo*, Bd. 3, S. 274–277.

<sup>40</sup>Wenzel Heinrich Veit (1806–1864), deutschböhmischer Komponist.

<sup>41</sup>Alexander Drobisch (1818–1879). Angehöriger einer weitverzweigten russlanddeutschen Musikerfamilie.

<sup>42</sup>Gavruškevič, *Pis'ma k V. V. Stasovu* (wie Anm. 39), S. 275.

diesen Deutschen nicht, weil von ihm der Hauch Russlands ausging [ot nego pachnet Rus'ju]<sup>43</sup>.

Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), ein Violinvirtuose, der von der Kritik als „Heros der Violine“ bezeichnet wurde, hatte in Moskau in einem kleinen auserwählten Zuhörerkreis Werke von Gebel kennengelernt und hielt es anschließend für seine Pflicht, dem Komponisten für diesen „Hochgenuß“ öffentlich Dank zu sagen:

„Der Wunsch, daß der tätige, musikleidenschaftliche Mann nicht ermüden möge, ferner diesen Kunstgenuß uns wieder zuzuführen, und der Wunsch, daß seine ausgezeichnet schönen Quartette sowohl als seine Ouvertüren und Sinfonien, die wohl im Auslande nur wenigen bekannt geworden, die Aufmerksamkeit aller Freunde der Tonkunst erregen: dies ist es, was uns zu diesem öffentlichen Tribut verdienter Hochachtung ermutigt.“<sup>44</sup>

### Die russische Musikkritik über Gebel

Mit Gebels Musik befasste sich auf der Basis musiktheoretischer Kenntnisse eigentlich nur Mel'gunov. Zwar erschienen auch noch andere Aufsätze, die der Musik Gebels gewidmet waren, aber deren Autoren fehlten die theoretischen Grundlagen. Solcher Art ist der Artikel von Fürst P. I. Šalikov, einem Vertreter des Sentimentalismus (aus ihm wurde weiter oben zitiert)<sup>45</sup>. Noch weniger wissenschaftlich fundiert ist ein Bericht über Gebel von einem gewissen A. M. Zilov in der *Literaturnaja gazeta*<sup>46</sup>, so dass hier darauf verzichtet werden kann, näher auf ihn einzugehen. Mel'gunov geht in seinem Artikel im *Teleskop* mit aller gebührenden Vorsicht zu Werke<sup>47</sup>. Aus Mangel an Erfahrung will er sich daher vor allem auf sein Gefühl verlassen, das notfalls die Theorie ersetzen kann, jedoch auch die Meinung anderer habe sein Urteil mitbestimmt. „Ich bleibe bei meiner Ansicht und glaube, daß nach Beethoven – übrigens ohne sich mit diesem vergleichen zu können – Herr Gebel in der Quartettmusik am höchsten steht.“

<sup>43</sup>Zitiert nach: V. V. Stasov, *Stat'i o muzyke*, Bd. 4, Moskau 1978, S. 116.

<sup>44</sup>AmZ, 1838, Nr. 32, S. 530.

<sup>45</sup>*Moskovskie vedomosti*, 1836, Nr. 3 vom 8. Januar, S. 63.

<sup>46</sup>A. M. Zilov, *Gebel*, in: *Literaturnaja gazeta*, 1840, Nr. 4 vom 13. Januar.

<sup>47</sup>Aus seinem Artikel im *Teleskop* (wie Anm. 30) wird bis auf einige Stellen nicht wörtlich zitiert, sondern der wesentliche Inhalt wiedergegeben.

Dann geht er auf die Kammermusik von Onslow und Spohr ein. Während bei Onslow der Verstand den Vorrang vor dem Gefühl, das Handwerkliche vor der schöpferischen Phantasie besitzt, gesteht er Spohr mehr Feuer und eine größere Erfindungsgabe zu. Von Mendelssohn weiß Mel'gunov noch wenig.

Gebel ordnet er der Schule Beethovens zu. Mit Beethoven sei Gebel bekannt gewesen, habe seinen Improvisationen gelauscht, seine Werke studiert und sei sozusagen an ihnen emporgewachsen (s. dazu Kap. 1). Dennoch besitze Gebel seinen eigenen Stil, er ahme niemanden nach, auch Beethoven nicht. Natürlich hat er von Beethoven vieles übernommen, was die Theorie des Streichquartetts betrifft, doch im übrigen ist er seine eigenen Wege gegangen. In diesem Sinne gehört Gebel keiner Schule an. Die Besonderheit der Musik Gebels sieht Mel'gunov in der originellen Verbindung von gesanglichen und frischen Melodien mit einer klaren und reichen, wenn auch mitunter unausgeglichene harmonischen Entwicklung. Offenbar für die Stimme erfunden, vermeiden diese Melodien ungesungliche Intervalle. „Sie sang ein Italiener mit der Seele eines Deutschen.“ Bei Gebel gibt es keine Instrumentalmelodien, wie sie bei den ersten deutschen Komponisten vorkommen. Außer Mozartopern und dem *Freischütz* glaubt Mel'gunov wenige deutsche Melodien zu kennen, die so wohlklingend wie die Gebels sind.

Die melodische Erfindung ist nach Mel'gunov eine Sache des Talents, die harmonische Gestaltung dagegen eine Aufgabe der Wissenschaft, das heißt der Kenntnis der Harmonielehre. Bei allen Vorzügen, die er Gebels Harmonik zubilligt – in die er die musikalische Form mit einbezieht – hält er hier auch Kritik teilweise für berechtigt. Während man bei Beethoven sagen kann, was zuerst existierte, das musikalische Material oder die Form, die schöpferische Eingebung oder die Theorie, ist bei Gebel die Form schon vor der schöpferischen Idee vorhanden. „Wenn Gebel merkt, daß seine Erfindungskraft versiegt, nimmt er sogleich zur Kunst, zum System, Zuflucht und schreibt mit dem Kopf zu Ende, was das Herz begonnen hat.“

Einen weiteren Mangel sieht der russische Kritiker im plötzlichen Abbruch der melodischen Entwicklung durch Akkorde, Fermaten oder Tremoli. Dies fällt insbesondere bei der Überleitung zum Seitensatz auf, der mit dem Hauptsatz nicht organisch ver-

bunden ist. Diese „Unebenheit“ erklärt Mel'gunov mit Gebels Neigung zum symphonischen Stil. Zwar hat er Gebels Symphonien nie gehört, doch vermutet er, dass sie vor den Quartetten und Quintetten entstanden und Gebel sich als Komponist an ihnen geschult habe. In der Symphonie hält Mel'gunov den Abbruch des melodischen Flusses durch Pausen, Akkorde und ähnliche „Effekte“ für durchaus berechtigt. Auch Unisono-Passagen, wie sie in Gebels Quartetten und Quintetten häufig vorkommen, seien wirkungsvoll in der Ouvertüre und Symphonie, nicht aber in der Kammermusik. Gebel liebe das Unerwartete, Kontraste, Rhythmuswechsel und starke Effekte. Zwar fasst Mel'gunov Gebels Quartette und Quintette nicht als Bearbeitungen seiner Symphonien auf, doch meint er nicht verschweigen zu können, dass es in diesen Werken manches gibt, was an die Symphonie und den Konzertsaal erinnere.

Meist gelingt es Gebel, seine reiche, gesangliche, gut gegliederte und breit ausströmende Melodik mit einer energischen, effektvollen, wenn auch nicht immer ausgeglichenen harmonischen Entwicklung originell zu verbinden, doch besitzt die Melodie den Vorrang vor der Harmonie. Es ist deshalb die Melodie, die den Stil Gebels in erster Linie kennzeichnet. Mit Ausnahme einiger scharfer, effektgeladener sozusagen symphonischer Stellen singe bei Gebel alles. Das Quintett sei bei ihm eine zauberhafte Oper ohne bestimmten Inhalt und ohne Worte. Deshalb spielen bei ihm auch die melodiose erste Violine und das erste Cello die Hauptrolle, während zweite Geige und zweites Cello zurücktreten. Wenn auch Träger eigener Partien, ist die Bratsche weniger selbständig als die erste Violine und das erste Cello. Mel'gunov weist deshalb auch die Ansicht einiger Kritiker, es handele sich bei Gebels Quartetten und Quintetten um „Sinfonie concertante“, entschieden zurück.

Gebels Vorzüge treten dort zu Tage, wo sich die Melodie voll entfalten kann. In den ersten Sätzen ist er stürmisch und unausgeglichen. In den langsamen Sätzen und Menuetten, besonders im Trio, bald fromm und versonnen, bald zart und graziös. Hier ist Gebel ganz in seinem Element, ein großer Meister. Darum gibt es auch die aufgezeigten Mängel weit seltener. Es ist erstaunlich, wie die gleiche schöpferische Phantasie, die im Allegro launenhaft und unausgeglichen ist, im Andante und Menuett natürlich,

schlicht und graziös sein kann. Die Trios gleichen den zarten Weisen eines Mädchens, das, müde vom ausgelassenen Tanz, leise ein Liebeslied singt. Die Melodie wird gewöhnlich dem Violoncello anvertraut, doch manchmal übernimmt sie nach ihm auch die Geige. Wenn Mel'gunov auch den Mittelsätzen den Vorzug gibt, so schätzt er dennoch auch Gebels Allegros. Bei Gebel besitzen die vier Sätze seiner Quartette und Quintette ungeachtet aller rhythmischen Vielfalt und der Unterschiede im Tempo ein einheitliches Gepräge. Nach Mel'gunov zeugt dies davon, dass der Komponist die ästhetische Seite seiner Kunst ausgezeichnet beherrscht. Als Beispiele führt er die Quintette in e-Moll, c-Moll und D-Dur an.<sup>48</sup>

Die Verfahrensweise, die Schlusskadenz hinauszuzögern und dadurch die Zuhörer in Spannung zu halten, eine Kunst, die Beethoven in unnachahmlicher Vollkommenheit beherrschte, wird von Gebel oft angewandt und wirkt daher ermüdend.

Mel'gunov schließt seine Ausführungen mit der bemerkenswerten Feststellung, dass Gebels Musik nicht nur in ihren Schönheiten, sondern auch in ihren Mängeln originell ist, von großer Begabung und oft auch von echter Schöpferkraft zeuge. Talent und Schöpferkraft stammen von Gott; die Bewahrung eines originellen Stils, seine Eigenständigkeit, die sich keinem fremden Einfluss unterwirft, schuldet Herr Gebel nach Meinung Mel'gunovs Russland. Da er lange Zeit fern von Deutschland und losgelöst von der musikalischen Entwicklung in seiner Heimat lebte, konnte sein Talent unweigerlich in all seiner Reinheit und Unverfälschtheit erhalten bleiben, musste es aus eigenen Kräften leben, die schöpferische Intuition in sich selbst suchen und nicht bei anderen. Fremdes Vorbild, der Despotismus einer Schule, konnten ihm nichts anhaben. Und das war das große Glück für die Begabung des Herrn Gebel. Bei der Entwicklung der Musik in Europa, die in zwei in gleicher Weise üblen Richtungen verläuft, hätte er sich vielleicht einer dieser beiden Richtungen gebeugt und der Strom der Mode hätte ihn wider Willen fortgerissen.

---

<sup>48</sup>Ein c-Moll- oder D-Dur-Quintett ist nicht überliefert, es muss sich bei diesen Werken um Manuskript gebliebene und daher heute verschollene Werke handeln.

„Ehre sei Rußland, wo sich sogar Mängel in Vorzüge verkehren. Ehre sei unserem Gebel, der seine Begabung bei uns geschult hat und nunmehr Europa zurufen kann: Nur im jungfräulichen Norden, fern von Euren hohlen Phrasen, konnte ich der werden, der ich jetzt bin; da habt ihr die musikalischen Früchte, die ich in Rußland gesammelt habe.“<sup>49</sup>

Mit seinem Aufsatz über die Kammermusik Gebels bereicherte Mel'gunov die noch junge russische Musikkritik um einen fundierten und inhaltsreichen Beitrag. Sieht man vom stolzen Patriotismus und einigen daraus resultierenden etwas überhöhten Formulierungen ab, so kann man Mel'gunovs Beurteilung von Gebels instrumentaler Kammermusik als durchaus zutreffend bezeichnen. Die wesentlichen Merkmale von Gebels Musik erfasst er ausgezeichnet, so dass der interessierte Leser eine gute Vorstellung von den besprochenen Werken erhält. 1835 veröffentlicht, war seine Besprechung jedoch wahrscheinlich schon bald hierauf vergessen und hat bei der Würdigung von Gebels Quartetten und Quintetten keine Rolle mehr gespielt.

### **Gebel als konsequenter Lehrer**

Über Gebels Verhalten als Lehrer gelang es, nur eine einzige Äußerung zu finden. Sie ist in den Memoiren des Grafen Theophil Matveevič Tolstoj (1810–1881) enthalten, der sich als Musikkritiker und Komponist betätigte. Eine systematische musikalische Ausbildung hatte er nicht erhalten, aber bei verschiedenen Lehrern, darunter auch bei Gebel, musiktheoretische Studien betrieben. Er hinterließ eine interessante Charakteristik Gebels als Pädagoge und schreibt:

„Meine ersten Lehrer waren: der bekannte Kontrapunktiker Fuchs und danach der sehr begabte Komponist Gebel. Ich hatte einen lustigen Streit mit dem Sonderling Gebel (damals war ich etwas über zwanzig Jahre alt). Gebel stellte mir einmal die Aufgabe, für die nächste Stunde eine Ouvertüre zu entwerfen mit allen üblichen Bedingungen und Unterteilungen wie Hauptgedanke, Brücke, Mittelsatz usw. Zu meinem Unglück geriet ich in Begeisterung und skizzierte den einleitenden Gedanken nicht nur in einer völlig anderen Art als den Hauptgedanken, sondern auch in einem anderen Tempo und in

---

<sup>49</sup>N. A. Mel'gunov, *O muzykal'nych večerach gospodina Gebelja*, in: *Teleoskop*, 1835, Teil XXV, Buch 2, S. 330.



einer entfernten Tonart. Kaum hatte Gebel diese offensichtliche Abweichung von den klassischen Gesetzen gesehen, als er vor Zorn blaß wurde. ‚Ist ein derartiger Mißbrauch möglich?‘, sagte er, im Zimmer auf und ab gehend und dabei finster auf das corpus delicti blickend. ‚Junger Mann, bedenken Sie, was Sie da machen! Der erste Gedanke ist gut, sogar zu gut für Sie! (Danke). Ich glaube, Sie haben ihn vielleicht den unsterblichen Werken Beethovens entnommen? Ja! Mir ist so, aber ich kann mich nicht genau entsinnen. Aber was ist das für ein Mittelsatz! Das ist ein schlechter Pleyel (warum er gerade Pleyel aufs Korn nahm, weiß ich wirklich nicht). Das ist eine Musik für Schaubuden und Seiltänzer, die durch ihre Berührung den Gedanken eines großen Menschen beschmutzt (und er wiederholte wieder, daß ich Beethoven bestohlen hatte) und, um das Verbrechen zu vollenden, verfallen Sie in eine falsche Tonart! Weshalb hat Ihnen die Dominante nicht zugesagt? Das frage ich Sie. Schämen Sie sich, mein Herr, das geziemt sich nicht!‘ Da war ich also hereingefallen! Aber erlauben Sie, entgegnete ich schließlich, weshalb soll man nicht den wohlklingenden, melodiosen Einführungsgedanken verwenden, auch wenn er in einem anderen Tempo als der Hauptgedanke steht, und warum unbedingt zur Dominante übergehen und nicht in eine andere, entfernte Tonart! ‚Weshalb? Warum? Das brauchen Sie, mein Herr, nicht zu wissen: Es muß so sein – und das mag genügen. Wenn Sie sich jedoch einbilden,‘ fuhr Gebel fort, immer mehr und mehr in Rage geratend, ‚daß ich solche Abweichungen von den geltenden Regeln durchgehen lassen werde, gegenüber solchen in meinen Augen sinnlosen Neueinführungen nachsichtig sein werde, dann gehaben Sie sich wohl.‘<sup>50</sup>

Weiter sagt Tolstoj, dass er versucht habe, sich mit seinem Lehrer wieder zu versöhnen, aber dieser lehnte es entschieden ab, ihn weiter zu unterrichten.

„Dieser Streit hinterließ bei mir eine bittere Erinnerung, um so mehr, als Gebel ein Mensch mit wirklichem Talent war. Und allein seine sture Pedanterie trübte ein wenig seine Qualitäten.“<sup>51</sup>

## Die Werke

**Opern:** *Rinaldo u. Camillo*, große komische Zauberoper in drei Akten (Libretto: Hilde), Wien 1812. – *Aschenschlägel*, große travestierte Oper in drei Akten (Libretto: J. Perinet), ebd. 1812. – *Diamantino, der Ritter im Zauberlande* oder *Der Schutzgeist*,

---

<sup>50</sup>F. M. Tolstoj, *Tri vozrasta. Dnevnik nabljudenij i vospominanij muzykanta-literatora*, St. Petersburg 1855, S. 52–54.

<sup>51</sup>Ebd., S. 54f.

vier Akte (Libretto: J. Perinet), ebd. 1813. – *Die travestierte Palmyra*. Eine große Karikatur, zwei Akte (Libretto: J. Perinet), ebd. 1813; *Almasine*, drei Akte (Libretto: J. Perinet), Lemberg 1816. – *Columbus*; 1842 arbeitete Gebel an dieser Oper auf den Text eines russischen Dichters, von der *der erste Akt fertig und recht brav gearbeitet sein soll* (AmZ, 1843, Nr. 26, Sp. 477).

**Für Chor und Orchester:** *Garmonija mira* (Harmonie der Welt) oder *Mirovye duchi* (Die Weltgeister), Oratorium, Text v. N. Ogarëv, verschollen. – Messe, wahrscheinlich verschollen.

**Für Orchester:** 4 Symph., verschollen. – *Ouvertüre* in d-Moll, Wien, Steiner. – Zwei Harmoniemusiken für 2 Klarinetten, 2 Fagotte u. 2 Hörner, Wien, Chemische Druckerei. – Grand Concert für Klavier und Orchester Es-Dur, Wien, ebd. – dass., fis-Moll, verschollen. – *Fantasie et Rondeau brillant* für Klavier, 2 Violinen, Viola und Bass (oder Orchester), op. 18, Bonn, Simrock.

**Kammermusik.:** Für Gitarre solo: 6 *Allemandes*, Wien, Mollo. – Für Flöte solo: 8 *Variations faciles* über „*Wann in der Fremde*“, Wien, Steiner. – 1. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello, Leipzig, Peters. – 8 Quintette für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli, Nr. 1, op. 20 (e-Moll), Nr. 2, op. 21 (h-Moll), Nr. 3, op. 22 (d-Moll), Nr. 4, op. 23 konnte bisher noch nicht aufgefunden werden, Nr. 5, op. 24 (F-Dur), Nr. 6, op. 25 (Es-Dur), Nr. 7, op. 26 (a-Moll), die Quintette op. 20 bis 22 und 24 bis 26 erschienen bei C. L. Lehnhold (ab op. 21 bei Paul Lehnhold) in Moskau vermutlich in den 1830er/Anfang der 1840er Jahre, später bei Jürgenson in Moskau, Quintett Nr. 8, op. 27 (B-Dur), Leipzig und New York, J. Schuberth. – Von einigen Quintetten gibt es praktische Neuausgaben von E. Stöckl, die mit Unterstützung des Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) gedruckt wurden. Sie enthalten neben den Stimmen (mit einer Bearbeitung der Partie des zweiten Violoncellos für Kontrabass von T.-J. Trappe) erstmalig auch Partituren. Es handelt sich um op. 20, Köln 1982/83, H. Gerig, op. 24, Bad Schwalbach 1999/2000, Edition Gravis, op. 25, ebd. 1997, op. 27, ebd. 1985. – Doppelquintett für 4 Violinen, 2 Violinen und 4 Violoncelli, op. 28, Leipzig und New York, J. Schuberth, praktische Neuausgabe von W. Birtel, Bad Schwalbach 2003, Edition Gravis. – Trio für Violi-

ne, Violoncello und Klavier in f-Moll, Ms. in Moskau, Bibliothek des Konservatoriums – Manuskripte von 2 Streichquartetten in Moskau, Bibliothek des Konservatoriums. – *Grand Sonate avec Violoncelle* in Es-Dur, Wien, Maisch.

**Für Klavier:** 3 *Sonates faciles* (C, G, D), op. 5, Wien, Steiner, auch Wien, Traeg u. Mainz, Schott. *Fantasie et variations*, Wien, Artaria, auch Mainz, Schott. – *Variations*, op. 10, Breslau, G. Förster, auch Weinhold. – *Fantasie et variations*, op. 11, Breslau, ebd. – *Variations sur l'air russe „Kto mog ljubit' tak strastno“*, Moskau, C. Wenzel. – *Fantasie et variations*, op. 16, Leipzig, Hofmeister. – *Variations* über die russischen Volkslieder *Chožu ja po ulice* und *Čem tebja ja ogorčila* (verschollen; aufgeführt am 16. März 1829 in einem Konzert in der Pension von Dr. Küster, Moskau.) – *Fantasie*, op. 11, Breslau, G. Förster – *Fantasie et Rondeau brillant* in Es-Dur, op. 18, Bonn, Simrock – *Grand Concert* für Klavier und Orchester, Wien, Chemisches Magazin – *Variations sentimentales*, op. 14 für Klavier zu vier Händen, Leipzig, Hofmeister. – *Prélude* C-Dur, op. 15 (für Kl. oder Org.), ebd. – Valses in: *Journal de musique pour le piano-forte, dédié aux dames*, 1821, Nr. 4, S. 15–17. – Marcia, für Klavier vierhändig, in: ebd. 1821, Nr. 5, S. 8–13.

**Für Gesang und Klavier:** 3 *Lieder*, op. 12, Breslau, G. Förster, auch Weinhold.

**Lehrwerk:** *Rukovodstvo k sočineniju muzyki ili Teoretiko-praktičeskaja general-basovaja škola* (Lehrbuch der Komposition oder Theoretische und praktische Generalbass-Schule), Übersetzung aus dem Deutschen von P. Artemov, Moskau 1842

Die in Breslau, Wien, Mainz und Leipzig erschienenen Kompositionen Gebels dürften vorwiegend noch vor seinem Weggang nach Russland entstanden sein. Die Quintette, das Doppelquintett und die Symphonien dagegen dürften erst in Russland komponiert worden sein. Daneben werden in den Berichten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* und in der Literatur noch einige Werke genannt, die offenbar aus dem Manuskript vorgetragen, jedoch nicht gedruckt wurden. Im einzelnen handelt es sich um ein *Adagio und Rondeau* für Klavier (AmZ, 1835, Nr. 28, Sp. 467), um ein *Sep-*

tuor (ebd.), um ein Doppelquartett (ebd.) und um *Sextette* mit Klavier (AmZ, 1843, Nr. 26, Juni, Sp. 476f.). Auch muss Gebel mehrere Streichquartette geschrieben haben, denn darüber wird mehrfach berichtet (AmZ, 1843, Nr. 26, Juni, Sp. 477. – N. A. Mel'gunov in *Teleskop*, 1835, S. 324). Neben den gedruckten hat es sicher noch mehr Quintette gegeben. Mel'gunov führt noch je ein Quintett in D-Dur und c-Moll auf (*Teleskop*, ebd., S. 328) auf. Raaben (S. 134) teilt mit, dass sich in der Bibliothek des Lenigrader (Petersburger) Konservatoriums neben 8 Quintetten auch das 1. und 3. Quartett von Gebel befänden. Zur gegenwärtigen Zeit gibt es jedoch dort kein einziges von Gebels Quartetten und Quintetten. Dies stellte Frau Dr. N. Ogarkova bei entsprechenden Recherchen fest, wofür ich ihr hiermit meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Offenbar sind diese Noten entwendet worden. Von Gebel hat es jedenfalls wenigstens drei, wahrscheinlich jedoch noch mehr Quartette gegeben.

### **Tonträger**

Kassette: 5. Quintett op. 24, Fassung für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass (Einspielung des Ensembles Concertant Frankfurt).

Kassette: 8. Quintett op. 27, Fassung für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass (Einspielung des Ensembles Concertant Frankfurt).

CD: 1. u. 6. Quintett (op. 20 u. 25), Einspielung des Ensembles Concertant Frankfurt in der Fassung für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabass.

Ausführende des Ensembles Concertant Frankfurt: Peter Agoston, Klaus Schwamm (Violine), Fred Günther (Viola), Sabine Krams (Violoncello) und Timm-Johannes Trappe (Kontrabass). – Herausgeber: Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) e. V. Bonn. – Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, Detmold 1999.

### **Einschätzung von Gebels Musik, vor allem seiner instrumentalen Kammermusik**

Von den **4 Symphonien**, die Gebel geschrieben hat und die leider als verschollen gelten müssen, sind nur wenige Nachrichten

auf uns gekommen. So erklang im März 1829 im Konzert in der Pension von Dr. Küster eine *herrliche große Symphonie* (Damskij žurnal, 1829, Teil XXVI, Nr. 14, S. 12) und ein Jahr später im Saal des Bolschoi Theaters *eine große neue Symphonie in D-Dur* und dann im zweiten Teil dieses Konzerts das *wunderschöne (vo-schititel'noe) Andante* daraus auf das Thema *Bože spasi carja* („Gott, schütze den Zaren“). (Damskij žurnal, 1830, Teil XXIX, Nr. 12, S. 190). In einer anonymen Korrespondenz aus Moskau vom März 1835 wird von *harmonie- und ideenreichen Symphonien* Gebels gesprochen (AmZ, 1835, Nr. 28, Spalte 467). Der Violinvirtuose Heinrich Wilhelm Ernst spricht im Hinblick auf Gebels Symphonien, Ouvertüren und Quartetten von *ausgezeichnet schönen Werken*. (AmZ, 1838, Nr. 32, S. 530).

Damit erschöpft sich auch schon alles, was über Gebels Symphonien gesagt werden kann. Dabei wäre die genaue Kenntnis dieser Symphonien, die in Russland zu den frühesten Werken dieser Gattung zählen würden, für die Geschichte der russischen Symphonik von größtem Interesse.

Die erhalten gebliebenen Werke, hauptsächlich für Klavier, sind Kompositionen, die stilistisch der Wiener Klassik nahe stehen. Als Beispiel können das dreisätziges Klavierkonzert in Es-Dur op. 18 und die Trois Sonatines op. 5 dienen.

Alle sieben Quintette op. 20–22 und 24–27 und das Doppelquintett (op. 28) liegen mir vor<sup>52</sup>.

Von den Streichquartetten Gebels dagegen besitze ich nur das bei Peters in Leipzig erschienene erste Quartett. Was zur Einschätzung der Quintette gesagt wird, lässt sich im Wesentlichen auch auf die Quartette anwenden, von denen mindestens drei gedruckt wurden.

Die Quintette, einschließlich das Doppelquintett, haben vier Sätze, eine Ausnahme bildet nur das dritte (op. 22), in das der Komponist als zweiten Satz eine Caprice eingeschoben hat. Obwohl auch in den Quintetten Nr. 1 und 2 (op. 20 und 21) der an zweiter bzw. dritter Stelle stehende rasche Satz (Allegro molto) seinem Charakter nach ein Scherzo ist, wird es erst ab Quin-

---

<sup>52</sup>Für die mir freundlicherweise zur Verfügung gestellten Xerokopien dieser Werke möchte ich Herrn Professor Vl. Protopopov vom Konservatorium in Moskau meinen herzlichsten Dank sagen.

tett Nr. 5 (op. 24) auch als solches bezeichnet. Im fünfsätzigen 3. Quintett (op. 22) folgt es auf den langsamen Satz (Andante), ansonsten steht es in der Satzfolge an zweiter (Quintett Nr. 5 und 6) oder dritter Stelle (Quintett Nr. 7, 8 und Doppelquintett). Die Ecksätze sind immer ein Allegro. Dur- und Molltonarten sind auf die Werke gleichmäßig verteilt (je 4 Quintette in Dur und entsprechend auch 3 Quintette und das Doppelquintett in Moll). Hinsichtlich der verwendeten Tonarten beschränkt sich Gebel auf die nächsten Verwandten, weit gespannte tonartliche Gegensätze sind eher die Ausnahme. Im Trio des Allegro molto quasi Presto des zweiten Quintetts (op. 21) gelangt er über H-Dur kurzzeitig nach gis-Moll. Gebel liebt das Schwanken zwischen Moll und Dur wie es sich im Trio der Scherzo-Sätze anbietet, doch von ihm auch gern zum plagialen Schluss von Ecksätzen (z. B. in op. 20, 21 und 22) angewandt wird. Die Stärke Gebels ist die melodische Erfindung, und diese lässt er dann „arbeiten“ und entwickelt so einen einheitlich geprägten Stil. Das erste Cello spielt dabei eine führende Rolle. Ihm weist er wirkungsvolle Kantilenen zu, die teilweise in hohen Lagen zu spielen sind und daher vom ausübenden Musiker einen hohen Grad der technischen Beherrschung des Instruments erfordern. In den langsamen Sätzen erreicht er kraft der thematischen Erfindung, des gekonnten Einsatzes der Streichinstrumente, besonders des ersten Cellos, Effekte, die an die Innerlichkeit und den tiefen Stimmungsgehalt erinnern, wie wir sie beim Hören mancher langsamen Sätze der Streichquartette von Beethoven empfinden (z. B. das Adagio des Quintetts Nr. 1, op. 20). Die Faktur dieser langsamen Sätze zeigt eine feine Gliederung und meisterhafte Durchdringung des musikalischen Materials. Als wirkungsvollen Kontrast zu der lyrischen Stimmung der langsamen Sätze benutzt Gebel öfter auch dramatische, in einer entfernten Tonart stehende Passagen, wobei er der ersten Geige rezitativartige Figuren überträgt (z. B. im Adagio des 1. Quintetts, Takt 20ff.). Die Thematik der Scherzi, insbesondere der Trios, ist oft sehr einfach, aber ungewöhnlich wirkungsvoll und einschmeichelnd (z. B. das Trio des Scherzos im 8. Quintett, op. 27). Auch hier zeigt sich Gebel als wahrer Meister. Die Ecksätze zeichnen sich neben der thematischen Erfindung durch feinsinnige Arbeit mit dem thematischen Material in der Durchführung aus. Dabei wird gelegentlich die enharmonische

Verwechslung als Mittel der Modulation benutzt (z. B. in op. 25, Allegro brio, Takt 108 ff.) und durch Synkopierungen rhythmische Vielfalt erreicht. Manchmal erinnert die Melodie und die Art ihrer Begleitung an die Oper, man glaubt eine Arie zu hören (z. B. im Finale des op. 25, Takt 9ff.). Das Scherzo des 7. Quintetts (op. 26) nennt er „all antico“ und versucht eine entsprechende Stilisierung. Das dritte Quintett bezeichnet er mit „antique“, das sich auf das Caprice bezieht. Die Beherrschung der Form befindet sich bei Gebel auf einem hohen Niveau: Die Entwicklung der Themen und ihre Fortspinnung ist immer logisch und interessant. Die Verwendung der Sonatensatzform in den Allegro-Ecksätzen ist daher überzeugend, die motivische Arbeit immer einfallsreich. Im Finalsatz des 8. Quintetts (op. 27) verarbeitet Gebel sehr eindrucksvoll die Töne der vier Glocken von St. Roche in Paris, die den Tetrachord b-a-g-f ergeben. Das russische Volkslied benutzt er nur als Themen für Klaviervariationen. Es handelt sich um die Lieder *Čem tebjā ja ogorčila*<sup>53</sup>, *Chožu ja po ulice* und *Kto mog lubit' tak strastno*. Für sein kammermusikalisches Schaffen, etwa als Motivquelle, erlangten sie jedoch keinerlei Bedeutung. Das Doppelquintett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 4 Violoncelli krönt gewissermaßen die Quintette. Es scheint das einzige Streichdezett in Sonatenform zu sein, über das die Kammermusik für Streicher verfügt<sup>54</sup>.

„Es weist all die Vorzüge von Gebels Kompositionsstil auf: eingängige und warme Melodik, reizvolle Harmonik, kunstvolle Themenverarbeitung in einem spielfreudigen und instrumentatorisch ausgefeilten Satz. Die ausgefallene Besetzung bietet Gebel eine Palette von Möglichkeiten, vom Gegeneinander der beiden Quintette über das Spiel einzelner aus den beiden Quintett-Formationen oder eine Celloquartett-Passage bis zum klangvollen Miteinander aller zehn Spieler.“<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup>Dieses Lied verwendete Borodin 1855 für ein Streichtrio für zwei Violinen und Violoncello.

<sup>54</sup>W. Altmann, *Kammermusikatalog*, 4. Aufl., Leipzig 1936. Der Verfasser nennt für diese Besetzung nur noch eine *Feierliche Musik* von Bruno Stürmer.

<sup>55</sup>W. Birtel, *Vorwort zur Partitur der praktischen Erstausgabe des Doppelquintetts op. 28*, Bad Schwalbach 2003.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Gebel die musikalisch-schöpferischen Gestaltungsverfahren seiner Zeit ausgezeichnet beherrschte und es sehr gut verstand, sie in einer dem Hörer zugänglichen und den herrschenden Regeln entsprechenden Form darzubieten. Seine kompositorische Begabung war überdurchschnittlich und auf dem Gebiet der melodischen Erfindung besonders ausgeprägt. Sein kammermusikalisches Schaffen vollzieht sich dabei auf einer romantischen Gesamtkonzeption, besitzt aber im melodischen Bereich einige prägende Eigenarten. Vor dem Hintergrund der Leistungen seiner russischen Zeitgenossen musste sie ganz besonders ins Auge fallen.

### **Gebels Stellung in der Geschichte der russischen instrumentalen Kammermusik**

Mit den zwischen 1829 und 1835 von Gebel auf Subskription veranstalteten Konzerten, deren Programme zu einem großen Teil instrumentale Kammermusik enthielten, eilte er der musikalischen Entwicklung in Russland weit voraus. Diese Veranstaltungen, zumindest die, welche im Saal des Bolschoi Theaters stattfanden, hatten ganz offensichtlich öffentlichen Charakter. Damit nahm Gebel in Moskau die Tätigkeit der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft, die in Petersburg erst 1859 auf Anregung von Anton Rubinštejn ins Leben gerufen wurde, in gewisser Weise um Jahre vorweg. Gebels Quintette und Quartette, die vermutlich in den 1830er/Anfang der 1840er Jahre als Stimmendrucke (ohne Partitur) bei Lehnhold in Moskau herausgekommen waren, schienen 1859, als das Konzertleben in Russland durch die Gründung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft auf eine feste organisatorische Basis gestellt wurde, schon in Vergessenheit geraten zu sein. Die historische Entwicklung der russischen Musik hat die Bedeutung Gebels ganz offensichtlich verwischt, ohne dass dies in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde. Die Kaiserliche Russische Musikgesellschaft nahm Kammermusik erst in den 1860er Jahren in ihre Konzertprogramme auf. In der Spielzeit 1861/62 und 1862/63 erklangen in St. Petersburg erstmals in den Konzerten der Gesellschaft Kammermusikwerke, und zwar zwei Quartette von russischen Komponisten, das 1861 im Wettbewerb der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft prämierte zweite Quartett



von V. G. Kastrioto-Skanderbek (1820–1879) und das Quartett *Die Wolga* von N. Ja. Afanas'ev (1820–1898). Auch die 1872 von E. K. Albrecht ins Leben gerufene Gesellschaft für Quartettmusik (ab 1878 Gesellschaft für Kammermusik), die ein eigenes Streichquartett besaß, erinnerte sich nicht an Gebel. So war er also, wie wir heute bedauernd feststellen müssen, obwohl er ein hinsichtlich des Umfangs wie auch der musikalisch-künstlerischen Qualität beeindruckendes kammermusikalisches Werk hinterlassen hatte, wenige Jahre nach seinem Tode vollständig vergessen. Dass Gebels Kammermusik in den Konzertprogrammen ignoriert wurde und bis in die 1970er Jahre vergessen blieb, ist ein eigenartiges Phänomen. Für seine Erklärung gibt es vermutlich mehrere Ursachen. So war die Zahl der Musiker und Musikliebhaber im Umkreis Gebels, die sich für seine Kompositionen begeisterten und sich dafür einsetzten, dass sie möglichst breiten Hörerkreisen bekannt wurden, in den Jahren nach dem Tod des Komponisten deutlich geschrumpft. Verstummt war sein ihn verehrender Freund Friedrich Albert Gebhard, als seine Frau, die einstmals gefeierte Sopranistin des Petersburger Deutschen Theaters, 1857 gestorben war. Gebhard hatte in seinen Zeitungsberichten über das Moskauer Musikleben immer auch über das Schaffen Gebels berichtet und sich voller Enthusiasmus vor allem für Gebels Kammermusik eingesetzt. Der Kapellmeister und Violinist Johann Johannis, der bei der Aufführung von Gebelschen Quintetten mit künstlerischer Überzeugungskraft die erste Geige gespielt hatte, verließ Anfang der 1850er Jahre Russland. Ihm folgte 1860 Gebels Freund August Heinrich Schmidt, der Solovioloncellist des Bolschoi Theaters, der die Partie des ersten Cellos in Gebels Quintetten immer meisterhaft interpretiert hatte. Dass man die Werke des Moskauer Komponisten ignorierte, kann ferner auch daran gelegen haben, dass bei der Programmgestaltung der Konzerte der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft persönliche Interessen zu sehr in den Vordergrund traten und Gebels Kompositionen deshalb verdrängten. So vermochte M. P. Azančevskij (1839–1881), der 1870 bis 1876 Vorsitzender der Petersburger Abteilung der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft war, seine Streichquartette mühelos in den Konzertprogrammen der Gesellschaft unterzubringen. Das gleiche gilt für A. S. Famincyn (1841–1896), der 1870 bis 1880 als Sekretär der Direktion der Petersburger Abteilung der Gesellschaft fungierte.

Schüler und Bekannte Gebels haben sich in rührender Weise der Sorge um seine Witwe und Kinder angenommen. Kurz vor dem Tode des Komponisten hatte Friedrich Albert Gebhard aus Moskau berichtet:

„Zum Besten des schwer erkrankten beliebten und geachteten Componisten und Clavierspielers Herrn Gebel hatte ein edler Gönner des Künstlers, ein Mann aus der Elite des Adels, ein Konzert arrangiert, darin die kunstliebenden edeln Fräulein Tolstoi, Soimonow, Frau von Rubinin, die Herren Ernow, Rubinin und Negri sangen. Eine Symphonie von Beethoven, köstlich ausgeführt, leitete das Concert ein. Es folgten, nächst den Gesangpièces aus Lucia di Lammermoor, ein Instrumentalsexett von Gebel, ausgeführt durch die Virtuosen Frackmann (Fortepiano), Kudelsky, Kremar, Grülow, Marcou, Rebistrow; eine Ouvertüre von dem Kapellmeister J. Johannis mit rauschendem Beifall; der Componist wurde gerufen. Zum Schluss ein Doppelquintett von Herrn Gebel, ausgeführt von den Herren J. Johannis, Schepin, Amadow, Ortner, Kudelsky, Grülow, Marcou, Schmidt, Socolow, Rosino. Wie brav beide Werke Gebel's auch immer ausgeführt wurden, so verlor sich in dem grossen Saale und dem gemischten zahlreichen Publikum alle Nüancierung, und Melodie und Harmonie ging in dem Geräusch der grossentheils unaufmerksamen Hörer unter. Es soll eine Einnahme von 6–7000 Rubel für die arme Familie gewonnen worden sein. Dank den Gönnern und Kunstfreunden! – Wenige Tage nach diesem Benefiz erfuhren die Theilnehmer mit Betrübniß, dass Gebel an den schweren viermonatlichen Leiden in seinem 58. Jahre für immer entschlafen sei. – Herr Gebel ist aus Breslau gebürtig, hat hier seit 25 Jahren gelebt und rastlos für den besseren Musikgeschmack gewirkt. Als Clavierspieler und Theoretiker gab er in den besten Häusern Unterricht zu 10 Rubel die Stunde und war als Meister seiner Kunst hochgeachtet.“<sup>56</sup>

Nach seinem Tode klang der Ruhm Gebels noch eine Zeit lang nach, verstummte aber dann vollständig. Aus dem Jahre 1846 stammt – wiederum aus der Feder F. A. Gebhards – eine Nachricht über die Aufführung von Gebels Kammermusik:

„Von Quartett- und Quintettmusik ist seit dem Tode des verdienstvollen Componisten Göbel hier, leider! wenig mehr zu hören. Mehrere seiner Werke sind bereits in Leipzig erschienen. Sie werden den Meister loben. Hier und da wird ein solcher Genuss dem Kunstfreunde bei einem Musiker oder Musikfreunde privatim bereitet. Hier hört man wieder Musik! Unter anderen hörte ich Beethoven's und Göbel's Quartetts und Quintetts meisterhaft ausgeführt durch unseren genialen Kapellmeister des Kaiserlichen Theaters Hrn. Jo-

---

<sup>56</sup>AmZ, 1843, Nr. 26, Sp. 476f.

hannis, 1ste Violine, durch das correcte, saubere Spiel des Hrn. Schmidt, Violoncelle, und dreier Dilettanten.“<sup>57</sup>

1847 berichtet F. A. Gebhard zum letzten Mal über den Vortrag von Gebelscher Kammermusik in Moskau:

„Wir hörten die Cis-Moll-Sonate von Beethoven, Scherzo von Mendelssohn und ein Quintett des hier verstorbenen Meisters Göbel, vorgetragen von den Herren Johannis, Amatow, Schmidt, Gabelow, Sokolow. Gebels Werk schmückte die Weihe der Kunst, der Beifall war ungetheilt.“<sup>58</sup>

Auch die Sorge um die finanzielle Unterstützung von Gebels Familie hat – soweit man das aus Zeitungsberichten schließen kann – bis 1847 angehalten. Wir lesen dazu:

„Mit einem schönen Beweis der Humanität erfreute die hiesige Aristokratie das kunstliebende Publikum. Die Schüler und Schülerinnen des jüngst verstorbenen Meisters Göbel hatten unter sich für die Hinterlassenen ein Concert im Saale des adligen Clubs veranstaltet. Gesang und Clavierspiel der edlen Herren und Damen wurden natürlich mit Beifall aufgenommen. Wie verlaute, sollen 8–9000 Rubel eingegangen sein, doch wurden der Witwe leider, ich weiß nicht, aus welchem Grunde, nur 2.500 zugestellt.“<sup>59</sup>

Die russische Musikgeschichtsschreibung hat sich mit Gebels Kammermusik noch nie eingehend beschäftigt und sie zusammenfassend gewürdigt. Zwar stellen Raaben und Ginzburg ganz allgemein die Meisterschaft Gebels als Komponisten fest. So beherrschte der deutsche Musiker nach Raaben „den *Stil der Kammermusik gut, seine Ensembles klingen ausgezeichnet und sind sauber gearbeitet*“<sup>60</sup>, und Ginzburg ist der Meinung, „daß die *Quintette Gebels melodische Begabung und eine gewisse professionelle Meisterschaft erkennen lassen*“<sup>61</sup>, aber beide wagen es

<sup>57</sup>Neue Zeitschrift für Musik, 1846, Nr. 38 vom 10. Mai, S. 151.

<sup>58</sup>Ebd., Bd. 27, S. 33.

<sup>59</sup>Ebd., S. 45.

<sup>60</sup>L. Raaben, *Instrumental'nyj ansambl' v russkoj muzyke*, Moskau 1961, S. 134.

<sup>61</sup>L. Ginzburg, *Istorija violončel'nogo iskusstva*, Buch 2, Moskau 1957, S. 407. Falsch ist S. 407, dass die 7 Quintette Gebels die Opuszahlen 21 bis 27 hätten. Es waren 8 Quintette mit den Opuszahlen 20 bis 22 und 24 bis 27, das Quintett op. 23 ist noch nicht aufgefunden worden. Das Notenbeispiel auf S. 408 wird von L. Ginzburg fälschlicherweise dem Andante

nicht, Gebel in die Geschichte der russischen Kammermusik als herausragenden Komponisten einzuordnen.

Indes war es Gebel, der in der russischen kammermusikalischen Produktion die Lücke schloss, die seit den ersten Schöpfungen dieser Art entstanden war. Sebastian George, Johann Christian Firnhaber, Anton Titz und Franz Adam Veichtner hatten im ausgehenden 18. Jahrhundert und hierauf Aleksandr Aleksandrovič Aljab'ev und Michail Ivanovič Glinka in den Jahren zwischen 1815 und etwa 1835 den Grundstein für die Komposition von Werken für Kammermusikensembles gelegt. Geht man davon aus, dass Gebels Quartette und Quintette (auch das Doppelquintett) in den 1830er/1840er Jahren entstanden sind, so wären in der Geschichte der russischen Musik die zeitlich nächsten russischen Komponisten, die instrumentale Kammermusik schrieben, Borodin und Čajkovskij. Die in Frage kommenden Werke Borodins (zwei Streichtrios, ein Klaviertrio, ein Streichquintett, ein Streichsextett, ein Klavierquintett und zwei Streichquartette) wurden zwischen 1855 und 1881 komponiert. Möglicherweise wurde Borodin, der als junger Mann im Alter von 17/18 Jahren die Quintette Gebels gehört und gelegentlich als zweiter Cellist auch selbst mitgespielt hatte, durch die Erinnerung an diese Zeit zur Komposition seines Streichquintetts angeregt. Čajkovskij schrieb das Sextett *Souvenir de Florence* für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelli 1890–1892, und seine drei Streichquartette entstanden zwischen 1871 und 1876. Gebels Quartette und Quintette können also die Lücke in der Produktion von Kammermusik in der Geschichte der russischen Musik wunderbar ausfüllen. Zudem muss er als früher Vertreter der russischen Symphonik gelten, auch wenn seine vier Symphonien nicht erhalten blieben. Es gibt unseres Erachtens keinen Beweggrund, Gebel in der Geschichte der russischen instrumentalen Kammermusik die Position als Bindeglied zwischen den ersten Komponisten von Instrumentalensembles und Borodin und Čajkovskij nicht zuzuweisen. Gebel, der besonders in den langsamen Sätzen seiner Quartette und

---

des 2. Quartetts zugeordnet. Es handelt sich aber um die Takte 28 bis 34 aus dem Andante des 3. Quintetts. Unrichtig ist auch, dass im 3. Quartett die Caprice mit einem Kanon der zwei Violoncelli beginnt. Gemeint ist die Caprice des 3. Quintetts op. 22.

Quintette an Beethoven erinnert, fand eine auf einer romantischen Gesamtkonzeption beruhende eigene Musiksprache, die ihn stilistisch nur schwer einer bestimmten Richtung zuordnen lässt. In der Geschichte der russischen Musik ist er stilistisch deshalb ziemlich isoliert. Vielleicht ist hierin auch ein Grund zu sehen, dass ihn das russische Musikleben einfach vergessen konnte.

### **Die Anregung zur Beschäftigung mit Gebel und die „Gebel-Renaissance“**

Die Anregung, mich mit F.X. Gebel zu beschäftigen, geht zurück auf eine Studienreise im Jahre 1958, während welcher ich in Leningrad (St. Petersburg) Gelegenheit hatte, mit dem Akademiemitglied Professor M.P. Alekseev (1896–1981) ein längeres Gespräch zu führen. Bekanntlich hatte sich der Gelehrte, der als Literaturwissenschaftler internationales Ansehen genoss, auch mit musikhistorischen Fragen befasst, so dass es mich nicht wunderte, als er im Laufe unserer Unterhaltung auf Gebel zu sprechen kam. Von anderen Aufgaben immer wieder abgelenkt, gelang es mir erst in den 1970er Jahren, die Quintette Gebels aus Moskau als Xerokopien zu besorgen, mir, da es Partituren nicht gab, nach und nach von ihnen einen Klavierauszug anzufertigen und mich eingehend mit ihnen zu befassen. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Professor Vladimir Vasil’evič Protopopov (1908–2004), der seinerzeit am Moskauer Konservatorium lehrte und mir diese Materialien zuschickte. Er organisierte auch eine Neuaufführung des Ersten Quintetts (op. 20) am 25. Dezember 1976 in einem öffentlichen studentischen Konservatoriumskonzert. Es fand in der Klasse von Professor R.R. Davidjan statt, und der Leiter des Lehrstuhls für Kammermusikspiel Professor A.L. Zybcev erklärte hierauf, dass dieses Werk Gebels fester Bestandteil der Programme der Kammermusikklasse des Moskauer Konservatoriums werden würde. Mit der freundlichen Unterstützung des Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) gelang es mir dann, die Quintette op. 20, 24, 25 und 27 als Stimmen und erstmalig auch die dazu gehörigen Partituren in praktischen Neuausgaben herauszubringen und diese Werke Gebels auf diese Weise der Musikpraxis und auch der Forschung zugänglich zu machen. Seither haben ver-

schiedene Kammermusikensembles Gebels Quintette in ihre Programme aufgenommen. Zu nennen wären hier das von Helmut Scheunchen geleitete Stuttgarter *Malinconia-Ensemble*, das mit Gebels Quintetten bei Schlesischen Musiktagen hervortrat und damit an die schlesische Herkunft des Komponisten erinnerte, das Streichquintett der Philharmonie in Voronež, das Quintette Gebels auf einer Tournee in Tschechien (Prag) und England (u.a. in London) aufführte. Auf Gebel griff das 1987 von dem Kontrabassisten Timm-Johannes Trappe mitbegründete und sich aus Mitgliedern des Radio-Symphonie-Orchesters Frankfurt am Main zusammensetzende *Ensemble Concertant Frankfurt* zurück, das sich der Pflege von unbeachtet gebliebener Kammermusik des 19. Jahrhunderts in besonderer Weise verpflichtet fühlt. Ihm verdanken wir die CD-Einspielung der Quintette op. 20 und 25 (Dabringhaus und Grimm, Detmold, 1999) und Kassetten mit den Quintetten op. 24 und op. 27. An die Stelle des zweiten Violoncellos tritt in diesen Aufnahmen ein Kontrabass. Damit wird eine im frühen 19. Jahrhundert geübte Aufführungspraxis neu belebt. Es steht außer Zweifel, dass der Kontrabass Klangvolumen und Klangkolorit des fünfstimmigen Streicherklangs in vorteilhafter Weise bereichert. Die Produktion weiterer CDs mit Quintetten von Gebel wäre zwar wünschenswert, ist aber angesichts der inzwischen angespannten Finanzlage wenig wahrscheinlich, zumal das Institut für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) am 31. Dezember 2003 aufgehört hat zu bestehen. Dennoch habe ich die drei noch nicht in einer Neuauflage erschienenen Quintette (op. 21, 22 und 26) Herrn Trappe, dem Leiter des *Ensembles Concertant Frankfurt*, übergeben in der Hoffnung, er werde eine Möglichkeit ausfindig machen, auch diese Werke zu veröffentlichen und auf CD einzuspielen. Immerhin kann man schon heute sagen, dass es gelungen ist, die wertvolle instrumentale Kammermusik eines Komponisten zum Leben zu erwecken, der infolge russischer Unachtsamkeit lange Zeit in Vergessenheit geraten war.

## **Haiganuş Preda-Schimek**

### **Privates Musizieren aus interkultureller Sicht. Ein Untersuchungsentwurf zu Wien und Bukarest der 1830er bis 1850er Jahre**

Die vorliegende Studie stellt Teilergebnisse eines Forschungsprojektes<sup>1</sup> zum privaten Musizieren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor, parallel betrachtet in ausgewählten mitteleuropäischen und südosteuropäischen Zentren. Obwohl das Projektvorhaben Städte wie Prag, Athen und Belgrad ebenso berücksichtigt, wird im Folgenden die Forschungsachse Wien-Bukarest fokussiert. Zunächst werden Methodik und Fragestellung kurz erörtert – die Musikpraxis im privaten Milieu (vor allem in Salons) wird aus der Sicht des bürgerlichen Kulturverständnisses in beiden Städten betrachtet. Anschließend werden die damaligen Wiener und Bukarester Oberschichten (als frühe, Salonmusik konsumierende „Zielgruppen“) gegenüber gestellt und somit die Grundzüge einer vergleichenden Publikumsanalyse entworfen.

#### **Vergleich, Gegenüberstellung oder Beziehungs-Analyse?**

Bevor man das Unterfangen startet, sollte man die Frage nach dem geeigneten Blickwinkel klären bzw. überlegen, ob ein Vergleich im Fall der untersuchten Stadtkulturen sinnvoll (und methodisch möglich) ist und wenn ja, welche Ergebnisse hiervon zu erwarten sind.

Bei grober Betrachtung weist die Musikpraxis in der damaligen Donaumetropole und in dem noch „orientalisch“ geprägten Bukarest sehr unterschiedliche Charakteristika auf. Oberflächlich könnte man sagen: zwischen den beiden Städten gab es so viele strukturelle, historisch bedingte Unterschiede, die sich in der Mentalität, den Lebensformen und schließlich auch in der Mu-

---

<sup>1</sup>Das Projekt „Musik im städtischen Privatmilieu. Eine Untersuchung aus der Sicht interkultureller Beziehungen zwischen Mitteleuropa und dem Balkan“ wird vom österreichischen Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung getragen und ist an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie an der Universität Sorbonne, Paris IV verankert.

sikpflege niederschlugen, dass ein Vergleich unmöglich scheint. Eine quantitative und auch qualitative Gegenüberstellung des Konzertlebens, der Publikumsstruktur, der repräsentativen Leistungen – unter Voraussetzung vergleichbarer Vorstudien – würde nur die Annahme bestätigen, dass Wien und Bukarest damals auf sehr unterschiedlichen Entwicklungsebenen ihrer Musikkultur standen<sup>2</sup>. Über ein Verhältnis der beiden Urbanitäten würde ein komparativer Blick wenig aussagen und der Grundidee einer „Beziehungs-Analyse“ schlichtweg nicht dienen.

Daraus lässt sich folgern, dass es sich nicht um einen bloßen Vergleich handeln kann, sondern um eine Betrachtung aus interkultureller Sicht. Wien und Bukarest werden somit nicht komparativ, sondern in Bezug zueinander untersucht. Es werden Aspekte fokussiert, die die zwei Städte in dieser Zeitspanne verbinden. Im weitesten Sinn werden eine Chronologie und Systematik der Beziehungen, der Kontakte und des Austausches auf musikalischem Gebiet angestrebt. Musikpraktiken (insbesondere im privaten Rahmen) werden nicht vereinzelt, sondern als Teile eines unterschiedlich gewachsenen überregionalen Bildes dargelegt.

Warum gerade im privaten Musizieren interkulturellen Austausch aufsuchen? Vor allem, weil es ein Medium war, das stark unter dem Einfluss der Mode stand. Die Mode war internationalen Trends unterworfen, die sich über die bürgerliche Schicht von Zentren bis in europäische Randgebiete verbreitete. Heterogene „Identitätsmerkmale“ (z. B. ein mitteleuropäischer, französischer, italienischer oder lokalspezifischer Anteil) können beispielsweise in Salonmusikstücken differenziert werden.

Durch eine Analyse des fremden Elements wird nicht beabsichtigt, den Vorrang eines gewissen Einflussfaktors zu beweisen (außer dies wird ein eindeutiges Ergebnis der wissenschaftlichen Analyse). Vielmehr verfolgt man das Ziel, Formen von Interkulturalität in einem zeitlichen und räumlichen Rahmen nachzuweisen und zu analysieren sowie deren Ursachen, Umfang und Folgewirkungen zu rekonstruieren.

---

<sup>2</sup>Es ist hierbei der Stand des einheimischen Kompositionsschaffens im Sinne westlicher Kunstmusik und der jeweiligen privaten und öffentlichen Musikinstitutionen (Ensembles, Konzertsäle, Musiktheater) gemeint.



Außerdem wirken Musikereignisse in der Privatsphäre nachhaltig und prägen das emotionale Gedächtnis tiefer. Trotz ihrer Bedeutung für die Geschmacksbildung wurden Privatpraktiken des Bürgertums im europäischen (oder transnationalen) Vergleich überraschend wenig erforscht. Ein Grund dafür liegt in dem minderen Stellenwert, der häuslicher (Musik-)Beschäftigung von einflussreichen Stimmen (Presse, professionelle Kritik) seit langem beigemessen wurde<sup>3</sup>, sowie in der zerstreuten Information und komplizierten Quellenlage (zu der auch unkonventionelle Datenspeicher wie Familienarchive, Reise- und fiktionale Literatur zählen können).

## Musik im Gesellschaftswandel

Eine Parallelbetrachtung mittel- und südosteuropäischer Städte macht ersichtlich, wie politische und wirtschaftliche Wandlungen das Musikgeschehen beeinflussen können.

Im deutschsprachigen Raum wie auch in London oder Paris bemerkt man einen von der Wirtschaft bewirkten sozialen Wandel: die bürgerliche Gesellschaft erlangt gegenüber der höfisch-aristokratischen die Oberhand. Im Südosten Europas ist der Wechsel radikaler. Hier geht es um mehr als die Behauptung einer neuen Schicht, deren Geschmack bzw. Kaufkraft die Mu-

---

<sup>3</sup>Nicolai Petrat stellt in Folge der systematischen Untersuchung deutschsprachiger Musikpresse im Biedermeier fest: „jedenfalls [ist] damit zu rechnen, dass die nur beiläufige Erwähnung gelegentlich das einzige ist, was ein Journalist jener Zeit über die häuslichen Musizierpraktiken in Erfahrung bringen und in die Sprache der Fachpresse umsetzen konnte“, vgl. Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen Fachpresse (1815–1848)*, Hamburg 1986, S. 50. – Bereits ab den 1840er Jahren bekamen die Begriffe „Salon“ und „Salonmusik“ einen pejorativen Beigeschmack. Am Maßstab der Kunstmusik gemessen und mit ästhetischen Kriterien beurteilt, die sie nicht erfüllen konnten, werden Salonmusikstücke mit „abwertenden Epitheta bedacht“ und als kommerzielle Durchschnittswaren etikettiert. Immer wieder kommt Kritik an ihrem mechanischen Charakter, an Komponisten als „Spekulanten“ und „Fabrikanten“ auf, vgl. Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik*, Wiesbaden, Stuttgart 1989, S. 21f.

sikproduktion steuert. Das ganze System wird erneuert. Bisher unbekannte Kompositionsregel, Tonskalen, Instrumente und Aufführungsformen werden angenommen, dringen vom Heer bis ins Mädchenzimmer, von Staatszeremonien bis in die Ausstattung privater Feste vor.

Betrachten wir den Wandel weiterhin bilateral: in Wien und in Bukarest.

Das Wiener Musikgeschehen wurde vom Standpunkt bürgerlicher Emanzipation mehrfach erforscht und im Medium der Salonmusik dokumentiert<sup>4</sup>. Das Bürgertum orientierte sich zunehmend am Lebensstil des Adels, der Adel sah sich gezwungen, sich den „neuen Gegebenheiten“ anzupassen und mit der Mode Schritt zu halten. Diese war nicht mehr von Aristokraten, sondern von der Mehrheit der „Kulturkonsumenten“ bestimmt.

Auch wenn die sozialen Grenzen zwischen „neu“ und „alt“, dem gebildeten Mittelstand und dem an Einfluss verlierenden Adel zum Teil noch erhalten bleiben, beginnen die „Welten“ miteinander zu kommunizieren. Die „bürgerliche Avantgarde“ erlernt von der „eleganten höfisch-adeligen Gesellschaft“ nicht nur die Lektion des „öffentlichen Rasonnements“<sup>5</sup>, sondern auch die Kunst des Repräsentierens. In öffentlichen sowie privaten „Inszenierungen“ übernimmt Musik eine ebenso repräsentative Funktion wie früher bei höfischen, adeligen und kirchlichen Festen.

Im Alltag spielt Privatmusik die Hauptrolle. Je nach Rang und finanziellen Möglichkeiten stellt sie ein wichtiges Mittel bürgerlichen Zur-Schau-Stellens dar, sei sie von Töchtern/Söhnen, von Hausmusiklehrern oder (bei Festlichkeiten) von geladenen Musikern vorgetragen. Häusliches Musizieren erhöht einerseits das soziale Prestige der Familie; andererseits hat eine „diätetische“<sup>6</sup> Funktion: sie soll den Lebensraum des Privatmannes in eine „Lo-

---

<sup>4</sup>Alice M. Hanson, Kapitel *Musik im Salon*, in: *Die zensurierte Muse, Musikleben im Wiener Biedermeier*, Wien 1985, S. 131–151; Andrea Harrandt, *Salonmusik im Biedermeier*, in: *Benedict Randhartinger und seine Zeit*, Tutzing 2004, S. 195ff.

<sup>5</sup>Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962, S. 42f.

<sup>6</sup>Theophil Antonicek verweist auf Ernst Freiherr von Feuchterlebens Werk *Zur Diätetik der Seele*, Wien 1838, vgl. das Kapitel *Biedermeier und Vormärz*, in: Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Bd. 2, Wien u. a. 1995, S. 285.

ge im Welttheater“<sup>7</sup> verwandeln, ihm verhelfen, Geschäftliches zu verdrängen, Illusionen wach zu halten, einen simplifizierten Realitätsersatz in idealer Fassung zu genießen. Abbilder einer „träumerischen Zeit des schlechten Geschmacks“<sup>8</sup> bieten sich in Form von Graphiken, Möbeln und Musikstücken für den Salon. Musik und Interieur korrespondieren durch ihre Bestimmung, Träume zu ernähren, Utopien zu unterhalten. Verleger beauftragen nach Wunsch der Käufer pittoreske Klangbilder, Romanzen und Elegien, Vehikel für die Flucht in die Phantasie. Musik war also ein Mittel zur Realitätsverdrängung und Sublimierung (um es in psychologischen Termini auszudrücken), andererseits ein Zeichen von Bildung und Klassenzugehörigkeit. Im bürgerlichen Alltag wurde sie in vereinfachter Form praktiziert, nach dem technischen Maßstab und dem ästhetischen Gefallen der musizierenden Dilettanten „zugeschnitten“.

Wie im übrigen Europa wird auch in den Donaufürstentümern (wenngleich langsamer und mit einem historisch erklärbaren Zeitverzug) der bürgerliche Lebensstil für die gesamte städtische Gesellschaft, einschließlich des Adels, vorbildhaft. Einige Besonderheiten kamen in südosteuropäischen Salons hinzu: westliche Musik signalisierte Fortschritt und Modernität, auch Interesse für das liberale Gedankengut und Abkehr von der konservativen Welt der „Väter“. Außerdem lassen sich (aus der Sicht der westlich orientierten Bildungsschicht) Nationalgefühle<sup>9</sup> in orientalisches klingenden Gesängen unmöglich ausdrücken, dafür werden klare Märsche, harmonisierte Hymnen mit volkstümlichen Motiven in der Nationalsprache eingesetzt. Musik vermittelt hierzu Affinität mit bürgerlichen Werten des Abendlandes, mit revolutionären Parolen wie „Freiheit und Gerechtigkeit“, im gewollten Gegensatz zur als verrufen geltenden Moral der orientalischen Oberschicht.

---

<sup>7</sup>Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt/Main 1983, S. 52f.

<sup>8</sup>Ebd., S. 282.

<sup>9</sup>Vgl. das Kapitel *Die Nationalidee zwischen 1821 und 1840*, in: Paul Cornea, *Originile romantismului românesc* [Ursprünge rumänischer Romantik], Bukarest 1972, S. 460–509.

## Zielgruppe Bürgertum

Nach 1800 setzte folglich eine unumkehrbare Entwicklung ein, welche die Musikwelt in ihren Grundzügen änderte. Der Wandel kann als gesamteuropäisch gelten, denn das Bürgertum wird Trägerschicht musikalischen Geschehens sowohl in Zentren längerer Tradition als auch in „peripheren“ Musikkulturen, wie auf dem Balkan oder beispielsweise in Spanien<sup>10</sup>. Die Stadt, das ökonomische Lebenszentrum, ersetzte den Hof in seiner öffentlichen und repräsentativen Bedeutung, der Mittelstand nahm die Stelle des Adels als Auftraggeber und Publikum ein. Verleger treten anstelle adeliger Mäzene auf, Industrie und Marktwirtschaft beschleunigen die Musikproduktion und bestimmen zum Großteil deren Inhalt. Auf dem Balkan erweist sich das Bürgertum ebenso als treibende Kraft von Erneuerung und Fortschritt, zu dem auch die Reform des Musikwesens nach westlichem Vorbild zählte.

Dass private Musikpflege Ähnlichkeiten im Osten und im Westen Europas aufweist, kann gewissermaßen durch den ähnlichen Lebensstil des Bürgertums und durch das Übergewicht, das diese Schicht im Gesellschaftsleben einnimmt, erklärt werden. Die Analyse des Haus/Salonmusik pflegenden Publikums würde daher einen „Schlüssel“ bieten, um Einblick in die Mentalität und Psychologie des bürgerlichen Menschen zu gewinnen.

---

<sup>10</sup>Während der Regierungszeit von Königin Isabel I (1833–1868) lassen sich ähnliche Entwicklungen feststellen. Das gegenüber italienischen und französischen Modeausrichtungen empfängliche spanische Bürgertum setzt sich durch; seit den 1840er Jahren beginnt in Folge ein „häuslicher“ Typus von Salon zu gedeihen, der parallel zum älteren („aristokratischen“) Typus bestand; es bildet sich ein eigenes Musikrepertoire (Arrangements für Klavier und Stimme nach italienischen Opern, nach 1840 auch „Zaruelas“; europäische Tänze für zwei oder vier Hände wie Polkas, Mazurkas, Rigodons, Walzer, Gallops etc., Potpourris auf populären Weisen und Nationalmelodien, vierhändige Reduktionen von Opernouverturen, Variationen von Komponisten wie Thalberg, Herz und Pleyel, auch andalusische Lieder und später Romanzen und Habaneras), vgl. Yael Bitrán, *Periphery within margins: studies of salon music in Spain*, von der Autorin zur Verfügung gestellter unveröffentlichter Gastvortrag beim Institute for Musical Research, School for Advanced Studies, London.

Die Methode hat sich aus der Erforschung „funktionaler“<sup>11</sup> Musik herauskristallisiert.

Tobias Widmaier und Andreas Ballstaedt haben in ihrem der Salonmusik in Deutschland gewidmeten Buch gezeigt, wie anschaulich für das Verständnis der Gattung die Rekonstruktion der Publikumstruktur ist. Das Dreieck Produzent – Verteiber – Konsument betrachten sie „in einem „Netz von Abhängigkeiten“. „Wie wurde Musik konzipiert, gestaltet und präsentiert, um beim Kunden gut anzukommen“ und „was charakterisierte das Publikum, das diese Musikware verlangte“, wird aus der Sicht der Musik- und Marktforschung gleichermaßen hinterfragt. Somit wird eine effektive Methodik entwickelt, welche die sozialgeschichtliche Bedeutung populärer Musikformen durch feste Argumente aufwertet.

Für das vorliegende Projekt zeigen sich vor allem die der Publikumsanalyse gewidmeten Kapitel von Interesse. Ein relevantes Publikumsegment stellen für Ballstaedt die „bürgerlichen Töchter“ dar. Psychologische Mechanismen, Erziehung, lokale Traditionen, familiäre und klassenbedingte Gewohnheiten können Musikpräferenzen beeinflussen. Um die von modischen Salonstücken ausgelösten Emotionen (als wichtigen Grund des kommerziellen Erfolges) analytisch zu erklären, werden die ihrer Erziehung zugrunde liegenden Konzepte berücksichtigt.

Wenn aber privates Musizieren psychologische Konfigurationen und kulturelle Neigungen des Publikums veranschaulichen kann, dann gilt das ebenso im Osten wie im Westen Europas. Eine Publikumsanalyse würde in der Folge die Erklärung transnationaler Zusammenhänge unterstützen.

---

<sup>11</sup>Die von Hans Heinrich Eggebrecht theoretisierte Überkategorie der „funktionalen Musik“ (als Begriffspaar zur „autonomen Musik“) subsumiert alle Formen der Musikpraxis, die mit einer äußeren sozialen Funktion verbunden sind: Unterhaltungsmusik, Tanzmusik, Schlager, Arbeitsmusik, Werbemusik, Pop, Beat etc. Salon- und Hausmusik sowie die bei Bällen und privaten Festivitäten gespielte Musik können ihr zugeordnet werden, vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Funktionale Musik*, in: ders., *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Wilhelmshaven 1977, S. 153–192, nach Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 2.

## West-östliche Korrespondenzen am Beispiel von Wien und Bukarest

Zeitberichte und erhaltene Salonmusikliteratur belegen, dass ab den 1820er Jahren<sup>12</sup> die Bukarester Oberschicht eine mit der im übrigen Europa ähnliche – wenngleich dem lokalen Geschmack „angepasste“ Musik konsumierte. In einer Reihe von weiteren äußerlichen Faktoren wie Kleidung und städtische Architektur signalisiert also die Musik, dass im Unterschied zur orientalisch geprägten Zeit der „Phanarioten“<sup>13</sup> sowohl Mode als auch Bildung nunmehr unter „europäischem“ Einfluss standen. Ähnlichkeiten der Musikpflege mit Zentren wie Wien und Paris würden sich daher durch eine ähnliche oder tendenziell ähnlich konfigurierte Trägerschicht erklären.

Wäre ein Vergleich der städtischen Eliten (oder derjenigen, die zur Elite gehören wollten) zwischen Wien und Bukarest möglich, wie sollen die Fragen gestellt werden, um für die Musikpflege relevante Ergebnisse zu erzielen? Und noch wichtiger: sind die historischen Rahmenbedingungen, welche den Hintergrund alltäglichen Geschehens (einschließlich der Musikpraxis) beeinflussten, nicht zu unterschiedlich, beinahe widersprüchlich, um einen Vergleich von Grund auf zu vereiteln?

Nehmen wir das Beispiel zweier repräsentativer Schichten: die Wiener Beamenschaft und die (diesem Stand entsprechende) walachische Intelligenz. Auffallend unterschiedlich sind das politische Umfeld, in dem sie agieren, sowie die Rolle, die sie in ihren jeweiligen Stadt- und Staatstrukturen einnehmen.

Nach den napoleonischen Kriegen setzte in Wien eine Zeit politischer Stabilität ein. Die dynastische Gewalt des Hauses Habsburg und das Metternich-Regime sicherten die (wenngleich auf-

---

<sup>12</sup>Europäische Musik erklingt in Salons erstmals während der temporären Besetzung der Fürstentümer durch die russischen Truppen im türkisch-russischen Krieg (1806–1812). Ab den 1820er Jahren wird die Europäisierungstendenz deutlicher, vom Ende griechisch-phanariotischer Herrschaft (1821) und somit der Schwächung des osmanischen Einflusses begünstigt.

<sup>13</sup>„Adelige griechischen Ursprungs (der Name leitet sich vom christlichen Viertel „Phanar“ in Konstantinopel ab), welche als Landesfürsten von 1711 (in der Moldau) und 1714 (in der Walachei) bis 1821 nach Ernennung durch die Pforte die Donaufürstentümer regiert haben.

gezwungene) Ruhe im Lande; außenpolitische Konflikte hatten kaum Auswirkungen auf das Leben der Stadt. Vor diesem Hintergrund entwickelte sich die „zweite Gesellschaft“ des gebildeten Mittelstands als „Trägerschicht staatlichen Bewusstseins“, die Beamten fungierten als Glieder des Staatsapparats und Musterbeispiel des bürgerlichen Sozialerfolgs<sup>14</sup>.

Viel bewegter, ja unsicherer war die Situation der Bukarester Oberschicht. Von der Pforte und von unsteten diplomatischen Konjunkturen abhängig, vom Wechsel der Landesfürsten und temporärer Besetzung bedroht, war der Bukarester Alltag nicht nur unruhiger, aber auch weitaus vielfältigeren Außeneinflüssen ausgesetzt. Die Intelligenz engagierte sich politisch, in der Regel nicht mit sondern gegen die regierende Gewalt, sei sie osmanisch-griechisch oder russisch orientiert; in den 1840er Jahre stand sie erneut auf revolutionären Positionen gegen die lokalen Landesfürsten Gheorghe Bibescu (Walachei) und Mihai Sturdza (Moldau). Die ganze Jahrhunderthälfte erscheint als eine fiebrhafte Etappe des Suchens und der Neuorientierung, von Institutionsgründungen, Reformversuchen und oft übereilter Aufnahme fremder Modelle gekennzeichnet.

Simplifiziert könnte man in den soeben kurz gefassten Schilderungen der Wiener und Bukarester Bildungsschicht entgegen gesetzte Verhaltensweisen ablesen. Auf einer Seite steht die auf staatliche Repräsentation und Stabilität ruhende, in sich gekehrte Haltung der Wiener Beamenschaft; sie entfaltet aus eigener Kraft Statussymbole und einen kultivierten Lebensstil, zeigt sich in äußerlichen Einflüssen wenig rezeptiv. Auf der Kehrseite stellt man sich die dynamische, instabile, aufnahmewillige rumänische Intelligenz vor; sie muss geschickt fremde Modelle verarbeiten, um den Rückstand zur „zivilisierten Welt“ nachzuholen und den Sprung in die moderne Zeit wirtschaftlich, geistig und schließlich politisch zu vollziehen.

Kehren wir zur ansetzenden Analyse des musikinteressierten Publikums zurück. So unterschiedlich die oben beschriebenen Gesellschaftsbilder sind, können sie Gemeinsamkeiten im Lebensstil

---

<sup>14</sup>Ernst Brückmüller, *Biedermeier und die österreichische Identität*, in: Ian F. Roe (Hg.), *The Biedermeier and Beyond. Selected Papers from the Symposium held at St. Peter's College, Oxford*, Berlin u. a. 1999, S. 33.

(zu dem auch die Musikpflege gehörte) schwer belegen. Die Gegenüberstellung Wiener und Bukarester Lebensweise kann sich demnach auf historisch gewachsene Strukturen, gemeinsame Herkunft, familiäre Traditionen oder sittliche Spezifik nicht stützen. Eine Annäherung kann aber auf Verbindungen, die sich durch konkrete Kontakt- und Austauschelemente ergaben und Musikpräferenzen beeinflussten, zurückgeführt werden<sup>15</sup>.

Übertragungen von Lebensstil erklären sich vielmehr durch Kulturtransfer als durch ähnliche Entwicklungen. Der Austausch erfolgte oberflächlich aber effizient durch Modetrends (Import oder bloße Nachahmung von Musikprodukten unterschiedlicher Qualitätsabstufungen; auch eigene Produktion, anfangs durch Gastmusiker), durch das tiefer wirkende Mittel der Bildung (studentische Zuwanderung an westliche Universitäten, fremde Hauslehrer in wohlhabenden rumänischen Familien); ebenso durch professionelle Migrationen (Spezialisten in verschiedenen Berufen, die sich in den rumänischen Ländern niederließen). Weiters spielten in der Verbreitung mitteleuropäischer Einflüsse Handelsbeziehungen (durch Warenverkehr, aber auch durch die international tätige Kaufmannschaft) sowie ausländische Konsulate eine Rolle<sup>16</sup>.

## Die Wirksamkeit der Bildung

In Wien schien die private Musikpflege eine geradezu ständeübergreifende Praktik gewesen zu sein – vom Hof über Finanzmagnaten bis zum mittellosen Studenten, galt sie als beliebte Beschäftigung<sup>17</sup>. Die Publikumstruktur mutierte von einer adeligen zu

---

<sup>15</sup>Diese Annahme wird in der kommenden Projektphase durch weitere Forschungen zu Repertoire und Publikumstruktur in Wien und Bukarest verifiziert.

<sup>16</sup>Vgl. Neagu Djuvara, *Intre Occident și Orient. Țările române la începutul epocii moderne (1800–1848)* [Zwischen Okzident und Orient. Die Rumänischen Länder zu Beginn der modernen Epoche (1800–1848)], Bukarest 2006, S. 200ff.

<sup>17</sup>Die Verbreitung dilettantischer Musikpflege in breiten Bevölkerungskreisen, „auch in armen Behausungen“ erklärt Walter Salmen als ein durch wandelnde Sozialverhältnisse des 19. Jahrhunderts bewirktes Phänomen



einer bürgerlichen Mehrheit. Diese umfasste finanziell und sozial heterogene Berufsgruppen, von Bankiers bis zu Beamten und durchschnittlichen Bürgern wie Lehrer, Journalisten oder Künstler. Trotz Abstufungen in Rang und Vermögen pflegten sie einen ähnlichen Lebensstil bzw. hielten gewisse „Standesnormen“ ein (Musikbildung und Pensionatbesuch der Töchter, akademische Bildung der Söhne, Beschäftigung von Dienstboten; auch regelmäßige Privatgesellschaften, oft mit Musik, gehörten dazu). Was diese unterschiedliche Kategorien verband und sie von anderen Stadtbewohnern (Einzelhändler, Handwerker) abgrenzte war die Bildung<sup>18</sup>, ein ähnliches Kulturverständnis einbezogen<sup>19</sup>.

---

und zitiert einen Dortmunder Chronist (1830): „nicht nur unter der wohlhabenden Klasse hat sich die Liebe zur Musik verbreitet, sondern bis zu den geringsten“ sowie A. B. Marx (1855): „... bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerbes wird ... Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier, Noten, Lehrer, Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung, damit zu den ‚Gebildeten‘ zu zählen“, vgl. Walter Salmen, *Haus und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*, Leipzig 1969, S. 27. Aufgrund eines umfangreicheren Quellenmaterials aus der 2. Jahrhunderthälfte demonstrierte Ballstaedt hingegen, dass die tatsächliche Zahl von Personen außerhalb des Bildungs- und Besitzbürgertums, die ein Klavier besaßen oder Klavierunterricht nahmen, deutlich kleiner als unter Vertretern der Oberschicht war (rund ein Zehntel). Im Anhang III b (Ballstedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 377f.) können 13 „kleinbürgerliche Klavierbesitzer“ aus verschiedenen Berufsgruppen zusammengerechnet werden, gegenüber einer Gesamtzahl von 110 Instrumenten in der Kategorie der Besitz- und Bildungsbürger.

<sup>18</sup> „Trotz der Binnendifferenzierung der akademisch Gebildeten verband viele die gemeinsame Sozialisation in einer ... Universität ... eine wichtige Erfahrung für bürgerliches Selbstverständnis“, vgl. Gabriele Bahremann, „*Bürgerliche Werte*“ im *Wiener Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Eine Untersuchung anhand von Biographien*, Wien 1997 (DA), S. 62.

<sup>19</sup> In der zweiten Jahrhunderthälfte versuchte das Kleinbürgertum „zumindest einen Abglanz des herrschaftlichen Charakters standesgemäßer Lebensweise“ der Oberschicht zu erreichen, sich an die „gesellschaftlichen Alüren“ der Gebildeten zu orientieren und somit „in der Ausgestaltung seiner Lebensweise von der wirtschaftlich Unselbständigen und Besitzlosen, dem Proletariat, abzusetzen“. Dennoch war seine Lage in der gesellschaftlichen Hierarchie prekär, Aufwendungen für kulturelle Bedürfnisse nur mit er-

Die Bildung konnte nicht nur beruflich heterogene, sondern auch national differenzierte Sozialgruppen in ein ähnlich veranlagtes Publikum umwandeln.

Beobachten wir die Rolle der westlich orientierten Bildung im gesellschaftlichen Wandel rumänischer Zuhörerschaft (die sich aus der städtischen Bildungsschicht rekrutierte und eigentlich mit dieser gleichgestellt werden kann).

In dem komplizierten Netzwerk fremder Einflüsse, denen das rumänische Publikum in dieser Zeitspanne ausgesetzt war, könnte der mitteleuropäische (vielleicht wienerische) Anteil durch die Wirksamkeit der Bildung geklärt werden. Einen weiteren wichtigen Aspekt – im Sinne der Geschmacksbildung – leisteten Auslandsreisende. Als nächstes soll daher beantwortet werden: ab wann werden rumänische Jugendliche an westlichen Universitäten registriert, welche waren die meist besuchten Zentren und auf welcher Stelle stand Wien unter den universitären Wahlmöglichkeiten rumänischer Studierender, insbesondere im Musikbereich.

Nach 1800 tauchen vereinzelt Namen Walachischer und Moldawischer Jugendlicher aus Bojarenfamilien an deutschsprachiger Universitäten auf<sup>20</sup>. Nach 1820 bis 1825 wird eine richtige „Zuwanderung“, ein „recht plötzlicher und zunehmender“ Strom rumänischer, bulgarischer, griechischer, serbischer und kroatischer Studenten insbesondere an deutschsprachigen Universitäten festgestellt<sup>21</sup>. Ältere rumänische Quellen belegen, dass seit dem Ende der 1820er Jahre die meisten Walachen in Paris, einige in Genf ihre Studien er-

---

heblichen Einbußen möglich, vgl. Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik* (wie Anm. 3), S. 248ff.

<sup>20</sup>In Wien werden Teodor und Vasile Balș, die Brüder Conachi (1800 in Wien, 1802 in Jena) sowie Costachi Cantacuzino erwähnt; Nicolae Roznovanu studierte 3 Jahre in Deutschland und Frankreich, Scarlat Cananău in Berlin, vgl. Dan Berindei, *Rumänische Studenten und die Entstehung des modernen Rumäniens im 19. Jahrhundert*, in: Richard Georg Plaschka/Karlheinz Mack (Hg.), *Wegenetz europäischen Geistes II: Universitäten und Studenten. Die Bedeutung studentischer Migrationen in Mittel- und Südosteuropa vom 18. Jahrhundert bis zum 20. Jahrhundert* (Schriftenreihe des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts 12), S. 87.

<sup>21</sup>Zwischen 1800 und 1880 werden über 2000 Studierende nachgewiesen, vgl. Elena Siupiur, *Die Intellektuellen aus Rumänien und den südosteuropäischen Ländern in den deutschen Universitäten (19. Jahrhundert)*, Teil 1, in: *Revue des études sud-est européennes* XXXIII, 1995, Nr. 1f., S. 86.

gänzten<sup>22</sup>, während Moldawier in einer ersten Phase Österreich (Wien) und Deutschland (Berlin, Leipzig und München), später wiederum Paris bevorzugten. Mediziner studierten hauptsächlich in Wien, „mit Ausnahme . . . des ersten Arztes aus einer Bojarenfamilie, Nicolae Crețulescu, der in Paris studiert hatte“<sup>23</sup>.

Anhand einer Auswahl von 3000 rumänischen Intellektuellen des 19. Jhs. zeigte Elena Siupiur in einer umfassenderen Analyse<sup>24</sup>, dass 26% an deutschen und österreichischen (Wien) Universitäten ausgebildet wurden und 24% im Westen, v. a. in Frankreich. Ihre Studie basierte zu Beginn auf Aufzeichnungen aus rumänischen Bibliotheken und Archiven, später setzte sie ihre Recherchen in deutschen Universitätsarchiven fort<sup>25</sup>. Obwohl eine derartige systematische Untersuchung in Archiven der Wiener Universitäten noch nicht durchgeführt wurde, signalisieren punktuelle Artikel<sup>26</sup> zahlreiche rumänische Präsenzen in Wien und lassen hiermit kulturelle Begegnungen sowie Wissensaustausch vermuten. Spätere Reformatoren des rumänischen Unterrichtswesens (Gheorghe Lazăr<sup>27</sup>, Gheorghe Asachi<sup>28</sup>, Petrache Poenaru<sup>29</sup>)

---

<sup>22</sup>Vgl. Berindei, *Rumänische Studenten* (wie Anm. 20), S. 88, nach V. Urechia (1892) und D. C. Amzăr (1940). 1833 promovierten 27 aus der Walachei stammende Doktoren an 9 italienischen Universitäten sowie in Paris, Wien und Pest. 7 studierten an deutschen Universitäten.

<sup>23</sup>Ebd.

<sup>24</sup>Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21).

<sup>25</sup>Bonn, Berlin, Freiburg, Göttingen, Heidelberg, München und Leipzig.

<sup>26</sup>Vgl. die großteils aus Artikeln des „APOR“ (Almanach der rumänisch-orthodoxen Pfarre in Wien) bestehende Bibliographie in Alexandru Popescu, *Viena românească* [Das rumänische Wien], Bukarest 2000, S. 299f.

<sup>27</sup>Der siebenbürgenstämmige Gheorghe Lazăr (1779–1821) gilt als Gründer der ersten Bukarester Schule in rumänischer Sprache (des Kollegs des Hl. Sawa), 1818.

<sup>28</sup>Gheorghe Asachi (1788–1869), Politiker, Schriftsteller und Journalist; beteiligte sich ab den 1830er Jahren an der Kultur- und Unterrichtsreform der Moldau, leitete die erste rumänischsprachige Zeitschrift *Albina românească* (1829), Gründungsmitglied der ersten höheren Schule in rumänischer Sprache „Academia mihăileană“ (1835) und des musisch-dramatischen Konservatoriums in Jassy (1836).

<sup>29</sup>Petrache Poenaru (1799–1875), Gründer und Organisator der ersten rumänischsprachigen Gymnasien in Bukarest und Craiova, erhielt um 1836 ein 7-jähriges Auslandsstipendium. Studierte zuerst in Pisa, zwischen 1824 und 1826 hörte er Vorlesungen an der Wiener Universität (Griechisch, Latein, Weltgeschichte, Psychologie, Logik, Moral, Metaphysik), auch Mathematik und Physik am Polytechnikum; ab 1827 setzte er in Paris seine

haben an der Wiener Universität sowohl humanistische als auch technische Studienrichtungen (Lazăr Landvermessung, Asachi Geodäsie und Astronomie) gewählt.

Ebenso wie im Fall wissenschaftlich-humanistischer Studienzweige fehlen im Musikbereich die auf Archivrecherchen basierenden Analysen. Zur Zeit können Informationen aus Kompendien der rumänischen Musikgeschichte<sup>30</sup> verwendet werden. Auffallend ist dennoch in den Biographien der bekanntesten Musiker, die bis um die Jahrhundertmitte in Bukarest und Jassy tätig waren (Komponisten, Dirigenten, Hauslehrer in hochadeligen Familien), der immer wieder kehrende Bezug zu Wien. Eleonore (Elena) Teyber-Asachi, Ludwig Wiest, Franz Ruszitsky, Heinrich Ehrlich, Franz Serafim Caudella waren in Wien geboren; Johann Andreas Wachmann, kam in Böhmen auf die Welt, Josef Herfner als Sprössling der hochadeligen Familie Esterházy in Pressburg. Ausgebildet wurden sie (wie damals in Musikerfamilien üblich) entweder von einem Elternteil (Eleonore Asachi, Franz Ruszitzki, Franz Serafim Caudella), beim k. u. k. Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde (Ehrlich, Alexander Flechtenmacher, Wiest) oder als Privatschüler in Wien (Wachmann, Herfner, Alexis Gebauer).

Eine Ausnahme stellt Carol Mikuli dar: geboren 1821 in Czerowitz, unternahm er 1838 eine Reise nach Wien, um Medizin zu studieren. Einige Jahre später entschloss er sich für das Musikstudium, das er in Paris Henri Reber und Frédéric Chopin vollendete. Auch Alexander Flechtenmacher setzte in Paris seine in Wien vor 1844 mit Joseph Böhm (Violine) und Joseph Maysecker (Harmonie, Komposition) begonnene Ausbildung fort (1847–1848). Während es bei humanistischen Fächern üblich war, das Studium an deutschen Universitäten anzufangen und es in Paris

---

Ausbildung in Recht, ein Jahr später in Geographie fort, vgl. Berindei, *Rumänische Studenten* (wie Anm. 20), S. 88f. Petrache verfasste das erste Algebralehrbuch im Rumänischen, „eigentlich die Übersetzung eines österreichischen Autors“, vgl. Popescu, *Viena Românească* (wie Anm. 26), S. 220.

<sup>30</sup>Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești* [Chronik der rumänischen Musik], Bukarest 1975; Viorel Cosma, *Lexiconul muzicienilor români* [Lexikon der rumänischen Musiker], Bukarest 2001.

oder Aix-en-Provence abzuschließen<sup>31</sup>, kam dies unter Musikern noch selten vor. Allerdings waren bis ungefähr 1860 professionelle Musiker in Jassy und Bukarest meistens fremder Herkunft. Einheimische Sänger wie Anton Pann oder der Flötist und Musikkritiker Nicolae Filimon lernten entweder an traditionellen Kirchengesangschulen oder waren autodidaktisch. Es sind daher nur wenige Musikstudenten rumänischer Herkunft in dieser Zeitspanne in Wien, hingegen ist eine bemerkenswerte Migration österreichischer Musiker in die rumänische Fürstentümer zu vermerken<sup>32</sup>.

Bevor das Musikstudium in Paris (fallweise auch in Wien und Leipzig) fast zur Regel im Bildungsweg eines rumänischen Komponisten wurde (um die Jahrhundertwende und später), war offensichtlich der habsburgische Raum (einschließlich Böhmen und Siebenbürgen) das Reservoir, aus dem sich der „Bedarf“ an professionellen Kunstmusikern, insbesondere im instrumentalen Bereich „deckte“<sup>33</sup>. Wiener (oder in Wien ausgebildeter) Musiker die musikalische Leitung anzuvertrauen war klarerweise eine Folgewirkung der bereits anlaufenden Mythisierung der Donaumetropole als „Musikstadt“<sup>34</sup>. Auch andere Berufe (Architekten, Eisenbahningenieure, Telegraphenbeamte) sind in dieser Zeitspanne gut vertreten<sup>35</sup>. Die Tendenz, österreichische Fachkräfte für gewisse Branchen nach Bukarest und Jassy zu berufen spricht einerseits für das Vertrauen in die spezifischen Bildungstraditionen, zeigt andererseits die Ausrichtung professioneller Umwandlungen in den Donaufürstentümern jener Zeit.

---

<sup>31</sup>Das ist auch ein Grund, warum in den Aufzeichnungen rumänischer Archive und Bibliotheken viele damals in Frankreich Graduierte nur mit ihrem französischsprachigen Studium vermerkt sind und ein Teil ihres an deutschsprachigen Universitäten erworbenen Wissens nicht erwähnt bzw. vernachlässigt wird, vgl. Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21), S. 85.

<sup>32</sup>Vgl. Haiganuş Preda-Schimek, *Musical Ties of the Romanian Principalities with Austria between 1821 and 1859*, <www.spacesofidentity.net>, 6/2007.

<sup>33</sup>Als Gesanglehrer sind oft Italiener nachgewiesen, vereinzelt auch Instrumentalisten.

<sup>34</sup>Antonicek, *Biedermeier und Vormärz* (wie Anm. 6), S. 286.

<sup>35</sup>Fritz Valjavec, *Geschichte der Kulturbeziehungen zu Südosteuropa*, Bd. IV, München 1965, S. 71.

Auch die deutsch-französische Zweisprachigkeit der meisten rumänischen Intellektuelle, Resultat des Wechsels von deutschen, österreichischen und französischen Universitäten, kann als Teil desselben Prozesses zur „Erneuerung der professionellen Struktur der rumänischen Gesellschaft“ im 19. Jahrhundert gesehen werden<sup>36</sup>.

### **Ausblick: Wende, Salons und mitteleuropäischer Beitrag**

Kehren wir in die Hauptstädte der Donaufürstentümer (Bukarest und Jassy) der 1830er bis 1850er Jahre zurück. Europäische Musik erklang hier im Musiktheater und in Salons, während Militärkapellen<sup>37</sup> die türkischen „meterhané“<sup>38</sup> ersetzen.

Salons wurden zu typischen Orten der geselligen Oberschicht. Das französische Wort – im rumänischen Milieu geläufig – bezeichnete sowohl den Empfangssaal eines wohlhabenden Haushaltes als auch die in diesem Rahmen abgehaltenen Geselligkeiten und weist auf den kosmopolitischen Lebensstil des Publikums hin.

Musikunterricht aus der Hand eines in Wien ausgebildeten Komponisten zu bekommen, war ebenso eine Mode- und Prestigesache, wie Tanzen von einem französischen Lehrer zu erlernen. Europäische Musik nannte man umgangssprachlich „deutsche Musik“ („muzică nemțească“), wengleich das Repertoire beispielsweise im Musiktheater von italienischen und französischen Produktionen dominiert war.

Dilettanten und Dilettantinnen spielten in Salons Modetänze in einfachen Klavierfassungen (Quadrille, Walzer, Ecossaisen usw.) sowie Bearbeitungen „nationaler Melodien“. Diese stellten bekanntlich keine „echte“ Bauernmusik dar, sondern waren nach dem Spiel der „lăutari“ (städtische Volksmusikanten, meistens Roma) geschrieben. Zum Teil wurden die Alben von Musi-

---

<sup>36</sup>Siupiur, *Die Intellektuellen* (wie Anm. 21), S. 86.

<sup>37</sup>Die ersten europäisch zugeschnittenen Militärkapellen der Walachei und der Moldau wurden von österreichstämmigen Kapellmeistern geleitet.

<sup>38</sup>Bezeichnung für türkische Militärmusik, in den Donaufürstentümern geläufig.

kern mit Österreichbezug zusammengestellt und bei Wiener Verlagen zwischen 1847 und 1858 veröffentlicht: Johann Andreas Wachmann (Roumania. Recueil de Danses et d'Airs valaques, Wien: H. F. Müller, o. J., Bouquet de mélodies valaques originales, Wien: H. F. Müller, L'echo de la Valachie [Klänge aus der Walachei], Wien: H. F. Müller's Witwe, o. J., Les Bords du Danube. Chansons et Danses Roumains, Wien: Wessely & Bussing, ehem. H. F. Müller's Witwe<sup>39</sup>, o. J.), Heinrich Ehrlich (Airs nationaux roumains, Wien: Pietro Mechetti quantum Carlo, 1850), Josef Herfner (vermutlich Autor des handgeschriebenen Albums von „Anonymus valachus“, 1824<sup>40</sup>) und Carol Mikuli (Douze airs nationaux roumains, Heft I–IV, Leopold, Ed. Charles Wild, Lodz: H. W. Kallenbach, o. J.<sup>41</sup>).

Mit ihrer teils „orientalisch“, teils „europäisch“ klingenden Zusammensetzung geben die Sammlungen die Eigentümlichkeit ihrer Entstehungszeit, eine von fruchtbaren Begegnungen, von hybriden Schöpfungen und stilistischen Mischungen gekennzeichnete Periode<sup>42</sup>, wieder. Die Analyse privater Musikpraxis kann insofern nicht nur den in dieser Periode stattfindenden Übergangsprozess der Donaufürstentümer veranschaulichen, sondern in dessen Rahmen bisher wenig bekannte Aspekte des mitteleuropäischen Kulturtransfers in den Osten Europas ersichtlich machen.

Die Analyse der Beziehung zwischen Wien und Bukarest kann also in den breiten Kontext der Übertragung bürgerlicher Sozialpraktiken in den Osten gestellt werden. In der Folge kann sowohl die Rolle bzw. der Anteil mitteleuropäischer Faktoren (Lehrer, Musiker) an der Musikerziehung, Geschmacksbildung und schließlich dem Mentalitätswechsel der städtischen Oberschicht (aus dem sich das spätere Konzertpublikum bildete) ausdifferenziert als auch die Entstehung eines südosteuropäischen Musikpublikums und -marktes im 19. Jahrhundert beobachtet werden.

<sup>39</sup>Entstehungszeit der vier Wachmann-Alben: 1847–1857, vgl. O. L. Cosma, *Hronicul muzicii românești* (wie Anm. 30), S. 102.

<sup>40</sup>Ebd., S. 163.

<sup>41</sup>Entstehungszeit: 1850–1854, vgl. ebd., S. 112.

<sup>42</sup>Für Beispiele aus der Literatur- und Sprachgeschichte sowie der bildenden Künste und ihre Wirkung auf die Mentalität der Zeitgenossen vgl. Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție* [Das Alphabet des Übergangs], Humanitas 2006.

Vlasta Reittererová

## Religiosität – Märchen – Sage bei tschechischen Komponisten. Einige Bemerkungen zum Beitrag von Helmut Loos<sup>1</sup>

Wie die tschechische Historiographie überhaupt, so ist auch die tschechische Musikhistoriographie lange Zeit von Stereotypen beherrscht worden, die mit wissenschaftlicher Objektivität wenig zu tun hatten. Daher ist jeder Blick „von außen“ notwendig und willkommen, weil er uns auf die Klischees, aber auch die Lücken in unserer tschechischen Musikgeschichte nicht nur hinweist, sondern uns auch, wie Helmut Loos es in seinem Artikel „Religiosität bei Smetana und Dvořák“ getan hat, dazu veranlasst, unsere Standpunkte unter neuen Fragestellungen zu überdenken. Ausgangspunkt der Überlegungen sind zwei Fragen, die von den tschechischen Musikwissenschaftlern bis jetzt nicht als solche erkannt und daher auch nicht gestellt worden sind, nämlich:

1. Warum hat Zdeněk Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet?
2. Warum hat Bedřich Smetana keine Kirchenkomposition geschrieben?

Daraus leitet Loos eine dritte Frage ab, nämlich, inwieweit die von einem Komponisten vertretene ästhetische Richtung und seine gesellschaftlich-politische Auffassung mit seiner Religiosität zusammenhänge. Er stellt dabei die Antipoden Liszt und Brahms auf die eine und Smetana und Dvořák auf die andere Seite. Beide Paare scheinen auf den ersten Blick die ursprüngliche These über den Zusammenhang der Religiosität mit ihrer Weltanschauung zu widerlegen: „Wenn Liszt und Brahms hier als zwei Antipoden des 19. Jahrhunderts nicht nur in ästhetisch-kunsthistorischer und kompositorischer Hinsicht dargestellt werden, sondern auch in gesellschaftspolitischer Weise als Vertreter der christlich-konservativen bzw. national-liberalen Grundrich-

---

<sup>1</sup>Helmut Loos, *Religiosität bei Smetana und Dvořák*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 11, Leipzig 2006, S. 247–259.



tungen, 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?<sup>2</sup> Im Folgenden versucht Helmut Loos aufgrund der Werke der tschechischen Komponisten (außer Smetana und Dvořák werden auch Fibich, Vítězslav Novák und Otakar Ostrčil behandelt), und zwar vor allem ihrer Opernwerke, diese Fragen zu beantworten, wobei jedoch immer wieder neue mit Fragezeichen versehene Gedanken auftauchen. Er kommt schließlich zur Feststellung, dass der Unterschied im Verhältnis jedes dieser Komponisten zur Religiosität sich auch in der Wahl ihrer Opernsujets ausdrücke: Der religiös denkende Komponist wählt das Märchen als zeitlich und räumlich unbegrenzten und übertragbaren Stoff, der liberale (atheistische?) hingegen die Sage, die immer lokale Wurzeln hat. Im Bewusstsein der Vielschichtigkeit seiner Fragestellungen hat Helmut Loos selbst zur „Bestätigung und/oder Widerlegung seiner Beobachtungen und Schlüsse“ aufgefordert und dabei zu Recht die Notwendigkeit betont, zu diesem Zweck auch die tschechische Literatur heranzuziehen. In diesem Sinn wollen meine folgenden Kommentare und weiterführenden Betrachtungen zu einigen Punkten seines Artikels verstanden werden.

Nun konkret zum Text von Helmut Loos: Das Konzertmelodram von Zdeněk Fibich *Štědrý den* [Der Weihnachtsabend] kann man keinesfalls als eine religiöse Komposition bezeichnen. Die Vorlage von Karel Jaromír Erben aus der Sammlung *Kytice* [Blumenstrauß] ist eine poetisch ausgestaltete Volksballade, deren Elemente (die beiden Mädchen sehen ihre Hochzeit bzw. ihren Tod im aufgetauten Wasserloch eines gefrorenen Teiches) abergläubisch-heidnischen Vorstellungen entstammen. Auch die geschilderten Weihnachtsbräuche des Volkes sind heidnischen Ursprungs, mit den religiösen (kirchlichen) Weihnachten hat die Ballade nichts zu tun.

Die Nichtexistenz der Kirchenmusik bei einem Komponisten bzw. ihre spätere Vernichtung muss nichts mit seinem Glauben (Nichtglauben) zu tun haben, besonders bei einem Komponisten der Romantik, – nicht nur deswegen, weil für ihn die Kunst selbst eine neue Religion dargestellt hat (wie Helmut Loos selbst konsta-

---

<sup>2</sup>Ebd., S. 250.

tiert<sup>3</sup>), sondern weil die stilästhetischen Forderungen (kirchlicher Kanon, eine durch den so oft schon vertonten lateinischen Text verursachte schöpferische Unfreiheit, eine begrenzte Wahl der Besetzung für Gesang, Orgel usw.) seinem Naturell nicht entsprechen.

Zdeněk Fibich wuchs in der Verbindung mit dem Wald auf (sein Großvater, Vater und vier Onkel waren Förster am Landgut der fürstlichen Familie Auersperg), und seine Liebe zur Natur hat ihn das ganze Leben hindurch begleitet. Nach seinem Biographen, Jaroslav Jiránek, „wuchs in Fibich seit seiner Kindheit im geheimnisvollen Zwielficht des Waldes ein Romantiker heran“.<sup>4</sup> Zu seiner Jugendlektüre gehörte E. T. A. Hoffmann, zu den ersten musikalischen Vorlieben Carl Maria von Weber und Robert Schumann usw. Nur wenig Konkretes wissen wir über die religiöse Einstellung seiner Eltern und die Erziehung in diesem Sinne. Aber bereits die Tatsache, dass ein Familienangehöriger von Auersperg, Karl Wilhelm Philipp Fürst Auersperg (1814–1890), im Vormärz als Mitglied des böhmischen Landtages in Opposition zu Metternich stand und in der liberaleren Zeit von 1861 bis 1867 Präsident des Herrenhauses war, lässt vermuten, dass auf der Herrschaft Auersperg eine eher liberale Atmosphäre geherrscht habe, genauso wie in der Familie Fibich; Fibichs Mutter, geb. Römisch, war Wienerin, die Ausbildung ihrer Sohnes war deutsch.<sup>5</sup> Die tschechische kulturelle Bewegung der 60er Jahre blieb jedoch nicht ohne entscheidenden Einfluss auf ihn. Aus diesen Jahren gibt es auch die erste konkrete Begegnung Fibichs mit der Kirchenmusik: Sein Musiklehrer wurde der Organist der Prager Hl. Ignatius-Kirche Zikmund Kolečovský (1817–1868), Musiktheoretiker und -organisator, Komponist mehrerer liturgischer Werke (*Requiem*, *Missa solemnis*, *Psalm Nr. 50* usw.), Autor von Betrachtungen über die Messen Franz Xaver Brixis usw., aber auch Referent der Zeitschriften „Dalibor“ und „Slavoj“, in denen er z. B. über das Prager Konzert Richard Wagners (1863) usw. berichtete. Zu Kolečovskýs seinerzeit beliebten Komposi-

---

<sup>3</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 250.

<sup>4</sup>Jaroslav Jiránek, *Zdeněk Fibich*, Praha 2000, S. 7.

<sup>5</sup>Er besuchte die Schule in Wien, wo er bei seinem Großvater mütterlicherseits gelebt hat, und das Prager (deutsche) Kleinstädter Gymnasium.

tionen gehörte auch eine (nicht als religiöses Werk verstandene) *Hebräische Elegie* für Männerchor und 4 Violoncelli, vielleicht ein Zeichen der Liberalität jener Zeit: War doch auch der Katholik František Škroup von 1836 bis 1845 Kantor in der reformierten Synagoge in der Dušní Straße und hat mehrere Kompositionen für sie geschrieben, und Fibich selbst war von 1878 bis 1881 Regenschori der orthodoxen Kirche in Prag. Sogar der überhaupt erste kompositorische Versuch Fibichs war eine Kirchenkomposition (*Pange lingua*, 1862). Auch später kam er mit der Kirchenmusik in Kontakt: Während seines Studiums in Leipzig begegnete er der protestantischen Bach-Tradition, verwendete jedoch dessen kontrapunktische Kunst bei seinem Pariser Aufenthalt zur persönlichen Auseinandersetzung mit der Atmosphäre der dortigen Salons, wobei er angeblich tschechische Volkslieder im Barockstil improvisierte<sup>6</sup>. Fibich wirkte – mit Ausnahme eines kurzen Engagements als Chormeister in Litauen und an der Prager orthodoxen Kirche, als Zweiter Kapellmeister am Interimstheater und schließlich am Ende seines Lebens als Operndramaturg des Nationaltheaters Prag – als freier Künstler. Die Wahl der Gattungen, die er komponiert hat, war also ausschließlich seine eigene Wahl. Nach seinem Werkverzeichnis hat er ungefähr 25 Werke mit religiöser Thematik geschrieben<sup>7</sup>, erhalten geblieben sind seine Vertonung des *Psalmes 64* und eine *Missa brevis*<sup>8</sup>. Die Liste seiner aus den Jahren 1862 bis 1886 stammenden, vorwiegend für Chor bestimmten kirchlichen Werke zeigt, dass es sich überwiegend um Harmonisierungen bzw. Arrangements, nicht um selbständige originale Werke<sup>9</sup> handelt. Nach ihren Entstehungsdaten kann man vermuten, dass die ersten Werke Bestandteil des Studiums Fibichs (in Prag und in Leipzig, d. h. 1862–1868) waren. Das nicht vollendete (und nicht erhaltene) *Requiem* dürfte unter dem Einfluss des Todes von Fibichs erster Frau geplant worden sein. Der *Psalm 64* und weitere drei Werke, über deren Existenz einige Angaben vorhanden sind, entstanden während Fibichs Tätigkeit

---

<sup>6</sup>Jiránek, *Fibich* (wie Anm. 4), S. 13.

<sup>7</sup>Vladimír Hudec, *Zdeněk Fibich. Tematický katalog*, Praha 2002.

<sup>8</sup>Autographe im Tschechischen Museum der Musik, Praha.

<sup>9</sup>Großer Gott, wir loben Dich, Ave Maria, Mache meinen Geist bereit, Komm, heiliger Geist usw.

als Chormeister in der orthodoxen Kirche. Es ist also vorstellbar, dass Fibich alle diese Werke (mit Ausnahme des *Psalmes* und der *Missa brevis* aus dem Jahre 1885) für Gelegenheitskompositionen ohne Bedeutung gehalten hat. In Fibichs Besitz befanden sich jedoch viele kirchenmusikalische Werke anderer Komponisten, vor allem Messen und Oratorien, aber auch kleinere Kompositionen u. a. von Bach, Beethoven, Bendl, Caldara, Carissimi, Cherubini, Dvořák, Foerster, Gounod, Gallus, Händel, Mendelssohn, Mozart, Palestrina, Verdi, aber auch ein *Sanctus* des ukrainischen Komponisten der russisch-orthodoxer Kirchenmusik Dmitri Bortnjanskij<sup>10</sup>. Das heißt, Fibich war an der Kirchenmusik interessiert, sein persönliches kompositorisches Ziel hat er jedoch in anderen Gattungen gesehen.

Kurz gesagt: Für einen Komponisten des 19. Jahrhunderts gab es für das Komponieren eines religiösen Werkes im Grunde drei mögliche Anlässe: 1. seine freie Wahl, 2. ein weltlicher Auftrag, und erst 3. ein liturgischer Auftrag (wobei für die Kirche im 19. Jahrhundert vor allem die sogenannten „zweitklassigen“ Komponisten geschrieben haben). Der Prozess der Säkularisierung der Werke mit geistlichen Texten brachte auch die Kompositionen der älteren Zeiten allmählich in den Konzertsaal, wobei sich andererseits eine Art „patriotischer Religiosität“ entwickelt hat (dazu gehört auch das Oratorium von Dvořák *Die Heilige Ludmilla*, das für England geschrieben wurde).

Die Komponisten des Barock und der Klassik haben die Kirchenmusik als Auftragswerke im Rahmen ihrer Anstellungen geschrieben. Mozart schrieb die Kirchenwerke in Salzburg als Hoforganist, dann kam es, was diese Gattung betrifft, zu einer langen Unterbrechung. Erst in den letzten Wiener Jahren hat er sich – aus existenziellen Gründen – wieder der Komposition von Kirchenmusik gewidmet (auch das *Requiem* war ja ein Auftragswerk und ist darüber hinaus auch im Zusammenhang mit seinen Bestrebungen zu sehen, sich als Kirchenkomponist zu etablie-

---

<sup>10</sup>Die so genannte „Fibich-Bibliothek“ hat nach dem Tod Fibichs Zdeněk Nejedlý für das musikwissenschaftliche Seminar der Karlsuniversität erworben; sie befindet sich heute in der Bibliothek des Instituts für Musikwissenschaft. Siehe Vlasta Reittererová, *Z Fibichovy knihovny*, in: *Hudební věda* 38 (2001), S. 184–213, mit Verzeichnis.

ren). Streng genommen hat auch Beethovens *Missa solennis* als verspätet abgeliefertes Auftragswerk ihren gedachten liturgischen Zweck nicht erfüllt und auch das Oratorium *Christus am Ölberge* kann man nicht primär als Ausdruck der Religiosität des Komponisten verstehen – beide Werke waren eher eine Auseinandersetzung Beethovens mit der Gattung (große Messe, Oratorium) als ein Ausdruck von Gottesverehrung.

Wie bereits angedeutet: Man darf zwar nicht vergessen, dass auch im 19. Jahrhundert die kirchenmusikalischen Werke für viele Komponisten eine Brotsache waren, es aber auch rein private Anlässe zu solchen Kompositionen gegeben hat: bei Verdi war es z. B. der Tod Rossinis und Manzoni's, bei Brahms der Tod seiner Mutter. Über das komplizierte Verhältnis Liszts zur Kirche ist viel geschrieben und viel vermutet worden. Im Jahre 1865 erhielt er die niedrigen Weihen: „Um Aufsehen zu erregen und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken [...]? Oder um der Fürstin [Sayn-Wittgenstein], nach deren Verzicht auf die Ehe, ein Gegenopfer zu bringen? Damit er Kapellmeister am Vatikan werden konnte? Aus christlicher Überzeugung? Um eine Zuflucht aus seiner inneren Verzweiflung zu finden? Um sich einer Disziplin unterwerfen, nachdem die der Fürstin entfiel?“ lautet eine lakonische Zusammenfassung der möglichen Beweggründe Liszts zu diesem Schritt<sup>11</sup>.

„Die bürgerliche Musikkultur gründet auf der romantischen Musikanschauung mit ihren stark religiösen Zügen,“ schreibt Helmut Loos<sup>12</sup>, nachdem er die Basis dieser neuen Religiosität bei Ludwig Tieck konstatiert hat: „Denn die Tonkunst ist gewiss das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion“<sup>13</sup>. Meiner Meinung nach liegt hier der Ausgangspunkt unserer Betrachtungen: Man darf nicht den religiösen Glauben, die Frömmigkeit, mit der neuen „Religion“ der romantischen Kunst verwechseln, andererseits fließen – wie bereits oben gesagt – bei einigen Komponisten bzw. in ihren Werken (!) beide „Religionen“ zusammen. Außerdem: Aus dem Zitat des Briefes

---

<sup>11</sup>Everett Helm, *Liszt*, Reinbek <sup>15</sup>2004, S. 112–113.

<sup>12</sup>Loos, *Religiosität* (vgl. Anm. 1), S. 248.

<sup>13</sup>Zit. aus Wolfgang Nehring (Hg.), *Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, Phantasien über die Kunst*, Stuttgart 1973, S. 107, hier S. 248.

von Clara Schumann geht für mich nicht hervor, dass sie Liszt als Menschen an sich verachtet hätte, sie schreibt doch wörtlich: „Ich kann doch nicht dahin gehen, um ein solches Fest mit den Menschen zu begehen, die ich aus tiefster Seele (als Musiker) verachte“<sup>14</sup>. Wozu dann in den Klammern ausdrücklich dieses „als Musiker“? Es wäre eine andere Sache, wenn sich hier die Stellung der Protestantin Clara zum Katholiken Liszt offenbaren würde. Zu den Weihen Liszts ist es aber – wie oben erwähnt – erst im Jahre 1865 gekommen; der Brief Claras aus dem Jahre 1860 wird also in keinem ausdrücklichen Bezug zu Liszts Katholizismus stehen. Genauso wie die „schwärmerische Neigung [Liszts] zur katholischen Kirche“<sup>15</sup>, ist auch seine „Bekenntnis zum Ungartum“<sup>16</sup> nicht geradlinig. Liszt „ungarisches Bekenntnis“ hatte nicht vordergründig nationale Gründe, es hängt genauso mit dem romantischen Suchen nach Besonderem, nach volkstümlich Exotischem usw. zusammen – schließlich sind Ungarismen wenig später (und nicht weniger prägnant) auch bei Brahms, Dvořák usw. erschienen. Liszt wurde in Ungarn bewundert und als (verlorener) Sohn des Landes betrachtet, sein Wohltätigkeitssinn hat für seine „neu gefundene Heimat“ viel geleistet, vor allem aber war sein „Ungartum“ eine gute Reklame.

Das *Deutsche Requiem* von Brahms als „bewussten Gegenentwurf zur christlichen Tradition“<sup>17</sup> zu sehen stellt m.E. eine Vereinfachung dar. Brahms ist im protestantischen Norddeutschland, in der Luther-Tradition aufgewachsen. Die Wahl der Luther-Bibel war für ihn also natürlicher als der Text der lateinischen Totenmesse. Die „Heilserwartung“ wird in diesem Werk nicht vermieden, sie steht bereits am Beginn der Komposition und die unorthodoxe Reihenfolge soll nicht automatisch als Ablehnung der Erlösung verstanden werden – der Kanon der protestantischen Messe ist freier als jener der katholischen. Bei Komponisten dieses Ranges wird es überhaupt schwierig, die „geistliche“ und die „weltliche“ Musik zu trennen (Brahms hat beides geschrieben),

---

<sup>14</sup>Brief Clara Schumanns an Joseph Joachim vom 25.4.1860, hier zit. nach Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 249. Hervorgehoben von V. R.

<sup>15</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 249.

<sup>16</sup>Ebd.

<sup>17</sup>Ebd.

der Begriff „geistlich“ bedeutet immer weniger „kirchlich“ und nur sehr selten auch „liturgisch“. Ein Beispiel: Für mich bleiben Ausdruck des innigsten Glaubensbekenntnisses von Brahms seine *Vier ernste Gesänge*. Auf die Ablehnung der Bezeichnung „Komponist von Gottes Gnaden“ seitens von Brahms<sup>18</sup> antwortet sich Helmut Loos selber, nämlich dadurch, dass dieser sich mit „Selbstbewusstsein [für einen] originäre[n] Künstler aus eigener Kraft“ verstanden hat, was jedoch kein „Ketzertum“ gegen die Kirche bedeutet. Übrigens: Alle unsere Mutmaßungen, was ein Komponist mit diesem oder jenem Ausspruch gedacht hat, stehen auf sehr schwachen Füßen. Trotzdem erlauben wir uns eine Vermutung: möglicherweise wollte Brahms auf diese Weise nicht mit Anton Bruckner verglichen werden.

Die Prämisse: „Smetana war Jungtscheche, der liberalem und radikaldemokratischem Gedankengut anhing, Dvořák der Kirchenkomponist, der Messen und Oratorien großen Umfangs schuf“ geht leider von überlieferten, vereinfachenden und nicht zusammenhängenden Behauptungen heraus. Erstens: Eine Charakteristik des „Jungtschechentums“ als solches und speziell des „Jungtschechentums“ Smetanas würde eine selbständige kritische Studie brauchen, die noch geschrieben werden muss, um die eingebürgerten Klischees endgültig zu beseitigen. Helmut Loos ist sich der Schwierigkeit der politischen Geschichte des 19. Jahrhunderts in Böhmen bewusst, jedoch gerade aus diesem Grund – der Kompliziertheit der politischen Verhältnisse und der vielen Stereotypen in der Geschichtsschreibung – sollte man nicht mit einem aus dem Kontext ausgerissenen Zitat Smetanas argumentieren (darüber hinaus aus einer nicht gerade zuverlässigen Quelle)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup>Ebd.

<sup>19</sup>H. Loos verweist auf: <http://www.sullivan-forschung.de/meinhard/smetana.htm> bzw. den Artikel von Meinhard Sarembe unter dem Titel: *Vorwärts in die Vergangenheit*, in: *Opernwelt* 2002, Nr. 1, S. 16–25. Der Artikel hat seinen Wert für das Laienpublikum und seinem Autor ist für die Propagierung der tschechischen Musik zu danken. Für wissenschaftliche Zwecke würde er aber eine gründliche faktographische und inhaltliche Korrektur brauchen. Bereits die Inschrift im Giebel des Bühnenportals des Prager Nationaltheaters ist falsch übersetzt: „Národ sobě“ heißt nicht „Dem Volk zu eigen“, als Widmung an die Nation“, sondern „Das Volk (für) sich selbst“, was sich auf den (nur teilweise richtigen) Umstand bezieht, dass das Volk

Die sogenannte „Strana mladočeská“ („Jungtschechische Partei“), richtig „Národní strana svobodomyšlná“ („Freisinnige Nationalpartei“) wurde erst am 25. Dezember 1874 konstituiert (sie hat sich von der Nationalpartei, den später so genannten „Alttschechen“, getrennt), also in jenem Jahre, in dem Smetanas öffentliche Tätigkeit nach seiner Ertaubung gerade aufgehört hat<sup>20</sup>. Smetanas politisches Reifen – falls man es so nennen kann – hat sich zwischen den Jahren 1848 und 1862 entwickelt. Sein von Saremba zitierter (vermutlicher) Ausspruch über die „feudal-klerikalen Alttschechen und liberalen Jungtschechen“<sup>21</sup> charakterisiert die politische Richtung, sagt jedoch nichts über die Neigung Smetanas zu den einen oder den anderen, obwohl man voraussetzen kann, dass er sich unter den „Literaten, Künstlern und Journalisten“ (also „Jungtschechen“) wohler gefühlt hätte als unter den „konservativen Alttschechen“, wobei die Führungszeichen bei „konservativ“, „liberal“, „radikal“ usw. in jener Zeit immer am Platz sind – die damalige Bezeichnung hieß inhaltlich doch etwas anderes als heutige Terminologie. Man kann also die heutigen „liberalen“ Parteien mit jenen des 19. Jahrhunderts nicht messen. Im Grunde haben sich die Jungtschechen später als alles andere

---

(die Nation) das Theater für sich selbst mit eigenen (finanziellen) Mitteln gebaut hat, wie es auch M. Saremba auf S. 5 anführt. Der finanzielle Anteil aller Beteiligten ist genau bekannt; es gehörte zum Bild der „Kultur aus dem Volke“, die öffentlichen Geldsammlungen bewusst hervorzuheben, obwohl ihr Ertrag für keinen Theaterbau ausreichen konnte. Hier ist schließlich nicht Meinhard Saremba schuld, der seine Informationen aus der kleinen Monographie von Kurt Honolka aus dem Jahre 1978 hat (und der wieder von der noch älteren Literatur ausgegangen ist), sondern die tschechische Musikwissenschaft selbst, die die bisherige Smetana-Literatur kritisch verarbeiten muss, um ohne Vorurteile historisch arbeiten zu können. Dies geschieht seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Es sind vor allem die Studien von Marta Ottlová und Milan Pospíšil zu nennen, die auch meist auf Deutsch erschienen sind. Eine moderne, kritische Monographie, eine Tagebuch- und Briefedition sowie ein Werksverzeichnis Smetanas sind jedoch bis heute nicht erschienen.

<sup>20</sup>Smetana war von 1866 bis 1874 Kapellmeister am Interimstheater, die Formulierung von Saremba (Anm. 17): „Zwei Jahre nach seiner Ernennung zum künstlerischen Leiter der tschechischen Oper traten 1874 die ersten Symptome von Smetanas beginnender Ertaubung auf“ stimmt also nicht.

<sup>21</sup>Die Quelle wurde nicht zitiert.



als liberal verhalten<sup>22</sup>. Smetanas Aufzeichnungen in der Art wie „Wien ist ein Verderbnis für Prag“<sup>23</sup> oder das ironische „er [der Kaiser] hat uns nämlich sehr lieb“<sup>24</sup> unterscheiden sich nicht von den Aussprüchen anderer, politisch eher unorientierter Zeitgenossen, sie können keineswegs als eine eindeutige politische Auffassung erklärt werden,<sup>25</sup> vor allem deswegen, weil sie als isolierte Zitate zum ersten Mal im Jahre 1919 in eindeutig tendenzieller Absicht publiziert worden sind<sup>26</sup>. Smetana vertrat in den 60er Jahren den Gedanken eines „Böhmischen Staatsrechtes“ (nach

---

<sup>22</sup>In diesem Sinne sind auch die von H. Loos zitierten Ausführungen von Christopher P. Storck (Anm. 10 an S. 252) fraglich, auch hier mangelt es an tieferen Kenntnissen der politischen Situation in Böhmen jener Zeit.

<sup>23</sup>Tagebuch, Februar 1869.

<sup>24</sup>„Inu, on nás má hrozně rád“ (M. Saremba zitiert als „[er] hat uns schrecklich gern“).

<sup>25</sup>Seine ursprünglich als Hochzeitsgeschenk für das Kaiserpaar gedachte *Triumph-Symphonie* mit dem Zitat der Kaiser-Hymne hat Smetana noch in den 80er Jahren kompositorisch als gelungen bezeichnet, für mögliche Aufführungen hat er lediglich die Frage gestellt: „Was dort mit der Hymne?“ (Brief an den Kapellmeister Adolf Čech vom 5. November 1881.) Auch die Widmung der Symphonie muss als bewusste Handlung in eigener Sache betrachtet werden. Der dreißigjährige Smetana wollte vor allem auf sich als Komponist aufmerksam machen. Siehe Marta Ottlová, *Problémy se Smetanovou Triumfální symfonií* [Die Probleme mit der Triumph-Symphonie Smetanas], in: Zdeněk Hojda und Roman Prahel (Hg.), *Český lev a rakouský orel v 19. století* [Der tschechische Löwe und der österreichische Adler im 19. Jahrhundert], Praha 1996, S. 37–47; dies., *Hold české hudby. Smetanovy skladby ve vztahu k habsburské dynastii* [Die Huldigung der tschechischen Musik. Die Kompositionen Smetanas im Verhältnis zur Habsburger-Monarchie], in: Jiří Rak und Vladimír Vlnas, *Habsburské století 1791–1914* [Das habsburgische Jahrhundert 1791–1914], Praha, S. 61–75.

<sup>26</sup>Zdeněk Nejedlý, *B. Smetany politické záznamy z let 1868–73* [Politische Notizen B. Smetanas 1868–73], in: *Smetana* 9 (1919), S. 4–6. Die Auffassung Nejedlýs hat die tschechische Musikwissenschaft noch lange Zeit zu ihrem Schaden beeinflusst. Siehe das Kapitel „Smetana und das Nationale“ bei Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer, *Vier Dutzend rothe Strümpfe. Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien 2004, S. 30–39.

ungarischem Vorbild)<sup>27</sup>, auf eine Loslösung der Monarchie war jedoch dabei nicht zu denken – das wäre eine Vorwegnahme der Ereignisse, die erst ein halbes Jahrhundert später stattgefunden haben. Seine Oper *Libuše* hat Smetana zur Krönungsfeier des Kaisers Franz Joseph I. zum böhmischen König geplant. Erst als diese definitiv gescheitert war, ist es zur Bestimmung der *Libuše* als Oper zur Eröffnung des tschechischen Nationaltheaters gekommen<sup>28</sup>. Bezüglich des (angeblichen) politischen Engagements Smetanas ist auch eine andere Tatsache bemerkenswert: Der Librettist seiner beiden ersten Opern, *Braniboři v Čechách* [*Die Brandenburger in Böhmen*] und *Prodaná nevěsta* [*Die verkaufte Braut*], Karel Sabina, war als aktiver Teilnehmer an der Revolution von 1848 zum Tod verurteilt und schließlich zu 18 Jahre Festungshaft in der Olmützer Festung verurteilt worden. Nach seiner Entlassung wurde er (entweder als Opfer einer Erpressung oder aus pekuniären Gründen) Konfident der österreichischen Polizei. Als solcher wurde er 1872 enttarnt und von einem von seinen Freunden veranstalteten „Femegericht“<sup>29</sup> aus dem Land verbannt<sup>30</sup>, wobei ihm versprochen wurde, seine für die Polizei geleisteten Dienste geheim zu halten; gleichzeitig hat jedoch jemand aus diesem Kreis die Wiener Presse informiert, sodass Sabina für sein ganzes Leben in der tschechischen Öffentlichkeit kompromittiert war. Smetana ist es niemals vorgeworfen worden, dass seine Libretti von einem Polizeispitzel geschrieben worden waren, we-

---

<sup>27</sup> Aufzeichnungen, Oktober 1869.

<sup>28</sup> Siehe dazu Marta Ottlová und Milan Pospíšil, *Der tschechische Historismus und die Oper des 19. Jahrhunderts*, in: Jürgen Schläder und Reinhold Quandt (Hg.), *Festschrift Heinz Becker*, Laaber 1982, S. 237–248.

<sup>29</sup> Unter denen der Journalist Julius Grégr, Herausgeber der *Národní noviny* [Volkszeitung], die Dichter Vítězslav Hálek und Jan Neruda, der Direktor der tschechischen Handelsakademie Emanuel Tonner, der Advokat Dr. Jan Kučera, der Journalist Josef Barák, Herausgeber der *Dělnické listy* [Arbeiterzeitung], und August Švagrovský, der Herausgeber der Zeitung *Říp*.

<sup>30</sup> Seine Stationen waren Dresden, Leipzig und Wien. Von dort wollte er einen Prozess gegen seine selbsternannten Richter führen, zu dem es jedoch nie gekommen ist. Er kehrte in seine Heimat zurück, von der Gesellschaft wurde er jedoch völlig zurückgewiesen und publizierte lediglich unter Pseudonym. Der Fall Sabina wurde bis heute nicht in allen Details geklärt.

der von der Öffentlichkeit noch in den politischen Kreisen. Auch Smetana selbst hat die Enttarnung Sabinas – soweit es bekannt ist – nie kommentiert<sup>31</sup>.

Wie Smetana der Kirche und der Religion überhaupt gegenüber stand, davon weiß man nur sehr wenig. Sein erster Musiklehrer war der Chorregent František Ikavec, sein Vater spielte in der Kirche Violine, mehr weiß man kaum. Einen wichtigen Einfluss auf den jungen Smetana hatte jedoch sein um 23 Jahre älterer Cousin Josef František Smetana<sup>32</sup>, Prämonstratenser aus dem Kloster Tepl (Priesterweihe 1825), ein Mann der Aufklärung, der sein geistliches Amt gegen die Beschäftigung mit der Naturwissenschaft eingetauscht hat und als Professor am Gymnasium in Pilsen wirkte. Im Herbst 1840 hat er die Verantwortung für Bedřich, der in Prag die Schule „geschwänzt“ hat, übernommen. In Smetanas Tagebuch aus dieser Zeit erscheinen zwar auch Fürbitten für seine Eltern und Geschwister, ein Ausdruck einer natürlichen Frömmigkeit, aber auch leidenschaftliche Ergüsse seiner Liebe zu Katharina Kolar (seiner späteren Frau, Kateřina Kolářová), die ihm „geheiligt“ war. Die Frage, warum Smetana (im Unterschied zu Dvořák) keine Kirchenkomposition geschrieben hat, lässt sich also schwer bzw. überhaupt nicht beantworten. Sein Zyklus *Má vlast* [*Mein Vaterland*] wird jedenfalls als „national-religiöses“ Werk verstanden.

Antonín Dvořák wurde mit 16 Jahren (1857) Schüler der Prager Orgelschule<sup>33</sup>. Wenn wir von seinen Kinderjahren und dem

---

<sup>31</sup>Man kann auch zu einer anderen „Legende“ greifen, nämlich dem angeblichen Anteil Smetanas an den revolutionären Geschehnissen 1848. Dem widerspricht bereits die Tatsache, dass im August jenes Jahres Smetana seine eigene Musikschule in Prag eröffnet wurde, während Sabina ein ganz anderes Schicksal bestimmt war. Die nicht feststellbare Hervorhebung der Teilnahme Smetanas an der Revolution 1848 war wahrscheinlich ein weiteres Ergebnis seiner Gleichsetzung mit Richard Wagner.

<sup>32</sup>Der älteste Sohn des verstorbenen Onkels (des Bruders von Smetanas Vater) Josef Smetana. Smetanas Vater hat nach dem Tod seines Bruders dessen fünf Kinder großgezogen.

<sup>33</sup>Ursprünglich als „Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen“, 1826 gegründet, dessen Orgelschule wurde 1830 eröffnet, 1889 mit dem Prager Konservatorium vereinigt. An der Orgelschule haben auch Karel Bendl, Leoš Janáček und Josef Bohuslav Foerster studiert.

Einfluss seines Lehrers Antonín Liehmann absehen, hat er dort wahrscheinlich die wichtigsten Einflüsse für seine künftigen Kirchenkompositionen empfangen. Die Orgelschule war eine Musikanstalt für künftige Kirchenorganisten und Regentes Chori, die Schüler haben dort alle für einen Kirchenmusiker notwendigen theoretischen und praktischen Disziplinen gelernt. Die Musikausbildung Dvořáks war also gründlich, obwohl er in vielen Biographien als ein spontanes Talent ohne ernste Ausbildung bezeichnet wird, als mehr praktischer Musiker als ein progressiver (!) schöpferischer Typus. Das Oratorium *Svatá Ludmila* hat Dvořák als Auftragswerk für das Musikfestival in Leeds komponiert, wo es am 15.10.1886 uraufgeführt wurde. Der Festivalausschuss wünschte ausschließlich eine Kirchenkantate, höchstens eineinhalb Stunde lang. Dvořák informierte die Auftraggeber, dass er ein Sujet aus der tschechischen Geschichte gewählt habe, worauf der Ausschuss sein Bedenken äußerte, ob ein solcher Stoff für das englische Publikum geeignet sei<sup>34</sup>. Nach einer Beratung des Verlegers Alfred Littleton mit Dvořák ist es bei dessen Wahl geblieben. *Die heilige Ludmila* wird zwar den geistlichen Werken Dvořáks zugeordnet, ihr Inhalt entspricht jedoch eher der Gattung des weltlichen Oratoriums: In der Geschichte aus den Anfängen des Christentums in Böhmen treten die Heilige Ludmila, der Heilige Ivan, der erste getaufte tschechische Fürst Bořivoj auf, die Handlung hat opernhafte Züge (das Oratorium ist auch mehrmals szenisch aufgeführt worden). Auch Dvořáks *Stabat mater*, *Requiem* und *Te Deum* waren und sind nicht unbedingt mit der Kirche verbunden. Wie oben gesagt, der religiöse Gehalt solcher Werke hat eine säkularisierte Funktion bekommen und wird heutzutage nur durch die Musik, und nur bei einem kleinen Teil des Publikums durch den Text wahrgenommen.

Dvořák hat „sich recht spät und eher überraschend dem Märchen als Opersujet zugewandt“, ist ein weiterer Punkt, dem sich Helmut Loos widmet, wobei er anfügt, dass die frühe Oper *Der*

---

<sup>34</sup>Alfred H. Littleton an Dvořák am 31.3.1885: „[...] I think of the utmost [!] importance that the subject should be taken from the Bible. [...]“ Milan Kuna (Hg.), *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty* 6, Praha 1997, S. 25.

*König und der Köhler*<sup>35</sup> „nicht dem Märchengenre zugerechnet werden kann“. Das ist zwar richtig<sup>36</sup>, doch finden sich in dieser Oper einige Elemente, die für die Opernmärchen, und diejenige von Dvořák, von Bedeutung sind – die Atmosphäre des Waldes, die Gegenüberstellung der Welt des Hofes mit derjenigen der einfachen Menschen, dies alles zeigt sich später auch in der Oper *Čert a Káča* [Die Teufelskäthe] und in der *Rusalka*.<sup>37</sup> Die Wahl des Stoffes hängt mit den Tendenzen der Oper des 19. Jahrhunderts überhaupt<sup>38</sup> und der tschechischen Oper insbesondere zusammen. Außer dem persönlichen Geschmack und der Neigung des Komponisten spielten auch im späteren 19. Jahrhundert das momentane Angebot, die persönlichen Kontakte des Komponisten, seine finanzielle Möglichkeiten – das Libretto zu *Král a uhlíř* hat Dvořák gekauft – die Aufführungsmöglichkeiten usw. eine Rolle. Es ist nicht von Belang, ob sich Dvořák auf dem Gebiet der Oper als Konkurrent oder als Nachfolger Smetanas gefühlt hat oder fühlen wollte. Als höchste Gattung galt für ihn stets die grand opéra, und man kann sogar sagen, eine slawische grand opéra. Als solche hat er *Vanda* (polnische Sage) und *Dimitrij* (russische Geschichte)<sup>39</sup> geschrieben.

Die Vergleiche Smetana – Dvořák übersehen meist einen wesentlichen Punkt, nämlich den Altersunterschied von einer Generation. Gerade diese hat in der Entwicklung der tschechischen modernen Nation einen wichtigen Schritt getan. Die Generation Smetanas hat nach dem Jahre 1848 ein nationales Selbstbe-

<sup>35</sup>Tschech. *Král a uhlíř*.

<sup>36</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 253.

<sup>37</sup>Über die Bedeutung der Oper *Král a uhlíř* für die Entwicklung des dramatischen Schaffens Dvořáks, was die Struktur des Werkes und musikalische Charakteristik betrifft, siehe Jan Smaczny, *Král a uhlíř I x II*, in: Jitka Brabcová und Jarmil Burghauser, *Antonín Dvořák – dramatik*, Praha 1994, S. 63–125.

<sup>38</sup>Nach Jarmil Burghauser lehnt sich die erste Fassung der Oper *Král a uhlíř* Dvořáks Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* an, siehe: Jarmil Burghauser, *Hudebnědramatické dílo Antonína Dvořáka*, in: Brabcová/Burghauser, *Dvořák* (wie Anm. 37), S. 9–22.

<sup>39</sup>Es ist also problematisch, *Dimitrij* als „nationales Werk“ (gemeint tschechisch-nationales) zu bezeichnen (Loos, *Religiosität* [wie Anm. 1], S. 252).

wusstsein hervorgebracht und dadurch eine nationale kulturelle Tradition begründet. Dieser Prozess hat (paradoxerweise) durch den panslawischen Kongress in Prag einen wichtigen Impuls erhalten: Die Tschechen haben das allslawische Ideal zu Gunsten ihrer eigenen Kultur aufgegeben. Das wichtigste Ziel wurde für sie der Bau eines eigenen Nationaltheaters als Selbstrepräsentationsgebäude der Nation, an dem die tschechische nationale Oper gespielt werden sollte – ein Kunstprodukt, das durch die nationale Sprache und die nationale Musik das Publikum ansprechen sollte. Dvořák ist dieser Entwicklung nach 1860 als aktiver Musiker beigetreten, in einer Zeit, als ein autonomes tschechisches Kulturleben (nach dem Oktober-Diplom) auch institutionell möglich war. In dieser Zeit kam auch Smetana aus Schweden nach Prag zurück, um sich am tschechischen Musikleben beteiligen zu können. Im Jahre 1874, als Smetana seinen Posten verlassen musste, sich ins Privatleben zurückzog und dann in der Isolation seine besten Werke schrieb, stand Dvořák vor seinen ersten Erfolgen. Dvořák hat mehr Möglichkeiten bekommen, in die *europäische* Musik aufgenommen zu werden, auch deswegen, weil inzwischen die tschechischen künstlerischen Produkte außer als „österreichisch“ oder „böhmisch“ auch als „tschechisch“ identifizierbar waren. Die tschechischen Künstler blieben bis 1918 Österreicher, sie repräsentierten also nicht nur ihr eigenes Volk, ihre eigene Nation, ihr eigenes Land Böhmen, sondern auch den Gesamtstaat – die Habsburger Monarchie. Zusammen mit dessen wachsenden nationalen Problemen kehrte der slawische Gedanke gewissermaßen zurück – die Versuche der tschechischen Politiker um eine neue Annäherung an Russland usw. Hier gibt es wieder einen Widerspruch: Smetanas Begegnung mit Russland war eher negativ – beim Besuch Milij Balakirews in Prag im Jahre 1867 kam es zu einem Missverständnis zwischen den beiden Künstlern, das den Misserfolg der *Verkauften Braut* in St. Petersburg im Jahre 1871 mitverursacht hat. Im Gegenteil dazu war Dvořák mit Tschaikowsky befreundet. Kann dies als Beweis des „Tschechentums“ Smetanas gegen das „Slawentum“ Dvořák verstanden und mit der Existenz der *České tance* (Smetana) gegenüber der *Slovanské tance* (Dvořák) belegt werden? Meiner Meinung nach soll man solche isolierte Fakten nicht überschätzen.

„Die Teufelswand“<sup>40</sup> Bedřich Smetanas gehört in den Bereich der Sage<sup>41</sup>. In den Bereich der Sage gehört der als „Teufelswand“ genannte Felsen, der an der Moldau in Südböhmen (ca. 4 km von Vyšší Brod/Hohenfurth) zu sehen ist und Anlass zu mehreren Volkssagen gegeben hat. Die verbreitetste erzählt von einem Teufel, der den Bau des Klosters in Hohenfurth verhindern wollte und einen steinernen Damm im Tal gebaut habe, um das Kloster zu überschwemmen. Es ist ihm jedoch nicht gelungen, seinen Teufelsbau rechtzeitig fertig zu stellen; als es Mitternacht schlug, stürzte der Damm zusammen, die Steine haben das Flussbett verschüttet und liegen seitdem in der Umgebung verstreut umher<sup>42</sup>. Smetanas Librettistin Eliška Krásnohorská hat das Motiv der Sage als Ausgangspunkt verwendet, die Handlung der Oper ist ihre Erfindung. Mit der Sage hat sie historische Fakten verschmolzen (der Begründer des Klosters in Hohenfurth, Petr Vok von Rosenberg, und seine Frau Hedwig von Schauenburg, sind historische Persönlichkeiten). Die Korrespondenz zwischen Krásnohorská und Smetana beweist, dass Krásnohorská eigentlich eine ernste Geschichte schreiben wollte. Smetana sich jedoch eine komische Oper vorgestellt hat, in der der Teufel überlistet wird – der „dumme Teufel“ ist für das tschechische Märchen typisch (wie auch z. B. Marbuel in der Oper *Čert a Káča* von Dvořák). Am 27. Januar 1879 schrieb Krásnohorská an Smetana: „Sie wollten nicht glauben, was ich prophezeit habe, jetzt ist es aber so, – ,es ist schon so!“<sup>43</sup> Ich kann nun einmal nicht das, womit sie mich beauftragt haben, ein durchaus humoristisches, leichtes, komisches, witziges Libretto ohne ernste Situationen schreiben. Ich vermag es nicht, mit einem leichteren Humor, als es in der *Hubička* [Der Kuss] oder im *Tajemství* [Das Geheimnis] gewesen

<sup>40</sup> *Čertova stěna*.

<sup>41</sup> Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 252.

<sup>42</sup> In vorchristlicher Zeit war dieser Ort angeblich mit dem Kult des Gottes Svatoroh verbunden. Das Christentum hat der interessanten geologischen Formation einen neuen, mit dem Kloster verbundenen Sinn gegeben. In Wirklichkeit sind die Steine ein Rest geologischer Prozesse nach der Eiszeit und finden sich auch anderswo in Böhmen, hier jedoch in besonders großer Zahl.

<sup>43</sup> „Už je to tak“ – Zitat aus dem Libretto von Eliška Krásnohorská zu Smetanas Oper *Der Kuss* (Vater Paloucký, 1. Akt, 6. Auftritt).

war, zu schreiben, als in diesen beiden Opern, die – wie Sie gesagt haben – noch viel zu seriös waren, im Unterschied zu einer drolligen, die Sie jetzt von mir verlangen. Mein Gott, ich habe mich überzeugen müssen, dass in mir kein Tropfen eines französischen Esprits und Humors ist – kein Champagner. Mein Humor ist schwermütig, vor einem Lamento-Hintergrund. Wenn Sie nur wüssten, wie ich mich bemühe, je mehr ich mich jedoch bemühe, desto schlimmer wird es [...]. Wenn Sie von mir leichten Witz und Humor verlangen, dann verlangen Sie zu viel, etwa so viel, wie Sie gewollt hätten, dass ein Bär den Sopran, nämlich die Königin der Nacht in der ‚Flöte‘, singt. So wird auch das Libretto aussehen: es wird etwas Bärenhaftes! Sie sollen sich also darauf freuen! Eine schöne Sache werden Sie kriegen!“

Der so entstandene Kompromiss trägt zwar die Bezeichnung „komisch-romantische“ Oper, in der Handlung gibt es aber im Grunde so gut wie nichts Komisches. Im Gegenteil: In der *Čertova stěna* entwickelt Smetana im vollen Maß die lyrische Seite seiner Natur. Es ist ein Libretto mit gewissen „science-fiction“ Zügen entstanden, und eine „semi-opera“, die jedoch als solche eine Opfer verschiedener Bearbeitungen und „Verbesserungen“ geworden ist und bis heute eine schwere Aufgabe für Regisseure darstellt. Die Schwierigkeiten bringt nicht nur die „Doppelrolle“ des satanischen Rarach und des geheimnisvollen Einsiedlers Beneš, die – weil sie auch gemeinsam auftreten – kaum glaubhaft zu besetzen ist<sup>44</sup>, sondern auch die Gattung der Oper selbst<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup>In der Regie von Ladislav Štros im Jahre 1983 wurden die Rollen von Rarach und Beneš von Jaroslav und Pavel Horáček (Vater und Sohn) besetzt, die einander nicht nur physiognomisch, sondern auch stimmlich ähnlich waren. Für gewöhnlich muss der Zuschauer nur glauben, dass die Personen auf der Bühne „nicht zu unterscheiden sind“, wie es im Libretto steht (Beneš und Rarach, 1. Akt, 1. Auftritt).

<sup>45</sup>Der Versuch von David Pountney (Inszenierung am Nationaltheater Prag 2001), die Oper aus der Lokalisierung und der historischen Bindung zu lösen und das „Bild eines älteren Mannes, der seine Sehnsucht nach Liebe erfüllen will“ (Pountney im Programmheft zur Premiere) – also des Komponisten selbst – zu schaffen, hat im Grunde versagt. Siehe Bedřich Smetana, *Čertova stěna*, Programmheft des Nationaltheaters Prag, Saison 2001/2002, S. 59.



Jedoch: Eine mechanische Einteilung, dass Smetana keine Märchenoper geschrieben hat, Dvořák hingegen zwei, sagt zu der Stilrichtung beider Komponisten zu wenig, und zu ihren Verhältnis zur Religion – um zur ersten Frage unserer Überlegungen zurückzukommen – gar nichts aus. Vergleicht man die Opern beider Komponisten, so ergibt sich in Bezug auf unser Thema bei Smetana: Der Eingangschor des 2. Aktes *Abschied nehmt von eurem Heim* in *Die Brandenburger in Böhmen* hat den Charakter eines Gebets; im Eingangschor der *Verkauften Braut* wird die Gnade Gottes angesprochen; in der Szene mit den Wiegenliedern Vendulkas in *Der Kuss* gleicht das zweite Wiegenlied einem Gebet; im *Geheimnis* erscheint ein Gebet im Frauenchor („bei Smetana ein seltenes Motiv“ schreibt jedoch Mirko Očadlík<sup>46</sup>); in der *Libuše*, wie gesagt, wurde die Religiosität mit dem Nationalen zusammengefügt; in der *Čertova stěna* wird Rarach als Verkörperung des Bösen besiegt. Dvořáks *Jakobín* [*Der Jakobiner*] wird mit einem schönen Kirchenchor hinter der Bühne eröffnet, und vor allem das Finale von *Rusalka* wird als ein Glaubensbekenntnis des Komponisten erklärt.

Smetanas Opernwerk ist mit *Čertova stěna* im Jahre 1882 abgeschlossen (*Viola* nach Shakespeares *Twelfth Night* ist ein Torso geblieben), Dvořák hat seine *Rusalka* im Jahre 1900 beendet. Zwischen diesen Jahren liegt – unter anderem – die erste Etappe der Wagner-Rezeption nach dessen Tod. Ein wichtiges Merkmal dieser Rezeption war eben auch Hinneigung zu den Märchenstoffen (als Beispiel dafür werden üblicherweise Engelbert Humperdinck und der Sohn des Meisters, Siegfried Wagner, erwähnt); die Wagner-Götter wurden durch Märchenfiguren ersetzt. Dazu kam auch die Atmosphäre des fin de siècle, des Symbolismus und der Dekadenz. Man darf auch nicht den Anteil der Librettisten vergessen, was besonders die *Rusalka* betrifft, über die in den letzten Jahren mehrere Auffassungen von tschechischen genauso wie von nicht tschechischen Musikwissenschaftlern erschienen sind<sup>47</sup>, ein

<sup>46</sup>Mirko Očadlík, *E. Krásnohorská – B. Smetana. Vzájemná korespondence*, Praha 1940, S. 131.

<sup>47</sup>Außer dem von H. Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), zitierten Artikel Jürgen Schläders, *Märchenoper oder symbolistisches Musikdrama? Zum Interpretationsrahmen der Titelrolle in Dvořáks ‚Rusalka‘*, in: *Die Musikfor-*

Beweis der Komplexität dieses Werkes, die immer wieder neue Fragen hervorruft.

Das Märchen hat eine Aura „des Ursprünglichen, Echten“ bekommen, „das der Nationalbewegung eine über das Historische noch hinausgehende, gewissermaßen ontologische Begründung geben sollte. Die Sage dagegen ist lokal und zeitlich gebunden“<sup>48</sup>. Das von Helmut Loos zitierte Werk von Vladimír Karbusický<sup>49</sup> bringt jedoch genug Beispiele dafür, dass auch die Motive der Sagen übertragbar sind: Der Chronist Kosmas ließ sich von Boëthius, Regino und anderen Quellen inspirieren, als Vorbild für die böhmische (tschechische) Fürstin Libuše sollte Matilde von Toszien dienen usw. In der Sage kursieren die Motive genauso wie in den Märchen, unabhängig von einem einzigen Stamm, einer einzigen Sprache, einer nationalen Tradition; manchmal wäre es auch sehr schwierig, eine genaue Grenze zwischen einer Sage, einem Mythos und einem Märchen zu ziehen.

Was weitere tschechische Märchenoperen betrifft: Außer dem von Helmut Loos genannten *Dudelsackpfeifer aus Strakonitz*<sup>50</sup> nach dem Schauspiel von Josef Kajetán Tyl (das nach dem Vor-

---

*schung* 34 (1981), S. 25–39 nenne ich vor allem Ivan Vojtěch, A. Dvořák. *Rusalka*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 2, München/Zürich 1987, S. 101–106; Ludwig Haesler, *Zur psychischen Entwicklung und Dynamik in Dvořáks Rusalka*, in: Milan Pospíšil und Marta Ottlová (Hg.), *Antonín Dvořák 1841–1991. Report of the International Musicological Congress Dobříš 1991*, Praha 1994; dort auch Francis Claudon, *Rusalka et le drame symboliste européen*, S. 123–128; Marta Ottlová, *Die Ballade in Dvořáks und Kvapils Rusalka*, in: T. Betzwieser u. a. (Hg.), *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Doehring zum 65. Geburtstag*, München 2005, S. 265–278.

<sup>48</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 255.

<sup>49</sup>Vladimír Karbusický, *Anfänge der historischen Überlieferung in Böhmen. Ein Beitrag zum vergleichenden Studium der mittelalterlichen Sängerepen*, Köln/Wien 1980. Auf Tschechisch als: *Báje, mýty, dějiny. Nejstarší pověsti české v kontextu evropské kultury*, Praha 1995.

<sup>50</sup>Tschech. *Švanda dudák*. Das Schauspiel wurde von Karel Bendl als Kantate vertont, zu einem Opernballett verarbeitet, von Vojtěch Hřimalý für eine lyrisch-romantische Oper verwendet und wurde schließlich als *Schwanda der Dudelsackpfeifer* von Jaromír Weinberger (in der deutschsprachigen Bearbeitung von Max Brod) zu einer der meistgespielten Opern der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts.

bild der „Besserungsstücke“ von Ferdinand Raimund geschrieben wurde)<sup>51</sup>, hat es noch eine Reihe weiterer seinerzeit erfolgreicher Märchenoperen gegeben: Die Handlung der Oper *Svatojánské proudy* [*Die Sankt Johannes-Stromschwellen*], ursprünglich *Vltavská víla* [*Die Moldaunixe* (!)] (UA 1871) von Josef Richard Rozkošný (1833–1913), arbeitet bereits mit dem „Rusalka“-Motiv. Derselbe Komponist schuf auch ein tschechisches Aschenbrödel, seine Oper *Popelka* (Libretto Otakar Hostinský) wurde 1885 uraufgeführt, sein *Krakonoš* [*Rübezahl*] im Jahre 1889. Vojtěch Hřimalý schrieb die Oper *Zakletý princ* [*Der verzauberte Prinz*] (UA 1872. Alle diese Werke sind heute vergessen, wenigstens *Svatojánské proudy* würden sich jedoch als interessantes Material für komparatistische Untersuchungen anbieten.

Mit zwei tschechischen Märchenoperen geht H. Loos in das 20. Jahrhundert über: *Lucerna* [*Die Laterne*] von Vítězslav Novák und *Honzovo království* [*Hansens Königreich*] von Otakar Ostrčil. *Lucerna* ist nach dem gleichnamigen Drama von Alois Jirásek entstanden, dem kein konkretes Märchen als Vorlage gedient hat. Die zwei Wassermänner Ivan und Michal sorgen in diesem naiv sozialkritisch-realistischen Drama von einem stolzen Müller (der seine Rechte verteidigt und sich seiner Herrschaft nicht beugt) für das komische Element. Weitere Verwicklungen verursachen der Hilfslehrer, der seine Serenade und sein Gesuch um Anstellung in der Stadt der neuen Fürstin vortragen will, und die Dorfmusiker, die die Fürstin mit dieser Serenade begrüßen sollen. Die Liebe des Mädchens Hanička zum Müller bildet ein weiteres Motiv der Oper. Die Hilfe der Geister führt schließlich zur Versöhnung der Menschen und einem glücklichen Ende<sup>52</sup>. Entfernt kann man an das Vorbild von Shakespeares *Sommernachts Traum* mit dessen Handwerkern und dessen im Grunde keinesfalls spukhaften Wesen denken. Die Märchenfiguren sind hier keine

<sup>51</sup>Dalibor Tureček, *Rozporuplná souměřitost. Německojazyčné kontexty obrozeneckého dramatu* [Die widerspruchsvolle Zusammengehörigkeit. Die deutschsprachigen Texte im Drama der nationalen Wiedergeburt], Praha 2001.

<sup>52</sup>Die Charakteristik: „Wassergeister in Gestalt von zwei Wassermännern sowie Erbkönig und Waldelfen spielen in der Handlung nur eine Nebenrolle“ lässt sich bezweifeln, dramaturgisch bilden sie einen notwendigen Kontrast im Bau des Stückes.

„Verkörperung der Welt des Fremden, Kalten und Bösen“, wie sie Loos charakterisiert<sup>53</sup>. Die zwei Wassermänner gehören (wie die bereits erwähnten Teufel) vielmehr zu den traditionellen Figuren der tschechischen Märchen, die nicht unbedingt Bösewichte sind. Sie leben mit den Menschen (vor allem mit den Müllern, für die das Wasser genauso wie für einen Wassermann lebensnotwendig ist) in einer Symbiose, sie helfen ihnen, obwohl sie sich selbstverständlich für schlechte Behandlung zu rächen wissen. Ihre Töpfe mit den Seelen der Ertrunkenen, die sie mit bunten Bändern ins Wasser gelockt haben, gehören zu den erzieherischen Mitteln, mit denen Respekt für das Wasserelement gefordert wird und die Gefahr für die Kinder (auf ähnliche Weise wie die tschechischen Teufel) aufgezeigt wird. Der Wassermann der Ballade von Karel Jaromír Erben (und im gleichnamigen Konzertmelodram von Zdeněk Fibich) gehört also einem völlig anderen Typus an.

Eine erfolgreiche Oper zu schreiben war ein großes Ziel von Vítězslav Novák, das er jedoch nicht erreicht hat. Heute sind alle seine (vollendeten) Bühnenwerke (4 Opern, 2 Pantomimen) praktisch unbekannt. Seine schwierige Suche nach einem Stoff und einer passenden Bühnengattung zeigen auch seine nicht verwirklichten Opernpläne: *Naposledy v Praze* (*Zum letzten Mal in Prag* bzw. *Mozart in Prag*), *Ratcliff* (nach H. Heine), *Honza hrdina* (*Hans, ein Held* – also ein Märchenstoff), *Jánošík* (der slowakische Volksheld), *Jan Hus*, *Herakles* und – *Švanda dudák* (*Schwanda der Dudelsackpfeifer*). Zum Thema Märchenoper wäre jedoch ein ganz anderes Werk als *Die Laterne* zu untersuchen interessant, nämlich die letzte Oper Nováks, *Dědův odkaz* (*Großvaters Vermächtnis*, Libretto Antonín Klášterský nach Adolf Heyduk, UA 1926, 2. Fassung 1943), die ein dünner Faden zurück in die Vergangenheit führt, nämlich über alle die Rusalken, Melusinen und andere Feen zur Silvana Carl Maria von Webers, wie ja auch die Waldfee in dieser Nováks Oper heißt. Die Hauptfigur ist ein Künstler – der Komponist und Violinist Jan. Sein Lebensglück steht unter zwei Zaubern, jenem der zum Menschen gewordenen Silvana und jenem der Musik – beide Zauber können sich erst am Ende seines Lebens vereinigen.

---

<sup>53</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 257.

Der Oper *Honzovo království* von Otakar Ostrčil bzw. seinem Librettisten Jiří Mařánek diente als Vorlage das Märchen von Lew Tolstoj. Hier tritt tatsächlich ein satanischer Teufel auf. Im Jahre der Uraufführung der Oper (1934 in Brünn) war das eine eindeutige Allegorie des Machthabers Hitler. Hier kann wirklich das Märchenhafte als „Gegenentwurf zu den Opern nach Sagen und Mythen, die in ihrem gelegentlich doch martialischen Heroismus eher auf heldenhaftes Verhalten von Ausnahmepersönlichkeiten abzielen“<sup>54</sup> gelten, der Hauptgrund ist jedoch eher im „nichtmartialischen“ Charakter des Tschechentums überhaupt zu suchen, dem (in Bezug zum genannten Beispiel Ostrčils) die tolstojsche Toleranz und Ablehnung des Krieges näher lag als der bewaffnete Kampf. Das Denken von Tolstoj war den Tschechen nicht fremd, die Tradition des tschechischen kirchlichen Reformators Petr Chelčický, von dem Tolstoj beeinflusst wurde, hat in Böhmen noch immer ihre Spuren gelassen. Trotzdem wurde die Oper nach ihrer Prager Erstaufführung ein Jahr danach (1935) zum Objekt einer heftigen Kritik: Dem Komponisten wurde unzeitgemäßer Pazifismus vorgeworfen, weil Honza mit dem Teufel nicht mit der Waffe kämpfen, sondern ihn nur mit dem Wort überzeugen will (was ihm auch gelingt)<sup>55</sup>.

Eine frühere Oper Ostrčils, *Kunálovy oči [Kunálas Augen]* (Libretto Karel Mašek nach einer Novelle von Julius Zeyer, UA 1908) spielt im Fernen Osten und spiegelt den starken Einfluss des Jugendstils mit seinem Interesse an orientalischen Motiven wider, an der chinesischen, japanischen und persischen Poesie, an der Mystik, sie zeigt die zeitgenössische Vorliebe für komplizierte Symbole und Gedanken von Rabindranath Tagore über die Annäherung der Kulturen des Ostens und des Westens<sup>56</sup>. Zdeněk Nejedlý, ein großer Verehrer Ostrčils, hat bereits nach der im Jahre 1904 uraufgeführten Oper Ostrčils, *Vlasty skon [Vlastas Tod]* (nach einer alttschechischen Sage) eine kontinuierliche Li-

---

<sup>54</sup>Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1), S. 258.

<sup>55</sup>Charlie Chaplin hat noch im Jahre 1940 an eine solche Möglichkeit, einen Diktator zu beseitigen, geglaubt (Der große Diktator).

<sup>56</sup>Auch die dramatische Legende *Pod jabloní [Unter einem Apfelbaum]* von Josef Suk, ebenfalls nach Julius Zeyer (in der ersten Fassung 1900, bearbeitet 1915) ist unter diesem Einfluss entstanden.

nie der tschechischen modernen Musik festgestellt, nämlich die Linie „Smetana – Fibich – Ostrčil“, in die ihm die Opern *Libuše* von Smetana, *Šárka* von Fibich und *Vlasty skon* von Ostrčil sehr gut passten. Von der Oper *Kunálovy oči* wurde er sichtlich überrascht. Die drei Jahre zuvor uraufgeführte Dvořáks *Rusalka* hatte er eindeutig abgelehnt; seine Rezension in der Zeitschrift *Rozhledy* (1901) war vernichtend und hat die erste große Reaktion bei den Verteidigern des Komponisten hervorgerufen<sup>57</sup>. Und nun kam Ostrčil mit einem so tief symbolistischen Werk aus „fremden Fluren“. Nach den „reinen, hellen Melodien des wahren tschechischen Typus“ ein Werk der „Moderne“! Um sich aus diesem Dilemma zu befreien, lehnte Nejedlý a priori die Bezeichnung Ostrčils als Überläufer zur Moderne ab. Auch die Oper *Vlasty skon* sei bereits modern gewesen, Ostrčil habe also nur seine Mittel gesteigert, weil ein wahrer Dramatiker nie stagnieren werde<sup>58</sup>.

Weder der Oper *Honzovo království* von Ostrčil noch der *Lucerna* Nováks ist also m. E. eine christliche Prägung zuzurechnen. Novák neigte zum Pantheismus, der – wenn wir schon die religiös-weltanschauliche Auffassung eines Komponisten auf sein Werk übertragen wollen – vor allem in seinem Klavierzyklus (später instrumentiert) *Pan* zum Ausdruck kommt. Ein religiöses Werk findet man bei ihm nicht, sein *Svatováclavský triptych* (*Sankt Wenzel-Triptychon*, 1941) für Orgel ist ein patriotisches Werk, eine Reaktion auf die Okkupation seiner Heimat durch Hitler, genauso war auch seine symphonische Dichtung *De profundis*

---

<sup>57</sup>In seiner *Dějiny české hudby* [Geschichte der tschechischen Musik] (1903) charakterisierte Nejedlý die Opern Dvořáks als Werke von niedrigstem Niveau: Nach den noch „gesunden“ ersten komischen Opern – gemeint sind *Tvrdé palice* [*Die Dickköpfe*] und *Šelma sedlák* [*Der Bauer, ein Schelm*] – sei er zur veralteten Form der großen Oper zurückgekehrt (*Vanda, Dimitrij*, aber auch *Jakobín*, „um so schlimmer, weil es sich um eine komische Oper handelt“), in *Čert a Káča* zeige sich ein „Mangel an künstlerischer Reflexion“, der einen Widerspruch zwischen dem Sujet und der Musik verursacht habe. *Rusalka* sei schlaff, sentimental, der Wassermann weinerlich, das Ganze habe nicht den Charakter eines Märchens, es sei untschechisch, die Musik sei eine Nachahmung – vor allem Smetanas und Wagners.

<sup>58</sup>Zdeněk Nejedlý, *Otakar Ostrčil*, Praha 1935.

(1941) gemeint<sup>59</sup>. Ostrčil hat jedoch ein Werk geschrieben, das von mehreren Gesichtspunkten aus als das zentrale Werk der tschechischen Musik der Generation der Zwischenkriegszeit gehalten werden kann, nämlich die Variationen für Orchester *Křížová cesta* [*Der Kreuzweg*] (1929). Dieses Werk ist nicht nur eine der eigenständigsten Kompositionen der tschechischen Instrumentalmusik des 20. Jahrhunderts, es ist ein nicht religiöses Werk, das trotzdem den höchsten Ausdruck des religiösen Gedankens darstellt, vom rein technisch-kompositorischem Aspekt als ein hervorragendes Werk bezeichnet werden kann und einen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten selbst darstellt<sup>60</sup>.

Falls man aber einen von christlich-religiösen Gedanken beeinflussten tschechischen Komponisten nennen will, dann darf man Josef Bohuslav Foerster nicht vergessen. Er schrieb über 30 geistliche Werke, darunter ein *Stabat Mater*, das Oratorium *Svatý Václav* (*Hl. Wenzel-Oratorium*), ein *Pange lingua*, mehrere Offertorien, die *Glagolitische Messe*, die *Messe zu Ehren des Hl. Franciscus von Assisi*, die *Messe zu Ehren des Hl. Adalbert*, die *Marianische Messe*, ein *Te Deum*, mehrere Psalmen, Motetten, geistliche Lieder usw. Seine katholische Orientierung ist auch in seinen Instrumentalwerken präsent (*4. Symphonie* bzw. *Oster-Symphonie*), auch in seinen Opern, um bei der oben behandelten Gattung zu bleiben. Das Libretto seiner letzten Oper *Bloud* [*Der Tor*] (geschrieben 1932–1935) verfasste nach „einem Motiv von

---

<sup>59</sup>Die Beziehung Novák – Nejedlý wurde seit der Uraufführung der Oper *Karlštejn* (1916) aufgrund Nejedlýs negativer Kritik (er hat Novák vorgeworfen, in seiner Oper *Karlštejn* das hussitische Lied „Kdož jsú Boží bojovníci“ [Die ihr die Gottes Streiter seid] verspottet und missbraucht zu haben) sehr gespannt und gipfelte Ende der 30er Jahren in polemischen Broschüren, die seitens Nováks auch gegen Ostrčil als Nejedlýs Protege gerichtet waren; heute eine interessante Lektüre über die Kleinlichkeiten großer Persönlichkeiten. – Allein schon die Beziehung Nejedlý – Novák – Ostrčil zeigt die Widersprüche innerhalb der modernen Musik in der Tschechoslowakei in der Zwischenkriegszeit auf, deren objektive Aufarbeitung noch aussteht.

<sup>60</sup>Andererseits hat Ostrčil als Opernchef des Nationaltheaters die Oper von Karol Szymanowski *Król Roger* [*König Roger*] aufgeführt, ein Werk, das mit symbolischen Bildern die Welt der erstarrten katholischen Dogmen kritisiert.

Lew Nikolajewitsch Tolstoi“ der Komponist selbst. Der Klavierauszug ist 1939 erschienen und trägt ein dreifaches Motto: Ein Zitat aus dem 1. Korintherbrief des Apostel Paulus: „Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; doch am größten unter ihnen ist die Liebe“<sup>61</sup> – ein Zitat aus Goethes *Faust*: „[...] wer darf sagen: Ich glaub’ an Gott?“<sup>62</sup> und ein Zitat aus Péladans *Allmächtiges Gold*: „Es gibt nur eine Ursache: Gott. Ein Ende: Die Ewigkeit. Eine Wirklichkeit: Die Liebe“<sup>63</sup>. Die Oper wurde am 28. Februar 1936 am Prager Nationaltheater in der Regie von Ferdinand Pujman und unter dem Dirigenten Otakar Jeremiáš uraufgeführt<sup>64</sup>. Der „Tor“, der junge Vít, ist ein einfacher Mensch, der nur ein „harmloses, zärtliches Herz, die Liebe zu seiner Mutter, zu Gott und zum Guten besitzt“<sup>65</sup>. „Das Herz stellt bei Foerster das Symbol der Liebe dar. Nur die Menschen mit Herz sind bei Foerster zur Liebe fähig, und obwohl sie mit den übrigen Menschen bezüglich der materiellen Ziele nicht wetteifern können, nehmen sie in der moralischen Hierarchie den ersten Platz ein. Sie sind die Auserwählten mit einer humanistischen Botschaft, ohne sie würde die Welt nur ein Kampfplatz von bloßen Egoisten sein“<sup>66</sup>. In den 50er Jahren konnte das Schaffen Foersterns nur teilweise rezipiert werden, weil seine von Idealismus, Religiosität, Katholizismus und „religiösem Obskurantismus“ in-

---

<sup>61</sup>Mit diesem Zitat schließt Foerster auch sein Buch *Co život dal* [Was das Leben gegeben hat], Praha 1942, S. 297.

<sup>62</sup>Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, I. Teil, V. 3427–3428.

<sup>63</sup>Der esoterische Schriftsteller Josephin Péladan (1859–1918), Sohn einer okkultistisch ausgerichteten Familie aus Lyon, war Mitbegründer der „Kabbalistischen Rosenkreuzer“ (1887) und Begründer des „Rosenkreuzer-Ordens des Tempels und des Grals“ (1891). In den von ihm veranstalteten Salons haben sich französische, belgische und schweizerische Symbolisten getroffen.

<sup>64</sup>Es ist wahrscheinlich für die Dramaturgie des Nationaltheaters in jener Saison bezeichnend, dass in ihr drei Werke mit philosophisch-mysteriösen bzw. aus den Legenden schöpfenden Sujets erschienen: Neben *Bloud* waren es am 7. Februar Martinůs *Marienspiele* und am 5. Mai Boitos *Mefistofele* (insgesamt gab es in der Saison 1935/36 13 Premieren).

<sup>65</sup>František Pala, *Foerstrovy opery*, in: J. B. Foerster, *Jeho životní pout’ a tvorba 1859–1949*, Praha 1949, S. 170–197, zit. S. 187.

<sup>66</sup>Ebd.



spirierten Werke nicht in die Kulturideologie des sozialistischen Realismus gepasst haben<sup>67</sup>.

Und schließlich bleiben noch zwei Komponisten zu erwähnen, bei denen man nach der religiösen Auffassung aufgrund ihrer Werke fragen könnte:

Leoš Janáček, Schüler einer Klosterschule, Komponist mehrerer Kirchenwerke in seinen Jugendjahren und der *Glagolitische Messe* nach einem altslawischen Text im Zenit seines Schaffens, hat seine eigene „Religion“ vor allem in zwei Opern ausgedrückt: die pantheistische *Liška Bystrouška* [*Das schlaue Füchlein*] ist eine Apotheose der Natur, in deren Kreislauf der Mensch mit-eingebunden ist. In Janáčeks letzter Oper *Z mrtvého domu* [*Aus einem Totenhaus*] ist die „Religion“ bereits im Motto der Oper ausgedrückt: „In jedem Wesen ein Funke Gottes.“

Bohuslav Martinů hat Mitte der 30er Jahre die Sujets für seine zweiteilige Oper *Hry o Marii* [*Marienspiele*] den liturgischen Dramen des Mittelalters entnommen. Mit seiner letzten Oper, *Řecké pašije* [*Die griechische Passion*], bekennt er sich zur religiösen und sozialen Toleranz, die in der Vergangenheit seines Heimatlandes (das er seit 1939 nicht mehr besucht hat) immer wieder von den politischen Wirrnissen bedroht worden war<sup>68</sup>.

Völlig recht hat H. Loos, wenn er schreibt: „Wenn [die] Komponisten, die sich [...] mit den konkurrierenden Richtungen identifizieren lassen, in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung gegeneinander ausgespielt werden und in Lagerbildung sich die Fronten verhärten, [...] so lässt sich dies keineswegs auf das persönliche Verhältnis der entsprechenden Persönlichkeiten übertragen“<sup>69</sup>. Er

---

<sup>67</sup>Siehe Vlasta Reittererová, *Einige Ausblicke auf die ethische Botschaft von Opern der 30er Jahre*, in: *Musikwissenschaftliches Kolloquium Brno 2003*, im Druck.

<sup>68</sup>Absichtlich erwähne ich den Einfluss der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners, der in Prag auch seine Anhänger hatte, nicht – unter den tschechischen Musikern vor allem in Alois Hába und Karel Reiner, unter den deutschsprachigen Viktor Ullmann. Ullmanns Oper *Der Sturz des Antichrist* aus dem Jahre 1935 und die (unaufgeführte) Sechsteltonoper Hábas *Přijď království Tvé* [*Dein Reich komme*] halte ich für eine Aussage dieser Komponisten zur Frage der Stellung eines Künstlers in einer inhumanen Welt.

<sup>69</sup>S. 258.

weist auf die Arbeit von Brian Locke<sup>70</sup> hin, die zwar die Jahre 1900 bis 1938 betrifft, aber auch für die persönlichen und künstlerischen Verhältnisse der Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts Gültigkeit hat, für die Beziehungen zwischen Pivoda und Smetana, für die Gegenpositionierung Dvořák kontra Smetana, Janáček kontra Smetana, Brahms kontra Wagner, Brahms kontra Bruckner usw. – für alle vereinfachenden Klischees, die mit der objektiven Realität wenig zu tun haben. Genauso gilt, dass „der religiöse Aspekt nicht verabsolutiert werden kann“.

Auf die Fragen „warum hat Zdeněk Fibich seine gesamten frühen Kirchenkompositionen vernichtet“ und „warum Bedřich Smetana keine Kirchenkomposition geschrieben hat“, findet man also kaum eine Antwort, auch deswegen nicht, weil seit dem 19. Jahrhundert die Kirche und die Religion keine Einheit mehr darstellen, genauso wie ein geistliches Werk keine liturgische Funktion mehr haben muss. Die Existenz der Musik hat sich nicht nur ästhetisch, kompositorisch-technisch, sozial und wirtschaftlich, sondern vor allem auch in ihrer Funktion geändert.

---

<sup>70</sup>Brian Locke, *Music and Ideology in Prague 1900–1938*, PhD Dissertation, State University of New York at Stony Brook 2002, Loos, *Religiosität* (wie Anm. 1) S. 258.

## Stefan Keym

### Vom Patriotismus zum Pantheismus:

### Die „per aspera ad astra“-Dramaturgie in der polnischen Symphonik um 1900 am Beispiel von Noskowski, Paderewski und Karłowicz

Die polnische Symphonik des späten 19. Jahrhunderts ist ein von Musikern und Musikwissenschaftlern gleichermaßen vernachlässigtes Gebiet. Im Ausland nahezu unbekannt, gilt sie in Polen als ein Werkrepertoire, mit dem zu beschäftigen sich kaum lohnt.<sup>1</sup> Generell wird die Epoche zwischen Stanisław Moniuszko und den so genannten „Jungpolen“ („Młoda Polska“) um Karol Szymanowski und Mieczysław Karłowicz von der polnischen Musikgeschichtsschreibung weitgehend als eine Zeit der Stagnation angesehen, in der – bedingt durch die ungünstigen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im unselbständigen, dreigeteilten Polen – eine Generation von Kleinmeistern den Anschluss an die internationale Entwicklung verloren habe.<sup>2</sup>

Dieses negative Bild wurde bereits sehr früh entworfen: von den „Młoda Polska“-Komponisten und den mit ihnen gleichaltrigen und befreundeten Gründungsvätern der polnischen Musikwissenschaft, Adolf Chybiński und Zdzisław Jachimecki.<sup>3</sup> Als ein besonders charakteristisches Dokument ist hier der erste große

---

<sup>1</sup>Die einzige ausführliche Überblicksdarstellung bietet Stefan Śledziński Handbuch-Kapitel *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku*, in: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, hg. von Stefania Łobaczewska u. a., Bd. 2, Kraków 1966, S. 401–444. Śledziński schätzt die Bedeutung der von ihm erwähnten Symphonien allerdings gering ein und schreibt den polnischen Komponisten des 19. Jahrhunderts geradezu eine „symphonische Krankheit“ zu („symfoniczna choroba“, S. 433).

<sup>2</sup>Vgl. die einschlägigen Überblicksdarstellungen von Zofia Lissa, *Polish Romanticism and Neo-romanticism*, in: *Polish Music*, hg. von Stefan Jarociński, Warszawa 1965, S. 119ff., und Henryk Swolkień, *Von Chopin bis Szymanowski*, in: *Geschichte der polnischen Musik*, hg. von Grzegorz Michalski u. a., Warszawa 1988, S. 97ff.

<sup>3</sup>Adolf Chybiński urteilte schon 1909 in zwei Nachrufen auf Zygmunt Noskowski, von dessen Orchesterwerken werde kaum mehr in Erinnerung bleiben als die symphonische Dichtung *Step*, mit der er den Beginn der „eigentlichen“, mit der „Młoda Polska“-Generation beginnenden polnischen

Aufsatz Karol Szymanowskis zu nennen, den er im Frühjahr 1920 veröffentlichte, kurz nach seiner Ankunft im wieder gegründeten polnischen Staat.<sup>4</sup> In diesem Text zog Szymanowski eine überaus kritische Bilanz der bisherigen Entwicklung der polnischen Musik: Europäisches Niveau erreicht habe einzig Chopin, der jedoch ein isoliertes Phänomen geblieben sei. Eine eigenständige nationale Musiktradition habe sich in Polen – anders als in Tschechien und Russland – nicht entwickelt. Besonders scharf ging Szymanowski mit der Generation seiner Lehrer ins Gericht: Sie hätten einerseits die Schaffung einer polnischen Nationalmusik zu einer patriotischen Pflicht erklärt, sich jedoch andererseits in ihren eigenen Werken als Epigonen des deutschen Akademismus erwiesen – etwa durch das Komponieren von Fugen über polnische Volkslieder wie „Hopfen, grüner Hopfen“ – ein Verfahren, das er in einem anderen Text mit der Haltung von Wildvögeln in Käfigen verglich.<sup>5</sup>

Der Vorwurf der epigonalen Orientierung an ausländischen, vornehmlich deutschen Vorbildern war 1920 keineswegs neu. Er wurde bereits in den Jahren nach 1900 von konservativen polnischen Musikkritikern gegen die „Młoda Polska“-Komponisten erhoben, die man als Papageien Wagners und Richard Strauss' beschimpfte.<sup>6</sup> Und schon in den 1880er-Jahren wurde Zygmunt Noskowski die Aneignung deutscher Gattungsmodelle als ein Mangel an Nationalbewusstsein angekreidet.<sup>7</sup> Die Kontroverse über derartige deutsche Einflüsse prägte den gesamten Zeitraum von 1870 bis 1918 und betraf beide rivalisierenden Komponistenge-

---

Orchestermusik antizipiere (*Sfinks* 1909, Bd. 7, S. 440–442, und *Przegląd powszechny*, Bd. 104, Okt. 1909, S. 130–136).

<sup>4</sup>Karol Szymanowski, *Bemerkungen zu zeitgenössischen Auffassungen über die polnische Musik* [1920], in: *Begegnung mit Karol Szymanowski*, hg. und übers. von Ilona Reinhold, Leipzig 1982, S. 219–234.

<sup>5</sup>Szymanowski, *Bemerkungen* (wie Anm. 4), S. 226, und ders., *Das Problem der Volkstümlichkeit in der zeitgenössischen Musik* [1925], ebd., S. 239.

<sup>6</sup>Zum Beispiel Aleksander Poliński, *Młoda Polska w muzyce*, in: *Kurier Warszawski*, 22.4.1907, S. 6.

<sup>7</sup>Zum Beispiel Marya Szeliga, *Z powodu koncertu Władysława Górkiego*, in: *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*, 12.2.1887, S. 74f., und Jan Kleczyński, ‚*Volapük*‘ w sztuce, in: *dass.*, 19.2.1887, S. 91f.

nerationen.<sup>8</sup> Im Übrigen wurde sie nicht nur zwischen, sondern auch innerhalb der zwei Generationen ausgetragen: Ein plastisches Beispiel dafür liefert der Streit zwischen den Musikforschern Chybiński und Jachimecki über fremde Einflüsse in der Musik Karłowiczs, der in eine Grundsatzdebatte mündete über Sinn und Unsinn solcher „wpływologia“ (eine ironisch gemeinte Neuschöpfung, die man mit „Einflussologie“ übersetzen könnte).<sup>9</sup> Dieses und andere Beispiele zeigen, dass die nationale Frage (und ihre Kehrseite: die Kritik an Entlehnungen von ausländischen Vorbildern) im polnischen Musikdiskurs zu einer beliebig einsetzbaren Waffe geworden war, mit der man, wie Szymanowski es in seinem eingangs zitierten Aufsatz formulierte, „den ideellen Gegner unerwartet ins Herz traf“.<sup>10</sup>

Aus der heutigen historischen Distanz heraus erscheint es angebracht, sich von den einseitigen, tagespolitisch motivierten Urteilen der damaligen Zeit zu lösen und zu einem unvoreingenommeneren Blick auf die polnische Symphonik um 1900 zu gelangen. Dabei stellt sich freilich immer noch die Frage nach dem methodischen Umgang mit dem Phänomen des deutschen Einflusses, der unbestritten ist. Die bisherige Diskussion dieser Frage krankt vor allem an drei Problemen:

1. Das romantische Originalitätspostulat wird bedenkenlos von der individuellen Ebene des „Künstlergenies“ auf die kollektive Ebene der Nation übertragen.
2. Nationale Tradition und Fremdeinfluss werden als diametral entgegengesetzte, einander ausschließende Phänomene betrachtet.
3. Die internationale „Vorherrschaft“ eines kulturellen Konzepts (wie etwa der italienischen Oper, der deutschen Symphonik

---

<sup>8</sup>Der Abstand zwischen beiden Generationen wurde bezüglich der Musikkritik und -ästhetik bereits relativiert von Magdalena Dziadek, *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, 2 Bde., Katowice/Cieszyn 2002.

<sup>9</sup>Adolf Chybiński, *Do kwestji ‚wpływologii‘ muzycznej*, in: *Muzyka Polska*, Jg. 1, 1934, S. 281–288, und Jg. 2, 1935, S. 69f., sowie Zdzisław Jachimecki, *Pod jakim kątem patrzy Profesor Dr. Adolf Chybiński na kwestję wpływologii muzycznej*, Kraków 1935, und ders., *Jeszcze trochę o ‚wpływologii‘ muzycznej w oświetleniu Prof. Dra Adolfa Chybińskiego*, Kraków 1935.

<sup>10</sup>Szymanowski, *Bemerkungen* (wie Anm. 4), S. 226.

oder der anglo-amerikanische Populärmusik) wird als gleichsam automatische Konsequenz von dessen vermeintlich unwiderstehlicher Attraktivität oder aber als Resultat eines gezielten quasi-imperialistischen Kulturexports angesehen.

Eine Alternative bietet hier der Ansatz der Kulturtransferforschung, der sich in den letzten zwanzig Jahren ausgehend von der französischen Germanistik vor allem in Kultur-, Literatur- und Wissenschaftsgeschichte entwickelt hat.<sup>11</sup> Im Gegensatz zu älteren Forschungen über internationale kulturelle Einflüsse geht dieser Ansatz nicht mehr von der vermeintlich dominanten „Ausgangskultur“ aus, sondern von der „Aufnahmekultur“: Er macht darauf aufmerksam, dass viele derartige Transfers von Vertretern der Aufnahmekultur initiiert wurden. Im Falle der deutschen und polnischen Symphonik um 1900 ist dies deutlich erkennbar. Zwar gab es auch einen deutschen „Symphonik-Export“ nach Polen durch den Absatz von Musikalien sowie durch Gastspiele deutscher Orchester vor allem bei den Sommerkonzerten in der Warschauer „Dolina Szwajcarska“; dieser Export diente jedoch primär der Verbreitung deutscher Kulturgüter und nicht dazu, polnische Komponisten zur Schaffung ähnlicher Werke anzuregen. Entscheidend für den Aufschwung der polnischen Symphonik um 1900 war vielmehr, dass im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert die meisten Warschauer Komponisten – trotz der zunehmenden deutsch-polnischen Spannungen auf politischer Ebene – einen Teil ihrer Studienzeit im deutschen Raum verbrachten (vorzugsweise in Berlin) und sich dort gezielt dem Studium der Instrumentalmusik widmeten:<sup>12</sup> von Kontrapunkt über Formen-

---

<sup>11</sup>Siehe dazu Michel Espagne/Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer als Forschungsgegenstand. Eine Problemskizze*, in: *Transferts. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*, hg. von dens., Paris 1988, S. 11–34; Michel Espagne, *Les Transferts culturels Franco-Allemands*, Paris 1999; ders., *Kulturtransfer und Fachgeschichte der Geisteswissenschaften*, in: *Comparativ 10/1: Kulturtransfer und Vergleich*, Leipzig 2000, S. 42–61, sowie Matthias Middell, *Kulturtransfer und Historische Komparatistik – Thesen zu ihrem Verhältnis*, ebd., S. 7–41, besonders S. 17–21.

<sup>12</sup>Siehe dazu Karol Bula, *Polnische Komponisten und Musiker im Berliner Musikleben zwischen 1871 und 1914*, Sinzig 2004. – Der umgekehrte Fall,

lehre bis zu Instrumentation. Tatsächlich waren es vornehmlich diese im deutschen Raum geschulten polnischen Komponisten, die später symphonische Werke schrieben.

Die Ausrichtung der Kulturtransferforschung auf die „Rezeptionsbedürfnisse“ der Aufnahmekultur hat noch einen weiteren Grund: Sie trägt der Tatsache Rechnung, dass Objekte eines Kulturtransfers von der Aufnahmekultur nie exakt übernommen werden, sondern bei ihrer Aneignung stets eine so genannte „Übersetzung“ stattfindet, eine „Interpretation aus der Verstehens- und Interessenlage“<sup>13</sup> der Aufnahmekultur, bei der es zu einer „Vermischung“ („*métissage*“) mit in dieser Kultur bereits existierenden Konzepten kommt. Darüber hinaus erhalten die Objekte bei ihrem Transfer in einen neuen Kontext meist auch eine neue Funktion. Durch strukturelle und funktionale Veränderungen entsteht letztlich etwas Neues, das nicht selten sogar zur Identitätsstiftung bei der Aufnahmekultur beiträgt (als ein klassisches Beispiel dafür gilt die Aneignung der Philosophie Immanuel Kants durch den französischen Laizismus<sup>14</sup>).

Eine solche Vermischung lag auch dem Aufschwung der polnischen Symphonik zugrunde. Dass hier eigene und fremde Faktoren zusammenwirkten, war den damaligen Komponisten durchaus bewusst. So sah etwa Zygmunt Noskowski die Aufgabe der polnischen Symphoniker darin, die großen Instrumentalmusikformen, die seines Erachtens der ganzen Welt „gehörten“ und in der Kunstmusik aller „zivilisierten Völker“ herrschten, mit spezifisch polnischen Tanzrhythmen und Liedmelodien sowie deren charakteristischen Intervallen zu bereichern: der übermäßigen Quarte und dem abspringenden Leitton.<sup>15</sup> Er ging dabei offensichtlich von der den deutschen musikästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts prägenden Form-Inhalt-Dichotomie aus, wonach die thematische Substanz der Inhalt und das Wesentliche

---

dass deutsche Musiker sich in Polen etablierten, spielte zwar im 18. und frühen 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle (erinnert sei hier insbesondere an Fryderyk Chopins Lehrer Joseph Elsner), verlor jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung.

<sup>13</sup>Middell, *Kulturtransfer* (wie Anm. 11), S. 18.

<sup>14</sup>Vgl. Espagne, *Kulturtransfer* (wie Anm. 11), S. 54.

<sup>15</sup>Zygmunt Noskowski, *Piętno narodowe w sztuce muzyce*, in: *Świat* 1888, S. 15–18 und 82–85.

einer Komposition sei. Dagegen vertrat sein Schüler Szymanowski 1920 die Auffassung, eine Sonate oder Fuge bleibe auch bei Verwendung polnischer Volksliedmelodien „deutsch“, solange sie nach den herkömmlichen Strukturprinzipien dieser Gattungen komponiert sei.<sup>16</sup> Beiden Thesen gemeinsam ist die Annahme, dass sich musikalische Stilmerkmale bzw. Gattungen eindeutig dem deutschen oder dem polnischen Kulturraum zuordnen lassen. Demgegenüber ist mit Carl Dahlhaus festzuhalten, dass „die nationale Bedeutung oder Färbung eines musikalischen Phänomens“ auch und vor allem „eine Sache der Auffassung und der Übereinkunft: der Rezeptionsweise“ ist<sup>17</sup> und dass diese Stilmerkmale ihre nationale Konnotation und Wirkung daher nur in einem ganz bestimmten kulturgeschichtlichen Kontext zu entfalten vermögen, der stark von „außermusikalischen“ Faktoren abhängig ist.<sup>18</sup>

Im Folgenden wird ein Aspekt untersucht, der besonders geeignet erscheint, um die Übernahme einer fremden Idee, ihre spezifische Anverwandlung und ihre traditions- und identitätsstiftende Funktion in der polnischen Symphonik aufzuzeigen: die so genannte „per aspera ad astra“-Dramaturgie. Diese Devise steht bekanntlich für einen konfliktreichen Aufhellungsprozess: „durch Nacht zum Licht“. In der klassisch-romantischen Musik führt ein solcher Prozess in der Regel von Moll nach Dur, d. h. das Werk steht insgesamt in Moll, endet aber in Dur. Entscheidend ist dabei, dass der endgültige Übergang nach Dur als emphatischer Durchbruch inszeniert wird, dem meist eine längere Konfliktphase vorausgeht. Der Schlussakkord mit der so genannten „pikardischen“ großen Terz in vielen Mollsätzen Johann Sebastian Bachs fällt folglich ebenso wenig in diese Kategorie wie einige späte Mollsymphonien Joseph Haydns (z. B. Nr. 83 und 95), bei denen in der Reprise des ersten Satzes unspektakulär (und analog

<sup>16</sup>Szymanowski, *Bemerkungen* (wie Anm. 4), S. 226.

<sup>17</sup>Carl Dahlhaus, *Die Idee des Nationalismus in der Musik*, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München 1974, S. 80.

<sup>18</sup>Diese Thematik wird am Beispiel der Oper *Halka* detailliert diskutiert von Rüdiger Ritter, *Musik für die Nation. Der Komponist Stanisław Moniuszko (1819–1872) in der polnischen Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main u. a. 2005.



zum Übergang zur Tonikaparallele in der Exposition) in die Dur-variante moduliert wird und diese dann nicht nur den Kopfsatz abschließt, sondern auch die Grundtonart des Finales bildet (die Mittelsätze sind hier weniger relevant, da bei ihnen ein Wechsel des Tongeschlechts nichts Ungewöhnliches darstellt). Prototypen der „per aspera ad astra“-Dramaturgie in der Instrumentalmusik<sup>19</sup> sind bekanntlich die beiden Mollsymphonien Beethovens, die zur Basis jenes weit verbreiteten Beethoven-Bildes wurden, das nach Hans Heinrich Eggebrecht von den Begriffsfeldern „Leiden – Wollen – Überwinden“ geprägt ist.<sup>20</sup> Der Dur-Durchbruch erfolgt in Beethovens Symphonie Nr. 5 c-Moll beim Übergang vom Scherzo zum Schluss-Satz, in der Symphonie Nr. 9 d-Moll erst innerhalb des Finales nach einer langen, reminiscenzreichen Einleitung. Eine dritte Stelle, die häufig für den Durchbruch gewählt wird, ist die Coda des Finales, z. B. in Mendelssohns „Schottischer“ und Tschaikowskys fünfter Symphonie.<sup>21</sup> Der Name Tschaikowsky deutet bereits an, dass die zunächst vor allem in Symphonien deutschsprachiger Komponisten<sup>22</sup> verwendete „per aspera ad astra“-Dramaturgie im Lauf des 19. Jahrhunderts auch international weite Verbreitung fand.<sup>23</sup>

Überblickt man das Repertoire der erhaltenen bzw. aus Beschreibungen bekannten polnischen Symphonien des Zeitraums 1870–1918, so fällt auf, dass sich unter ihnen überdurchschnittlich viele Mollsymphonien finden und dass diese fast alle nach

<sup>19</sup>Die Idee „per aspera ad astra“ findet sich vor Beethoven schon in der Vokalmusik, z. B. im Finale des 2. Akts von Mozarts Oper *Die Zauberflöte* (Sarastro: „Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht“) und zu Beginn von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* („Es werde Licht“).

<sup>20</sup>Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Wiesbaden 1972, S. 57.

<sup>21</sup>Hier wird die Wendung nach Dur allerdings bereits in der langsamen Einleitung des Finales antizipiert, die eine Dur-Variante der langsamen Einleitung des Kopfsatzes darstellt.

<sup>22</sup>Zum Beispiel Schumann, Symphonie Nr. 4; Brahms, Nr. 1; Bruckner, Nr. 1, 2, 3 und 8; Mahler, Nr. 2. Gegenbeispiele mit Mollschluss: Brahms, Nr. 4; Mahler, Nr. 6.

<sup>23</sup>Zum Beispiel Saint-Saëns, Symphonien Nr. 2 und 3; Rimsky-Korsakow, Nr. 1; Dvořák, Nr. 1 und 4; Nielsen, Nr. 1. Gegenbeispiele mit Mollschluss: Dvořák, Nr. 7; Tschaikowsky, Nr. 6; Sibelius, Nr. 1.

dem Prinzip „per aspera ad astra“ angelegt sind.<sup>24</sup> Dabei sind verschiedene Stadien einer inhaltlichen und strukturellen Entwicklung feststellbar, die sich von den „klassischen“ deutschen Vorbildern zunehmend entfernt.

## 1

Als erstes Beispiel ist hier auf die Symphonie Nr. 2 c-Moll *Elegijna* („Elegische“) von Zygmunt Noskowski (1846–1909) einzugehen, dem auf dem Gebiet der großen Instrumentalmusik-Gattungen wichtigsten polnischen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er studierte von 1872 bis 1875 in Berlin Komposition bei Friedrich Kiel sowie Instrumentation bei Richard Wüerst und wirkte anschließend fünf Jahre als städtischer Musikdirektor in Konstanz. Ab 1881 übte er als langjähriger Leiter der Warschauer Musikgesellschaft, Kompositionsprofessor am Musikinstitut, Rezensent zahlreicher Zeitungen und Zeitschriften sowie zeitweiliger Leiter von Philharmonie und Oper einen starken und vielfältigen Einfluss auf das Warschauer Musikleben aus. Die zweite seiner drei Symphonien entstand 1875 bis 1879 in Konstanz und wurde am 25. November 1880 in Warschau uraufgeführt bei einem Konzert, mit dem sich Noskowski vor seinem Amtsantritt bei der Warschauer Musikgesellschaft vorstellte.

Das Werk<sup>25</sup> beginnt mit einer 14-taktigen langsamen Einleitung – einem Element, das bei Beethoven noch fehlt, in den meisten späteren „per aspera ad astra“-Symphonien hingegen eine wichtige Rolle spielt. Die Einleitung exponiert den abspringen-

---

<sup>24</sup>Die Devise wird im Polnischen meist mit „Przez trudy do gwiazd“ übersetzt, war aber auch in ihrer lateinischen Originalform gebräuchlich. Zu nennen ist hier insbesondere der 1904 erschienene Roman *Ad astra* von Eliza Orzeszkowa und Juliusz Ronski (Pseudonym von Tadeusz Garbowski).

<sup>25</sup>Das Autograph der zweiten Symphonie befindet sich wie die meisten erhaltenen Noskowski-Handschriften in der Bibliothek der Warschauer Musikgesellschaft (PL-Wtm, Sign. R19/N), deren Direktor der Komponist von 1881 bis 1902 war. Das Werk ist ungedruckt, aber als Leihmaterial beim Polnischen Musikverlag (PWM, Kraków) erhältlich. Eine Tonaufnahme existiert im Archiv des polnischen Radios.

den Leitton (*c-h-g*), den Noskowski wie oben erwähnt als spezifisch polnisches Moment verstanden wissen wollte (siehe Notenbeispiel 1: Motiv a). Tatsächlich handelt es sich dabei um einen melodischen Topos, der im 19. Jahrhundert von Komponisten unterschiedlichster Herkunft zur Abgrenzung von der mitteleuropäischen (sprich „deutsch-österreichischen“) Tradition eingesetzt wurde: vor allem von Edvard Grieg, aber auch etwa von César Franck.<sup>26</sup> Der abspringende Leitton fungiert in Noskowskis zweiter Symphonie als zyklisches Mottomotiv, das die Hauptthemen aller vier Sätze verbindet. Der an das Leittonmotiv in der Einleitung anschließende Melodiebogen (Motiv b) erinnert in seiner Verbindung von Molldreiklang und Chromatik an das „Thema Regium“ aus Bachs *Musikalischem Opfer* und an ähnliche Themen deutscher Provenienz (z. B. das erste Thema von Mozarts Klavierfantasie c-Moll KV 475), in seiner geheimnisvollen Pianissimo-Unisono-Textur außerdem an den Beginn von Schuberts „Unvollendeter“ und von Max Bruchs zweiter Symphonie. Das Hauptthema des ebenfalls pianissimo einsetzenden *Allegro molto* (Motive c, d, e) weist den charakteristischen Rhythmus der Mazurka auf (kurze Werte auf der starken Zeit des 3/4-Takts), ist jedoch in seiner Melodik wenig prägnant, sondern ganz auf kontrapunktische Verknüpfung und entwickelnde Variation angelegt. Diese für Noskowski typische, an Brahms und Beethoven erinnernde Tendenz dürfte ihm durch Friedrich Kiel vermittelt worden sein.<sup>27</sup> Auch der weitere Verlauf des Kopfsatzes entspricht den Prinzipien eines Beethoven'schen Allegro in Moll

---

<sup>26</sup>In der Grieg gewidmeten Sekundärliteratur gilt diese Wendung, die u. a. sein Klavierkonzert a-Moll eröffnet (*a-gis-e*), geradezu als „Grieg-Motiv“ (vgl. Hella Brock, *Edvard Grieg*, Leipzig 1990, S. 132). Franck verwendet sie im Hauptthema des langsamen Satzes seiner Symphonie d-Moll (*ges-f-b-a-f*).

<sup>27</sup>Über den Kompositionsunterricht Friedrich Kiels liegen zahlreiche Aussagen seiner Schüler vor, die zusammengetragen wurden von Helga Zimmermann, *Untersuchungen zum Kompositionsunterricht im Spannungsfeld von Traditionalismus und neudeutscher Schule, dargestellt am Beispiel der Lehrtätigkeit Friedrich Kiels (1821–1885)*, Hagen 1987, und dies., *Friedrich Kiels Wirken als Kompositionslehrer*, in: *Friedrich-Kiel-Studien*, Bd. 1, 1993, S. 9–23, und dies., *Friedrich Kiel aus der Sicht seiner Schüler*, dass., Bd. 3, 1999, S. 25–47.

Notenbeispiel 1: Zygmunt Noskowski, Symphonie Nr. 2 c-Moll "Elegjina" (1875-79)

Motiv a Motiv b

1. Satz: Langsame Einleitung (T. 5-14: Moderato misterioso)

c d Motiv e

1. Satz: Hauptthema (T. 15-22: Allegro molto)

(zum Vergleich: I. F. Dobrzynski: Symphonie Nr. 2 c-Moll op. 15 (1831), 1. Satz: Kopfmotiv/Hauptthema)

T. 3-4 T. 59-62

Motiv e

1. Satz: Ende der Coda (T. 554-557)

Motiv a (Umkehrung)

2. Satz: Hauptthema (T. 5-12: Vivace)

a b

3. Satz: Hauptthema (T. 11-18: Elegja. Andante molto sostenuto)

c (Umk.) a c d

4. Satz: Fugato-Hauptthema (T. 11-18: Allegro assai vivace)

Poco più mosso

Tempo I (Allegro vivace)

(Seitenthema)

4. Satz: Accelerando, "Durchbruch" und Reprise des Seitenthemas (T. 253-274)

d c

(Jesz - cze Pol - ska nie zgi - ne - la)

4. Satz: Coda mit Zitat der "Dabrowski-Mazurka" (T. 344-350)

mit starkem Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema, deutlich hervortretenden Überleitungsabschnitten, konfliktreicher Durchführung (an deren Ende die langsame Einleitung wiederkehrt) und ausgedehnter Coda. Das kantable Seitenthema beginnt in der Reprise analog zur Exposition in Dur (Es- statt As-Dur), wendet sich jedoch bald zurück zur Grundtonart c-Moll. Der Satz schließt in Moll mit dem markanten Unisono-Auftritt eines abwärts gerichteten Motivs (Motiv e), das aus dem zweiten Viertakter des Allegro-Hauptthemas stammt, dort allerdings unauffällig im Bassregister erklang und auch bei seiner weiteren Verwendung bis zum Schlusseinsatz eher im Hintergrund blieb.

Der zweite Satz ist ein heiteres, brillantes Scherzo in As-Dur, das vom Rhythmus des Krakowiak geprägt ist. Während die polnische Couleur dieses Teils allgemein anerkannt wurde, fühlte sich ein Rezensent durch das feierliche Blechbläser-Thema des Trios an einen deutschen Luther-Choral erinnert.<sup>28</sup> Die Platzierung des Scherzos an die zweite Stelle erklärt sich dadurch, dass der langsame Satz ebenso wie der Kopfsatz in Moll gehalten ist. Dafür gibt es in der deutschen Instrumentalmusik kaum Vorbilder, wohl aber in der polnischen: So stehen etwa bei Chopins Klaviersonate Nr. 2 b-Moll op. 39 (mit dem Trauermarsch) sogar alle vier Sätze in Moll. In Noskowskis zweiter Symphonie bildet der in f-Moll gehaltene und mit dem Titel *Elegja* versehene langsame Satz das Zentrum des Werks, dem es seinen Namen verdankt.

Das Finale trägt die Überschrift *Per aspera ad astra!* und beginnt wieder mit einer kurzen langsamen Einleitung und dem Mottomotiv a. Der schnelle Hauptteil des Satzes weist eine sonatenähnliche Form auf. Die erste Themengruppe wird durch ein etwas akademisch wirkendes Fugato in c-Moll repräsentiert, die zweite durch eine feierliche, hymnische Melodie in Es-Dur. Trotz ihres charakterlichen Gegensatzes sind die beiden Themen strukturell verwandt (durch den Terzzug *c-d-es* bzw. *g-as-b*, den sie auch mit dem Hauptthema des Kopfsatzes teilen; Motiv d) und entsprechen somit dem Beethoven'schen Prinzip der kontrastierenden Ableitung. Der Bezug zu Beethoven wird noch deutlicher

---

<sup>28</sup>Władysław Górski, *Ze świata muzycznego*, in: *Tygodnik ilustrowany*, 4.12.1880, S. 367. Górski hatte selbst einige Jahre vor Noskowski bei Friedrich Kiel in Berlin studiert.

in der Durchführung, an deren Ende das Hauptthema in einzelne wuchtige Akkordschläge zerlegt wird, ähnlich wie in der Durchführung des Kopfsatzes der „Eroica-Symphonie“. Darauf folgt eine längere Reminiszenz an die langsame Einleitung und das Hauptthema des Kopfsatzes, die strukturell durch dessen Verwandtschaft mit dem Fugathema motiviert ist. Eine rasanten Temposteigerung mit ostinaten Unisono-Passagen führt dann (wie am Ende von Beethovens dritter „Leonoren-Ouvertüre“) direkt zur Reprise des zweiten Finalthemas in strahlendem C-Dur, mit der der endgültige Durchbruch zum „Licht“ erreicht ist. In der Coda werden die Themen des Finales übereinander geschichtet, wobei die Blechbläser noch eine weitere Melodie einführen, bei der es sich um den Anfang des *Mazurek Dąbrowskiego* handelt, jenes patriotischen Kampflieds aus der Zeit der napoleonischen Kriege, das im 20. Jahrhundert zur polnischen Nationalhymne avancierte (*Jeszcze Polska nie zginęła*/„Noch ist Polen nicht verloren“). Die „Deus ex machina“-Wirkung dieser Melodie wird relativiert durch ihre Verwandtschaft mit den beiden Themen des Finales und dem Hauptthema des Kopfsatzes, insbesondere mit dem Motiv e, dessen ostentatives Hervortreten am Ende des ersten Satzes sich damit retrospektiv als Vorankündigung der späteren Epiphanie des patriotischen Liedzitats erweist. Die Verwendung dieses Zitats, seine sorgfältige motivische Vorbereitung und seine wirkungsvolle Inszenierung als triumphaler Schlusspunkt der satzübergreifenden „per aspera ad astra“-Dramaturgie lassen erkennen, dass Noskowskis zweite Symphonie nicht nur polnisch klingen soll, sondern auch eine patriotische Botschaft enthält. Bei einer Aufführung am 6. April 1883 in Krakau (also im österreichischen Teilungsgebiet, wo nationalpolnische Regungen weniger rigoros zensiert wurden als im russischen und preußischen) gab der Komponist dem Werk den Titel *Ojczyzna* („Vaterland“) und stellte auch den vier Sätzen programmatische Überschriften voran:

1. *Naród w niewoli* („Das Volk in Unfreiheit“);
2. *Nadzieje i wezwanie do walki* („Hoffnung und Aufruf zum Kampf“);

3. *Elegja poległym bohaterom* („Elegie für die gefallenen Helden“);
4. „*Per aspera ad astra*“.<sup>29</sup>

Wenngleich sich von diesen Titeln nur der letzte auch im Autograph findet, bestätigen sie doch den bei der Analyse gewonnenen Eindruck, dass Noskowski das Konzept der „per aspera ad astra“-Dramaturgie nicht nur in einigen satztechnischen Details modifizierte, sondern ihm auch eine neue Funktion verlieh: Er bezog den kämpferischen Aufhellungsprozess auf die politische Situation seines Landes, auf den nationalen Befreiungskampf der Polen (an dem er selbst bei dem Januaraufstand von 1863/64 mitgewirkt haben soll). Das lag insofern nahe, als bereits Beethoven diese Dramaturgie im Chorfinale der neunten Symphonie auf eine kollektive, geradezu die ganze Menschheit umfassende Ebene gehoben hatte. Generell galt die Symphonie, wie Wolfram Steinbeck aufgezeigt hat, in der Musiktheorie des 19. Jahrhunderts als „Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge“ (H. C. Koch), als „Gemeinsprache der Völker“ (H. G. Nägeli) und als „eine Art Volksrepräsentation“, die „die ganze Menschenwelt“ erregen (G. W. Fink) und „ein Anderes und Höheres oder Reicherer [...] als das rein Subjektive“ aussprechen sollte (A. B. Marx).<sup>30</sup> Vor diesem Hintergrund bedeutete es nur einen kleinen Schritt, die Gattung zur Stärkung der Identität einer bestimmten nationalen, sozialen oder konfessionellen Gruppe einzusetzen. Dennoch scheuten viele deutsche Komponisten offen-

---

<sup>29</sup>Der Programmzettel dieses Konzerts ist zu finden in der Bibliothek der Warschauer Musikgesellschaft (Sign. A.30.472/78). Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, in: *Muzyka* 1, 1950, Nr. 3/4, S. 64, geht irrtümlich davon aus, die programmatischen Titel seien bei einem Konzert in Warschau am 6. April 1886 verwendet worden.

<sup>30</sup>Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik* (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1), Laaber 2002, S. 29–33; vgl. Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802, Sp. 1386, Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik*, Stuttgart 1826, S. 191, Gottfried Wilhelm Fink, Artikel *Symphonie*, in: Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Bd. 6, Stuttgart 1838, S. 548f., und Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 4, Leipzig 1847, S. 414.

sichtlich diesen Schritt, da er der Idee der „absoluten Musik“ widersprach, wonach „reine“ Instrumentalmusik den Hörer in ein „unbekanntes Reich“ führt, das „nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt“ (E. T. A. Hoffmann)<sup>31</sup> und – so wäre hier zu ergänzen – mit ihren Parteiungen und Konflikten. Symptomatisch erscheint hier der Fall von Mendelssohns „Reformationssymphonie“ (1830–1832), die von ihrem Schöpfer vor allem deshalb verworfen und nicht zum Druck freigegeben wurde, weil ihm ihre „außermusikalische“ Botschaft in späteren Jahren zu aufdringlich erschien. Dass der nationale Gedanke und speziell der Befreiungskampf der Polen durchaus auch in der deutschen Instrumentalmusik als inspirierendes Moment zu wirken vermochten, zeigen Richard Wagners *Polonia-Ouvertüre* (1836), die er unter dem Eindruck seiner persönlichen Begegnung mit polnischen Emigranten in Leipzig nach dem Novemberaufstand von 1830/31 schrieb, sowie Franz Liszts Orchester-Interludium *Salve Polonia* (um 1863): Beide Werke basieren auf patriotischen polnischen Liedern, darunter wiederum die *Dąbrowski-Mazurka*.<sup>32</sup> In deutsche Symphonien fanden solche politisch-patriotischen Anklänge indes kaum Eingang – abgesehen von Joachim Raffs bald in Vergessenheit geratener Symphonie D-Dur *An das Vaterland* (1859–1861).<sup>33</sup> In der völlig anderen Situation im fremdbestimmten Polen, wo sich viele Künstler nach dem Vorbild Adam Mickiewiczs in ihrem Schaffen zur Wahrung der nationalen Identität ihres Volkes verpflichtet fühlten und wo sich die Symphonik gegen die diesbe-

---

<sup>31</sup>E. T. A. Hoffmann, *Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810)*, zitiert nach ders., *Schriften zur Musik. Singspiele*, hg. von Hans-Joachim Kruse, Berlin 1988, S. 23.

<sup>32</sup>Vgl. dazu Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 69, und Karol Musiol, *Wagner und Polen/Wagner a Polska*, Bayreuth 1980, S. 15–29. Ein Einfluss dieser Kompositionen Wagners und Liszts auf Noskowskis Symphonie ist unwahrscheinlich, da beide erst spät gedruckt wurden (1907 bzw. 1884).

<sup>33</sup>Die fünf Sätze dieser Symphonie durchzieht Ernst Moritz Arndts Lied *Was ist des Deutschen Vaterland?* – Siehe dazu Wolfram Steinbeck, *Nationale Symphonik und die Neudeutschen. Zu Joachim Raffs Symphonie ‚An das Vaterland‘*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Symphonik – Musiksammlungen. Tagungsbericht Chemnitz 1995*, hg. von Helmut Loos, Sankt Augustin 1997, S. 69–82.



züglich leichter verwendbaren vokalen Gattungen Oper und Lied erst noch durchsetzen musste, war es dagegen selbstverständlich, die große, öffentlichkeitswirksame Instrumentalmusikgattung der Symphonie in den Dienst der „nationalen Sache“ zu stellen.

Ein wichtiges Beispiel dafür lieferte bereits Feliks Ignacy Dobrzyński (1807–1867), der zusammen mit Chopin am Warschauer Konservatorium bei Joseph Elsner studiert hatte, mit seiner 1831, kurz nach dem polnischen Novemberaufstand entstandenen *Symphonie caractéristique* Nr. 2 c-Moll op. 15 „im Geist der polnischen Musik“. Noskowski, der Dobrzyński noch persönlich gekannt hatte, knüpfte in seiner „Elegischen Symphonie“ direkt an dieses Werk an: nicht nur durch die Übernahme des Mazurka-Themas des Kopfsatzes und der Grundtonart c-Moll, sondern auch durch die Verwendung patriotischer polnischer Melodien und die „per aspera ad astra“-Dramaturgie. Besonders auffällig ist die Parallele hinsichtlich des langsamen Satzes, der schon bei Dobrzyński ein klagender Mollsatz ist.<sup>34</sup> Ein weiteres Vorbild für eine solche Elegie fand Noskowski in der 1872 in Warschau uraufgeführten Symphonie Nr. 1 h-Moll von Władysław Żeleński (1837–1921).<sup>35</sup> Diese Bezüge zeigen, dass es eine symphonische Tradition im Polen des 19. Jahrhunderts durchaus gab. Sie relativieren dabei keineswegs die Bedeutung Noskowskis für den Aufschwung der polnischen Symphonik und ihre Orientierung an deutschen Vorbildern. Die Kulturtransferforschung hat gezeigt, dass es sich bei solchen Importen oft „nicht um die erstmalige Aneignung eines Phänomens“ handelt, „sondern um die Reinterpretation und Reaktualisierung einer bereits früher Aufmerksamkeit erregen-

---

<sup>34</sup>Allerdings fehlt dieser Satz noch in der Originalfassung des Werks von 1831, in der es 1835/36 beim Symphonie-Wettbewerb der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde einen zweiten Platz errang. Er findet sich erst im 1862 in Warschau gedruckten Klavierauszug. Die Dąbrowski-Mazurka verarbeitete Dobrzyński bereits im langsamen Satz seines Streichquintetts F-Dur op. 20 von 1831. Vgl. dazu William Smialek, *Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867) and Musical Life in Nineteenth-Century Poland*, Lewiston, NY 1991, S. 52–64, der auch die Partitur der Symphonie op. 15 edierte (*The Symphony 1720–1840*, Bd. F7, New York 1982).

<sup>35</sup>Von diesem für die Geschichte der polnischen Symphonik wichtigen Werk ist leider nur besagter langsamer Satz erhalten, der unter dem Titel *Trauerklänge* 1883 bei Kistner in Leipzig einzeln publiziert wurde.

den Idee oder Sache“.<sup>36</sup> In der Tat geht Noskowski sowohl in der „organischen“ Integration des Liedzitats in die satzübergreifende motivisch-thematische Werkstruktur als auch in der wirkungsvollen Inszenierung der „per aspera ad astra“-Dramaturgie deutlich über Dobrzyński hinaus.<sup>37</sup>

Die Wirkungsgeschichte von Noskowskis „Elegischer Symphonie“ zeigt indes auch die Probleme, die bei einem Symphonie-Kulturtransfer auftreten können. Anders als Dobrzyńskis Symphonie stieß das Werk in Polen nur auf eine bescheidene Publikumsresonanz und wurde nicht in den nationalen symphonischen Kanon aufgenommen. Im Unterschied zu Dobrzyńskis ebenso einfachem wie wirkungsvollem Verfahren, zwei bekannte patriotische Dur-Melodien zunächst in Moll und erst am Ende in Dur zu präsentieren, wird das komplexe subthematische Beziehungsgefüge in Noskowskis Symphonie erst bei intensivem Studium der Partitur ersichtlich; auch der kurze Auftritt des Dąbrowski-Motivs in der Finalcoda ist nicht leicht herauszuhören. Möglicherweise überschätzte Noskowski die symphonische Bildung des damaligen polnischen Konzertpublikums. Es ist jedoch auch denkbar, dass er die patriotische Botschaft seiner Symphonie bewusst verschlüsselte. Dabei dürfte er nicht nur die russische Zensur im Sinn gehabt haben, sondern auch die deutschen Vorbehalte gegen Instrumentalmusik mit klarer weltanschaulicher Botschaft. Tatsächlich hatte Noskowski zu der Zeit, als er seine zweite Symphonie schrieb, die Hoffnung auf eine weitere Karriere im deutschen Raum noch nicht aufgegeben, wie u. a. sein *Huldigungsmarsch* für Kaiser Wilhelm I. zeigt. Er könnte daher bei seiner „Elegischen Symphonie“ eine Doppelstrategie verfolgt und das Werk bewusst so konzipiert haben, dass es in Polen als patriotische Programmsymphonie, in Deutschland hingegen als dicht und solide „gearbeitete“ absolute Musik rezipiert werden sollte. Diese Rechnung ging jedoch nicht auf, denn in Deutschland kam es zu

---

<sup>36</sup>Middell, *Kulturtransfer* (wie Anm. 11), S. 18.

<sup>37</sup>Tatsächlich widmete Noskowski selbst zwanzig Jahre später Dobrzyńskis Symphonie c-Moll anlässlich deren Aufführung durch die neu gegründete Warschauer Philharmonie eine sehr kritische Rezension, in der er sie als Musterbeispiel dafür darstellte, wie man eine Symphonie nicht schreiben soll (*Kurjer poranny*, 27.11.1901, S. 2).

keiner Aufführung des Werks und in Polen fand seine Botschaft – offenbar wegen ihrer komplexen Verpackung – nur wenig Gehör.

Generell stieß Noskowski in den 1880er-Jahren bei seinen Versuchen, ein beständiges symphonisches und kammermusikalisches Konzertwesen in Warschau zu etablieren, auf erhebliche institutionelle und finanzielle Schwierigkeiten sowie ästhetische Vorbehalte.<sup>38</sup> Es bedurfte eines langjährigen Bildungs- und Überzeugungsprozesses, um in der polnischen Gesellschaft und vor allem bei ihren Eliten hinreichend Unterstützung zur Etablierung eines allein aus privaten Mitteln finanzierten Symphonie-Orchesters zu finden, was erst 1901 mit der Gründung der Warschauer Philharmonie gelang. Zu diesem Prozess trug Noskowski mehr als jeder andere der im deutschen Raum ausgebildeten polnischen Komponisten bei: nicht nur durch seine diversen Symphoniekonzerte mit verschiedenen mehr oder weniger kurzlebigen Klangkörpern, sondern auch durch seine zahlreichen Feuilletons, in denen er den Vorrang der Symphonik gegenüber der Vokalmusik propagierte<sup>39</sup> – eine Position, die in Polen zur Zeit von und nach Moniuszko noch wenig Anhänger hatte. Insbesondere aber bildete Noskowski am Warschauer Musikinstitut eine Vielzahl von Komponisten mit einem ausgeprägten Interesse an großer Instrumentalmusik aus. Nach der Gründung der Warschauer Philharmonie traten etliche von ihnen mit Symphonien hervor, die sich an Noskowskis „per aspera ad astra“-Dramaturgie orientieren. Dies gilt besonders für die Symphonie e-Moll *Per aspera* von Juliusz Wertheim (1902/03) und die Symphonie Nr. 1 h-Moll von Piotr Rytel (1908), mit Einschränkung auch für die Symphonie Nr. 1 e-Moll von Grzegorz Fitelberg (1904).<sup>40</sup>

<sup>38</sup>Vgl. Witold Wroński, *Zygmunt Noskowski*, Kraków 1960, S. 54–63.

<sup>39</sup>Vgl. Zygmunt Noskowski, *Ideal opery*, in: *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*, 14.4.1888, S. 169f.

<sup>40</sup>Bei Fitelbergs Symphonie ist der in beiden Ecksätzen erfolgende Übergang von Moll nach Dur nicht sehr markant. Ähnliches gilt für die an César Franck orientierte Symphonie d-Moll (1898/99) des Żeleński- und Paderewski-Schülers Zygmunt Stojowski, in der der Dur-Durchbruch schon im ersten Satz erreicht wird. – Als seltenes Beispiel einer von Dur nach Moll führenden zyklischen Dramaturgie sind die verschollenen *Cztery nastrojowe obrazy w formie symfonii* (um 1898) des Noskowski-Schülers Henryk Melcer zu nennen.

Bedeutender als diese Jugendwerke und charakteristischer in ihrer patriotischen Botschaft ist die einzige Symphonie des etwas älteren Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), die ebenfalls in dieser Zeit entstand (1903–1909). Der weltberühmte Pianist und Politiker Paderewski hatte seine Zukunft ursprünglich weniger am Klavier als vielmehr in der Komposition gesehen. Zu diesem Zweck studierte er 1882 bei Friedrich Kiel und 1884 bei Heinrich Urban je sechs Monate in Berlin, wo er sich besonders mit der Symphonik von Brahms auseinandersetzte.<sup>41</sup> Bereits zuvor hatte er in Warschau die Anfänge der Ära Noskowski miterlebt und kannte zweifellos auch dessen zweite Symphonie. Wenngleich er Noskowski persönlich kritisch gegenüberstand, sah er in ihm doch den damals einzigen ernst zu nehmenden Warschauer Komponisten.<sup>42</sup> Paderewski träumte seit den 1880er-Jahren davon, eine Symphonie zu komponieren.<sup>43</sup> Durch seine erst im 28. Lebensjahr fulminant gestartete Pianistenkarriere sowie die Arbeit an seiner 1901 in Dresden uraufgeführten Oper *Manru* verzögerte sich die Realisierung dieses Vorhabens indes um zwanzig Jahre. Erst 1903 begann er mit seiner Symphonie h-Moll (op. 24), die er dem 40. Jahrestag des polnischen Januaraufstands widmete. Ebenso wie Noskowskis zweite Symphonie wurde dieses patrioti-

<sup>41</sup>Davon zeugen nicht nur zahlreiche Briefe Paderewskis (23.1.1882 an Władysław Górski, zitiert bei Andrzej Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902*, Warszawa 1982, S. 84f., sowie 21.4.1882, 5.1. und 2.4.1884 an Helena Górską; die Briefe an Górską befinden sich im „Ośrodek Dokumentacji Życia i Twórczości I. J. Paderewskiego“ des Instituts für Musikwissenschaft der Jagiellonen-Universität Kraków), sondern auch eine Rezension von Brahms' Symphonie Nr. 3 F-Dur, die er in der polnischen Musikzeitschrift *Echo muzyczne i teatralne* (2.2.1884, S. 193) veröffentlichte.

<sup>42</sup>Vgl. Brief an Władysław Górski vom 4.10.1884, zitiert bei Piber, *Droga do sławy* (wie Anm. 41), S. 118.

<sup>43</sup>Schon in einem Brief vom 20.8.1882 an seinen Verleger Hugo Bock schreibt Paderewski, er wolle im Dezember 1882 für sechs Wochen nach Berlin kommen, um unter der Aufsicht Kiels eine Symphonie zu schreiben (D-B, Mus. ep. J. Paderewski 3). Von dieser Absicht ist auch in Briefen an Helena Górską vom 1.1.1883 und 1.5.1884 die Rede.

sche Werk im Ausland komponiert, wo es auch zur Uraufführung gelangte (am 12. Februar 1909 unter Max Fiedler in Boston). Die 1911 in Paris bei Heugel gedruckte Partitur enthält weder einen Titel noch ein Programm,<sup>44</sup> aber die Verwendung der Dąbrowski-Melodie im dritten Satz in Verbindung mit einer besonders spektakulären „per aspera ad astra“-Dramaturgie lässt keinen Zweifel daran, dass es auch hier um den polnischen Befreiungskampf geht.<sup>45</sup>

Im Vergleich zu Noskowski sind die Dimensionen von Paderewskis Symphonie enorm geweitet. Obwohl das Werk nur drei Sätze umfasst, dauert es mehr als siebzig Minuten. Die beiden weitgespannten, konfliktgeladenen Ecksätze, die ein lyrisches *Andante* in B-Dur umschließen, könnten ohne Weiteres als eigenständige symphonische Dichtungen durchgehen, zumal sie auch stilistisch der „neudeutschen Schule“ verpflichtet sind. Der Kopfsatz beginnt traditionsgemäß mit einer in Melancholie getränkten langsamen Einleitung, die allein bereits mehr als sechs Minuten dauert und zu Beginn der Durchführung wiederkehrt. Geht man mit Henryk Opieński von einer Verwandtschaft zwischen dem abwärts gerichteten Kopfmotiv dieser Einleitung (Motiv x: *d-cis-h-ais*) und dem Themenkopf der Dąbrowski-Mazurka aus,<sup>46</sup> so kommt letzterem nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell die Schlüs-

<sup>44</sup>Laut einem anonymen Kurzbericht in der Zeitschrift *Młoda muzyka*, 1.4.1909, S. 15, sollte das Werk den Titel „Polska“ tragen. Paderewskis Freund und Biograph Henryk Opieński, der 1910/11 die Erstaufführungen der Symphonie in Krakau und Warschau dirigierte, nennt in seinen Texten zu diesem Werk (*Symfonja h mol I. J. Paderewskiego*, Warszawa 1913, und *I. J. Paderewski. Esquisse de sa vie et de son oeuvre*, Lausanne/Paris 1929, S. 64–69) weder diesen Titel noch die bei aktuellen CD-Aufnahmen des Werks gewöhnlich angegebene latinisierte Form „Polonia“, die in den zeitgenössischen Quellen nicht belegt ist.

<sup>45</sup>Tatsächlich wurde das Werk sowohl inner- als auch außerhalb Polens von Anfang an so rezipiert. Siehe dazu *Stefan Keym, Zur Bedeutung des Nationalen bei der deutschen Rezeption polnischer Musik von 1900 bis 1914 am Beispiel von Szymanowski und Paderewski*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hg. von dems. und Helmut Loos, Leipzig 2004, S. 259–264.

<sup>46</sup>Opieński, *Symfonja h mol* (wie Anm. 44), S. 2 und 10. Eine detaillierte Analyse der Verarbeitung des Motivs aus der Dąbrowski-Mazurka findet

selrolle eines zyklischen Kernmotivs der gesamten Symphonie zu (siehe Notenbeispiel 2). Die Exposition des Sonatenallegro des ersten Satzes schlägt einen großen Bogen vom aggressiven chromatischen Hauptthema (Partitur, Bd. 1, S. 16) über eine kanthable Seitenthemengruppe in der Tonikaparallele D-Dur (S. 32) bis zu einem marschartigen, optimistischen Schlussgruppenmotiv in der Tonart des Neapolitaners (Es-Dur; S. 40); letzteres erinnert ebenso wie das Hauptthema an den „neudeutschen“ Stil, das Seitenthema eher an Tschaikowsky. Dass die von Moll nach Dur führende Entwicklung nicht nur in der Reprise, sondern auch in der Durchführung in ähnlicher Weise wiederkehrt, ist ein Grund für den Eindruck einer gewissen Überlänge, die dem Werk vielfach vorgeworfen wurde. Die Reprise schließt analog zur Exposition in Dur; in der Coda setzt sich jedoch die Grundtonart h-Moll und mit ihr eine fatalistische Stimmung vorerst durch, die durch einen kurzen Solo-Einsatz der Orgel (mit einer Variante des Kopfmotivs der langsamen Einleitung) unmittelbar vor dem Fortissimo-Schlussakkord einen besonders feierlichen Anstrich erhält (ähnlich wie in Liszts *Hunnenschlacht*).

Im Finale wird wie bei Noskowskis zweiter Symphonie eine sonatensatzähnliche Anlage zunehmend von der „per aspera ad astra“-Dramaturgie überlagert. Der Satz ist geprägt durch stürmische chromatische Sechzehntel-Ostinati (die wiederum an Liszts *Hunnenschlacht* erinnern) und den Themenkopf von *Jeszcze Polska nie zginęła* (Partitur, Bd. 2, S. 6), der allerdings nie in der Grundgestalt erklingt (der gesamte Satz steht nicht im mazurkatypischen Dreiertakt, sondern im geraden Takt). Beide Elemente werden ausgiebig verarbeitet in der Exposition und der umfangreichen, dramatischen Durchführung, die offensichtlich eine militärische Auseinandersetzung darstellt. Die Seitenthemengruppe mit ihrer G-Dur-Tonalität und ihren Krakowiak-Rhythmen (S. 29–50) bleibt dagegen episodisch. Die entscheidende Phase vom Ende der Durchführung bis zum Dur-Durchbruch knüpft in der Dramaturgie an Noskowski an, geht aber in den Dimensionen und der Ausdrucksintensität deutlich

---

sich bei Irena Poniatowska, ‚Polonia Restituta‘ in der polnischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in: Loos/Keym, *Nationale Musik im 20. Jahrhundert* (wie Anm. 45), S. 210–216.

Notenbeispiel 2: Ignacy Jan Paderewski: Symphonie h-Moll (1903-09)

Motiv x

1. Satz: Beginn der langsamen Einleitung (S. 1: Adagio maestoso)

Töne von x

3. Satz: Beginn der Hauptthemengruppe (S. 1-2: Vivace)

Motiv x

3. Satz: 2. Teil der Hauptthemengruppe mit Exposition des "Dabrowski-Motivs" (S. 6-7)

3. Satz: 2. Teil der Hauptthemengruppe mit Verarbeitung des "Dabrowski-Motivs" (S. 10-11)

Motiv x

3. Satz: Durchführung/"Schlachtepisode" (S. 62-64)

dis/es-Moll-"Leitklang"

Motiv x

3. Satz: Langsamer Mittelteil mit "Dabrowski-Motiv" (S. 113-114: Andantino ma non troppo)

Hauptthemenkopf des 1. Satzes

3. Satz: Simultane Kopplung des Hauptthemenkopfs des 1. Satzes mit dem "Dabrowski-Motiv" (S. 152-154)

3. Satz: Reprise der Seitenthemengruppe mit Apotheose des "Dabrowski-Motivs" (S. 162-165)

über ihn hinaus. Auf das „negative Ende“ des Durchführungskonflikts folgt zunächst ein langsamer Lamento-Teil. Anders als Noskowski greift Paderewski hier nicht auf die langsame Einleitung des Kopfsatzes zurück, sondern integriert einen neuen (wenn auch deutlich an das Kopfmotiv jener Einleitung anknüpfenden) langsamen Mittelteil in das Finale (S. 113ff.), in den wiederum ein Marsch in mittlerem Tempo eingeschoben ist (S. 123). Das Finale erinnert dadurch nicht nur an die Sonatenform, sondern zugleich – wie viele symphonische Dichtungen Liszts – an eine viersätzigige Symphonie. Der Einfluss der Programmmusik macht sich auch darin bemerkbar, dass Paderewski als Symbol der vorläufigen polnischen Niederlage einen plastischen Instrumentationseffekt wählt: einen tiefen es/dis-Moll-Akkord der Bläser (unter Beteiligung dreier Sarrusaphone), der gelegentlich bereits im ersten und zweiten Satz auftritt, im Finale jedoch immer stärker ins Zentrum rückt.<sup>47</sup>

Der langsame Mittelteil des Finales geht unmerklich zur Grundtonart h-Moll (S. 135) und damit in tonaler Hinsicht zur Reprise des Hauptsatzes über, die thematisch nur angedeutet wird durch Fragmente der Sechzehntel-Ostinati und des Mazurka-Themas. Die anschließende Aufbruchs- und Steigerungsphase gestaltet Paderewski als freies Fugato, bei dem das Hauptthema des ersten Satzes von dem patriotischen Mazurka-Thema kontrapunktiert wird (S. 145). Diese Entwicklung führt schließlich zum strahlenden Auftritt des Seitenthemas in H-Dur (S. 156), mit dem – wie bei Noskowski – endlich der ersehnte Durchbruch erreicht ist. Dessen patriotische Bedeutung kommt durch die triumphale Fortspinnung des Mazurka-Themenkopfes (S. 162ff.) unmissverständlich zum Ausdruck.

Im Unterschied zu Noskowskis Symphonie lässt sich diejenige Paderewskis aufgrund der starken Anleihen aus der Programmmusik im Finale nicht mehr als absolute Symphonik rezipieren. Eine Doppelstrategie à la Noskowski wäre auch kaum akzeptabel gewesen für Paderewski, der seine nationalpolnische Gesinnung ab den 1890er-Jahren immer deutlicher zum Ausdruck brachte und

---

<sup>47</sup>Diesen es-Moll-Akkord bezeichnet Opieński in einem Konzerteinführungstext in der Zeitschrift *Przegląd muzyczny*, 20.1.1911, S. 3, als „Thema der Gewalt“.



folgerichtig nach 1914 in die Politik ging. Die Idee einer satzübergreifenden „per aspera ad astra“-Dramaturgie mit patriotischem Hintergrund wird in seiner Symphonie zu einem kaum zu überbietenden Extrempunkt geführt. Der Dirigent und Komponist Emil Młynarski (1870–1935) zog daraus die Konsequenz, indem er in seiner wenig später entstandenen Symphonie F-Dur op. 14 (1910), die ebenfalls Vergangenheit und Zukunft Polens thematisiert und gleich mehrere patriotische Liedzitate enthält,<sup>48</sup> diese Dramaturgie auf das Finale konzentrierte und durch einen Kopfsatz mit überwiegend heiterer, optimistischer Haltung kontrastierte.

### 3

Die „per aspera ad astra“-Dramaturgie blieb in der polnischen Symphonik um 1900 nicht auf den politisch-patriotischen Bereich beschränkt, sondern wurde auch mehrfach zur Nachzeichnung der Entwicklung eines Individuums eingesetzt.<sup>49</sup> Ein markantes Beispiel bildet Mieczysław Karłowicz frühe Symphonie e-Moll op. 7 mit dem Titel *Odrodzenie* („Wiedergeburt“). Karłowicz (1876–1909) studierte ebenso wie Paderewski in Berlin bei Heinrich Urban (1895–1901). Seine einzige Symphonie begann er noch in Berlin (1900), wo am 21. März 1903 auch ihre Uraufführung stattfand. Laut einem Programm des Komponisten (das zur polnischen Erstaufführung in Lemberg erschien und dessen psychologischer Sprachstil an Tschaikowskys Deutung seiner vierten Symphonie erinnert<sup>50</sup>) geht es in ihr um den inneren Le-

<sup>48</sup>Zu diesem Werk siehe Poniatoſka, *Polonia Restituta* (wie Anm. 46), S. 216–219.

<sup>49</sup>Hier wäre auch Juliusz Wertheims leider verschollene Symphonie e-Moll *Per aspera* (1902/03) zu nennen, über deren Inhalt ein Programmzettel in *Przegląd muzyczny*, 15.12.1913, informiert.

<sup>50</sup>Brief Tschaikowskys vom 1.3. (17.2.) 1878, zitiert in: *Teure Freundin. Peter Iljitsch Tschaikowski in seinen Briefen an Nadeshda von Meck*, hg. von Ena von Baer und Hans Pezold, Leipzig <sup>2</sup>1966, S. 156–159. Der Brief wurde in der dreibändigen Tschaikowsky-Monographie seines Bruders Modest veröffentlicht, die 1900 bis 1902 in Moskau und 1901/02 auf deutsch in Leipzig erschien und von dem Tschaikowsky-Enthusiasten Karłowicz zweifello bald rezipiert wurde.

bensweg einer „Seele“ vom Zerplatzen der Jugendträume über ein langwieriges mühsames Ringen mit dem Schicksal bis zum siegreichen Durchbruch, dessen Ziel indes etwas vage bleibt: „Der ersehnte Augenblick ist da, die Fesseln sind gesprengt. Triumphierend und froh, den Blick ins Jenseits gerichtet, steht die Seele da und weist allen Völkern den Weg zur ‚Wiedergeburt‘.“<sup>51</sup> Dass diese Formulierung von einem polnischen Rezensenten auf die erhoffte staatliche Wiedergeburt Polens bezogen wurde<sup>52</sup> – trotz der demonstrativen Distanz, die Karłowicz zeit seines Lebens gegenüber politischen Themen wahrte –, zeigt, wie selbstverständlich die Thematisierung der nationalen Frage in der polnischen Symphonik damals erschien.

Karłowicz gilt als entschiedener Anhänger der Programmmusik und der „neudeutschen Schule“. Davon ist in der Partitur seiner Symphonie indes noch nicht viel zu erkennen, die vor allem im Kopfsatz deutlich dem Vorbild Tschaikowskys verpflichtet ist. Ebenso traditionell wie die Tonsprache ist die Anlage des Werks einschließlich der einzelnen Stationen seiner „per aspera ad astra“-Dramaturgie: von der elegischen langsamen Einleitung des Kopfsatzes bis zum Dur-Durchbruch, der hier beim Übergang vom Scherzo zum Finale erfolgt. Demzufolge sah sich Karłowicz (ebenso wie Beethoven in seiner fünften und Brahms in seiner ersten Symphonie) mit dem Problem konfrontiert, einen ganzen Satz überzeugend in triumphaler Siegesstimmung zu gestalten. Zu diesem Zweck wählte er gleich drei Themen, deren wirkungsvollstes erst zuletzt präsentiert wird.

Dieses feierliche Bläserthema (siehe Notenbeispiel 3) erinnert noch weit deutlicher als das bereits erwähnte Trio-Thema in Noskowskis „Elegischer Symphonie“ an einen protestantischen Choral der Reformationszeit. Paradoxerweise stammt sein offenkundiges Vorbild jedoch nicht von einem deutschen, sondern von einem russischen Komponisten: Es handelt sich um das Choralthema, das am Ende von Anton Rubinsteins (im 19. Jahrhundert viel gespielt

---

<sup>51</sup>Mieczysław Karłowicz, *Programm zur Symphonie e-Moll op. 7*, veröffentlicht in: *Słowo Polskie*, 1903, Nr. 161; abgedruckt in: *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, hg. von Henryk Anders, Kraków 1960, S. 542 (Übersetzung SK).

<sup>52</sup>Jan Skrzydlewski in *Dziennik Polski*, 9.4.1903, S. 3.

Notenbeispiel 3: Vergleich der Choralthemen von Karłowicz und Rubinstein

Trompeten und Posaunen

Tutti

*pp* *sf* *pp*

Mieczysław Karłowicz: Symphonie op. 7 e-Moll "Odrodzenie" (1900-02)  
4. Satz: 3. Thema ("Hymne der Wiedergeburt"; T. 89-98: Allegro ben moderato)

Anton Rubinstein: Symphonie Nr. 2 "Océan" C-Dur op. 42 (1851/78)  
4. (7.) Satz: Reprise des Seitenthemas (S. 452-457: Moderato assai)

Notenbeispiel 4: Mieczysław Karłowicz, "Odwieczne piosni" op. 10 (1904-06)

Violen

Blechbläser

Oboe und Englischhorn

2. Satz: Kopplung des Hauptthemas mit einem weißrussischen Begräbnislied (T. 372-380: Andante)

Notenbeispiel 5: Karol Szymanowski, Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 15 (1906-07)

Violen und Holzbläser

tiefe Holzbläser

*sf*

*pppp* *p*

1. Satz: Coda mit Dur-Moll-Schluss (T. 227-230: Allegro pathétique)

ter) „Ozean-Symphonie“ C-Dur op. 42 (1851/78) als Dankgebet der glücklich heimkehrenden Seefahrer erklingt. Die Melodie der ersten „Choralzeile“ ist in beiden Themen identisch (wenngleich mit unterschiedlichen metrischen Akzenten). Auch die Tonarten sind dieselben: Karłowicz exponiert seinen Choral in C-Dur und transponiert ihn am Ende des Satzes nach E-Dur; Rubinsteins Choral nimmt den umgekehrten Weg. Das inszenierte, ostentative Moment der feierlichen Präsentation eines solchen archaisierenden Stilmittels, das als Musterbeispiel eines musikalischen „Deus ex machina“-Effekts gelten darf, tritt bei Karłowicz besonders hervor durch den nahezu „reinen“ Posaunenchorklang der Choral-Melodie. Die Verwendung dieses „deutsch-protestantischen“ Choralthemas in einer Symphonie, die den Lebensweg eines katholisch getauften, sich später zum Pantheismus bekennenden polnischen Komponisten reflektiert, ist ein weiteres plastisches Beispiel für die semantische Umfunktionierung eines importierten Elements bei einem musikalischen Kulturtransfer. Der Choral steht hier weder für den Protestantismus noch für die christliche Religion im Allgemeinen (wie es die irreführende deutsche Übersetzung des Titels *Odrodzenie* mit „Auferstehung“ in der Partitur suggeriert<sup>53</sup>), sondern für die über das individuelle Schicksal der „Seele“ hinaus gehende Bedeutung ihres Durchbruchs, mit dem sie – dem Programm gemäß – „allen Menschen den Weg zur Wiedergeburt“ weist. Durch dieses vom Choral unterstrichene kollektive Moment stellt sich Karłowicz in die Beethoven'sche Tradition einer an die „ganze Menschheit“ gerichteten Symphonik.

Diese humanistische Zielrichtung entfällt bei Karłowicz's zweitem symphonischem Werk mit satzübergreifender „per aspera ad astra“-Dramaturgie, den *Odwieczne pieśni* („Ewige Lieder“; 1904–1906) op. 10, die – genau vier Jahre nach der Symphonie – am 21. März 1907 wiederum in Berlin uraufgeführt wurden. Es fällt auf, dass Karłowicz's einsätzliche symphonische Dichtungen alle ein negatives, pessimistisches Ende nehmen, während die mehrsätzigen Kompositionen stets in Dur schließen. Die drei *Odwieczne pieśni* haben kein detailliertes Programm, doch geht aus ihren Titeln sowohl die in dem Werk nachgezeichnete stufenförmige Aufwärts-

---

<sup>53</sup>Diese Übersetzung wird in der Partitur des Werks verwendet, die erst 1993 bei PWM in Kraków erschien.

entwicklung als auch die dahinter stehende, inzwischen voll ausgeprägte pantheistische Weltanschauung des Komponisten hervor: Auf das „Lied von der ewigen Sehnsucht“ (*Pieśń o wiekuistej tęsknocie*) folgt das „Lied von Liebe und Tod“ (*Pieśń o miłości i śmierci*) und schließlich das „Lied des Allseins“ (*Pieśń o wszechbycie*). Das „Allsein“ ist ein Schlüsselbegriff in der Poesie von Karłowicz polnischem Lieblingsdichter Kazimierz Tetmajer. Es bezeichnet den Idealzustand, in dem das Individuum mit der Natur eine pantheistische Symbiose eingeht.<sup>54</sup> Karłowicz verwendete diesen Begriff zum einen in Beschreibungen der majestätischen Gebirgslandschaft der Tatra, die er in einsamen Wanderungen durchstreifte, zum anderen in seiner euphorischen Rezension einer Berliner Aufführung (1905) von Wagners *Tristan und Isolde*, in der er dieses Werk rühmt als „einen der stolzesten Flüge des menschlichen Geistes zu jenen Höhen großer Kunst, [...] die uns erlauben, den Atem des Allseins zu spüren“.<sup>55</sup> Die Akzentverschiebung im Vergleich zum Programm der Symphonie *Odrodzenie* ist unverkennbar: Hatte die „Seele“ dort noch das Ziel, mit ihrer eigenen „Erlösung“ der „ganzen Menschheit“ den Weg zu weisen, so zieht sie sich nun auf die erhabenen, einsamen Gipfel von Natur und Kunst zurück.

Karłowicz *Odwieczne pieśni* sind zwar keine Symphonie, aber doch ein symphonisches Tryptichon (wie die fast zur selben Zeit entstandenen Orchesterwerke *La Mer* von Claude Debussy und *Jour d'été à la montagne* von Vincent d'Indy), bei dem Ecksätze mit demselben Grundton (f) einen langsamen Mittelsatz umschließen. Die Ecksätze sind wie bei barocken Instrumentalstücken weitgehend auf je einen Affekt beschränkt: Im ersten Satz wird in spätromantischem, chromatischem „Tristan-Stil“ Sehnsucht und Klage ausgedrückt, im dritten Satz unbändige Freude. Der Durchbruch vom einen zum anderen Extrem erfolgt innerhalb des mittleren Satzes. Damit gewinnt Karłowicz dem überkomme-

---

<sup>54</sup>Zu Karłowicz pantheistischer Weltanschauung siehe Adolf Chybiński, *Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Kronika życia artysty i tatarnika*, Kraków 1949, S. 103 und 228f., sowie Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, espresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986, S. 71–75.

<sup>55</sup>Mieczysław Karłowicz, *Z notatek podróżnych (1905)*, zitiert in: *Mieczysław Karłowicz w listach* (wie Anm. 51), S. 459f.

nen Modell der „per aspera ad astra“-Symphonie eine neue Seite ab.<sup>56</sup> Der Mittelsatz, ein *Andante con moto* in Des-Dur, weist wie die Ecksätze eine dreiteilige Bogenform auf (ABA’); im Gegensatz zu jenen ist der A’-Teil hier jedoch keine reine Reprise, sondern bringt auch etwas fundamental Neues. Auf den kantablen A-Teil folgt ein bewegter, dissonanzreicher B-Teil, der an die Chromatik des Kopfsatzes anknüpft. Der durchbruchsartige Übergang zum letzten Teil erfolgt – anders als bei Noskowski und Paderewski – nicht graduell, sondern abrupt: das „tristaneske“ ewige Sehnen bricht einfach ab und auf eine Generalpause (T. 347) folgt ein sphärisches Des-Dur-Klangfeld, in das eine einfache diatonische Melodie einsetzt (T. 356). Der Durchbruch wird nicht mühsam erkämpft, sondern durch einen Akt geistiger Entspannung erreicht. Bedenkt man, dass es sich bei der diatonischen Melodie um ein weißrussisches Begräbnislied handeln soll,<sup>57</sup> so erscheint ihre Deutung als Klangsymbol eines positiv aufgenommenen, weil befreienden, zum „Allsein“ führenden Todes plausibel. Die Verbindung der „per aspera ad astra“-Dramaturgie mit einem leise ausklingenden „verklärenden“ Durschluss ist bereits im „Liebestod“-Finale von Wagners *Tristan und Isolde*, in Moritz Moszkowskis symphonischer Dichtung *Johanna d’Arc* und in Richard Strauss’ Tondichtung *Tod und Verklärung* zu finden.<sup>58</sup>

<sup>56</sup>In Max Bruchs dreisätziger Symphonie f-Moll op. 36 (1870) wird der endgültige Übergang nach Dur zwar ebenfalls bereits im Mittelsatz vollzogen (von c-Moll nach C-Dur; das Finale steht in F-Dur), doch erfolgt er sehr unspektakulär (S. 129, Buchstabe K) und stellt daher keinen emphatischen Durchbruch dar.

<sup>57</sup>Vgl. das Programm einer Warschauer Aufführung des Werks in der Zeitschrift *Scena i Sztuka*, 22.1.1909, S. 9, sowie Adolf Chybiński, *Mieczysław Karłowicz*, in: *Sfinks* 1909, Bd. 6, S. 75. Henryk Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Poznań 1998, S. 340, bezeichnet diese Melodie als „Todesthema“. Ein solcher Titel ist allerdings in dem im zweiten Weltkrieg vernichteten Autograph des Werks laut Marcelli Liebeskind, *Twórczość Mieczysława Karłowicza*, Diss. Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1930, S. 204f., nicht zu finden und wird von diesem sogar explizit abgelehnt (vgl. auch Polony, *Poetyka* (wie Anm. 54), S. 89).

<sup>58</sup>Innerhalb einzelner Symphonie-Sätze findet sich ein solcher Ausklang auch schon etwa bei Berlioz (*Symphonie fantastique*, 1. Satz) und Brahms (*Symphonie Nr. 1 c-Moll*, 1. Satz).

Dagegen bildet der Rückgriff auf die osteuropäische Folklore an dieser entscheidenden Stelle ein innovatives Moment, das – ebenso wie die choralartigen Einschübe im weiteren Verlauf des Satzes (und wie zuvor schon das Choralthema im Finale der Symphonie *Odrodzenie*) – die Überwindung des Individuellen versinnbildlicht, diesmal allerdings in der pantheistischen Symbiose.

Dass Karłowicz im weiteren Verlauf dieses apothetischen Teils<sup>59</sup> die Volksliedmelodie simultan mit dem Thema des A-Teils koppelt (T. 372; siehe Notenbeispiel 4) und anschließend mit dem in großen Sprüngen aufstrebenden zyklischen Thema (T. 396), das alle drei Sätze des Werks miteinander verbindet, entspricht ganz der deutschen (und besonders der „neudeutschen“) Tradition symphonischer Höhepunktgestaltung und erinnert zugleich an Noskowski und Paderewski. Deutlich hinaus über seine polnischen Vorgänger geht Karłowicz in der Raffinesse und Subtilität seiner Instrumentation: Am Ende verklingt das „Todesthema“ in den je vierfach geteilten ersten und zweiten Violinen in der dreigestrichenen Oktave. Die Art und Weise, wie Karłowicz hier Symphonik als rauschhafte und zugleich erhabene pantheistische Offenbarung zelebriert, ist zweifellos der romantischen „Metaphysik der Instrumentalmusik“ und damit einmal mehr der deutschen Tradition verpflichtet. Ihre musikalische Umsetzung zeigt jedoch innovative Züge in der dramaturgischen Anlage, im dritten Satz auch in der Tonsprache: In diesem fünfminütigen Finale in F-Dur vermeidet der Komponist nahezu jegliche thematische Gestalt und komponiert nur noch mit Klang und subthematischem Skalenmaterial, u. a. mit der „Naturtonleiter“. Der Einsatz solcher Materialien zur Symbolisierung der Natur findet sich zwar wiederum auch bereits bei Wagner und Richard Strauss,<sup>60</sup> doch erst Karłowicz bestreitet mit ihnen einen ganzen Instrumentalsatz. Damit ist freilich eine Grenze erreicht, denn ein völliger Verzicht auf thematische Prozesse würde letztlich auch die Grundlage der

---

<sup>59</sup>Es ist durchaus möglich, dass Richard Strauss zum so genannten „Sonnenthema“ seiner *Alpensymphonie* durch die Apotheose im zweiten Satz von Karłowicz *Odwieczne pieśni* (T. 396ff.: Violinen und zweite Flöte) inspiriert wurde, deren Berliner Uraufführung er beiwohnte.

<sup>60</sup>Anders, *Karłowicz* (wie Anm. 57), S. 343f., weist darüber hinaus auf die Ähnlichkeit mit dem Beginn von Beethovens neunter Symphonie hin.

„per aspera ad astra“-Dramaturgie beseitigen, die seit Beethoven fest mit solchen Prozessen verknüpft war.<sup>61</sup>

Die Zeit dieser Dramaturgie ging somit auch in Polen noch vor der stilgeschichtlichen Wende von 1910 dem Ende entgegen. Deutlicher als in der bereits erwähnten Symphonie von Emil Młynarski zeigt sich dies in den beiden Gattungsbeiträgen des jungen Karol Szymanowski. Im Kopfsatz seiner unvollendeten Symphonie Nr. 1 f-Moll op. 15 (1906/07) wird der bereits antizipierte F-Dur-Schluss im letzten Takt überraschend in einen Mollschluss umgebogen (siehe Notenbeispiel 5); das Finale setzt gleich in F-Dur ein. In seiner Symphonie Nr. 2 B-Dur op. 19 (1910) distanzierte er sich endgültig von der pathetischen Kampf- und Durchbruchsthematik und ersetzte sie durch ein üppig-virtuoses Spiel mit Formen und Klängen, dessen abschließende Doppelfuge die überkommene Konzeption einer alles überwölbenden Klimax zwar vordergründig beibehält, sie jedoch durch bewusste parodistische Übertreibung zugleich ad absurdum führt.

\* \* \*

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die „per aspera ad astra“-Dramaturgie zu den wichtigsten Konstanten einer polnischen symphonischen Tradition zählt, die von Dobrzyński bis zu Karłowicz führt. Diese von ausländischen, vornehmlich deutschen Vorbildern übernommene Dramaturgie besaß für die polnischen Symphoniker eine große Attraktivität, denn sie erwies sich als besonders geeignet zur Vermittlung der ihnen am Herzen liegenden Botschaften und Ideen: vor allem des patriotischen Befreiungskampfes, später auch der pantheistischen Weltanschauung der „Młoda Polska“-Generation. Durch die Verknüpfung mit diesen konkreten außermusikalischen Gehalten wurde die besagte Dramaturgie in einen neuen Kontext gestellt und wandelte allmählich auch ihre musikalische Gestalt. Die Resultate dieses deutsch-polnischen Symphonie-Kulturtransfers sind sowohl kultur- und

---

<sup>61</sup>Vgl. Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969, S. 11ff.



ideengeschichtlich als auch rein musikalisch von Bedeutung und verdienen in beiden Ländern mehr Aufmerksamkeit.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup>Eine detailliertere Erörterung dieser und anderer Traditionslinien der polnischen Symphonik und ihres Verhältnisses zu deutschen Modellen erfolgt in meiner Monographie *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Habilitationsschrift Univ. Leipzig 2007, im Druck.

## Matjaž Barbo

### Modernismus in der Slowenischen Musik

Es ist verständlich, dass die terminologisch und chronologisch komplexe Frage des Determinierens des Modernismus so umfangreich ist, dass sie eine entsprechend umfassende Erörterung erfordern würde. In meinem Text werde ich mich auf jene Musik beschränken, die ungefähr in dem dritten Viertel des 20. Jahrhunderts in Slowenien entstand und mit dem Imperativ des Neuen als ästhetischer Grundkategorie dieser Periode verbunden wurde. Von dem breiteren geistig-historischen Kontext des Modernismus in der Musik ausgehend werde ich die Situation zu dieser Zeit im Westen und im Osten vergleichen, wonach ich mich der Erörterung einzelner typischen Werke, die in dem erwähnten Rahmen entstanden sind, widmen werde. Der Schwerpunkt wird dabei auf jene Gruppe von Komponisten gelegt, die sich den Namen *Pro musica viva* gab und der eine Schlüsselstellung für das Verständnis des Modernismus in Slowenien zukommt.

Die Ästhetik des musikalischen Modernismus ist aus der Idee des historisch Fortschrittlichen hervorgegangen, wobei für die Prägung des Nachkriegsmodernismus, auf den ich mich konzentrieren werde, das Definieren des historisch Unumgänglichen von entscheidender Bedeutung war. Nach Adorno, der vielfach als der führende Philosoph oder „Ideologe“ der Neuen Musik gilt, verbindet sich das Letztere mit der logischen, einzig richtigen und ästhetisch normativen „historischen Tendenz des Materials“. Hier klingt das marxistische Konzept vom materiellen Unterbau an, der den „geistigen Überbau“ bestimmt. Adornos „historisches Bewusstsein“ verlieh den Komponisten den Status historischer Akteure, einen Status, der ihre Arbeit sinnvoll macht. Die Geschichte wurde zur fundamentalen ästhetischen Richtschnur: das historisch Unumgängliche wurde zugleich auch das ästhetisch Entsprechende. Das angegebene Denken spiegelt sich plastisch in den fünfziger Jahren in Adornos Stellungnahme zu atonaler Musik ab: „Atonalität ist [...] gefordert von der aktuellen Erkenntnis des geschichtlichen Standes von Musik und Musikmaterial. Je vollständiger solche Erkenntnis sich bewährt, je ‚reiner‘

atonal Werk neuer Musik ist, umso mehr ist ihm zu vertrauen“<sup>1</sup>. H. H. Eggebrecht hat diesen Ausschließlichkeitsanspruch ironisch als „die Ideologie der Neuen Musik“ gekennzeichnet, bei der es nur eine wahre neue Musik geben kann bzw. darf, das heißt „nur einen Strang der Geschichte, jenen allein, durch den sich der wahre Komponist schreibt“<sup>2</sup>. Ganz unter dem Einfluss von Adornos Ideen hat einer der führenden Schöpfer der Neuen Musik, Pierre Boulez, 1952 geschrieben: „Wir versichern unsererseits, dass jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt hat – wir sagen nicht: verstanden, sondern, gründlich erkannt – UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche“<sup>3</sup>.

Die materielle Grundlage der Musik basierte natürlich auf den fundamentalen kompositorisch-technischen Parametern, aus denen sowohl das Konzipieren der Musik als auch ihr späteres Verständnis hervorging. Obwohl sich der Modernismus nach dem Zweiten Weltkrieg anfänglich an Schönbergs Ablehnung der Tonalität und an seiner Entscheidung, das musikalische Material streng zu organisieren, orientierte, scheint es, dass es im Grunde um eine ganz andere Einstellung in Hinsicht auf das Konzipieren und die Rezeption der Musik geht. Schönbergs Verständnis der Musik ist noch immer in dem Kontext der Gehörwahrnehmung der musikalischen Expressivität eingebettet, wie das aus seinem Brief an Rudolf Kolisch von 1932 hervorgeht: „Die Reihe meines Streichquartetts hast du richtig (bis auf eine Kleinigkeit: der zweite Nachsatz lautet: 6. Ton cis, 7. gis) herausgefunden. Das muss eine sehr große Mühe gewesen sein und ich glaube nicht, dass ich die Geduld dazu aufbrächte. Glaubst du denn, dass man einen Nutzen davon hat, wenn man das weiß? Ich kann es mir nicht recht vorstellen“<sup>4</sup>. Für Schönberg ist Musik diejenige Musik, bei

---

<sup>1</sup>Zitiert nach Christoph von Blumröder, *Neue Musik*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart (seit 1986), S. 10.

<sup>2</sup>Ebd., S. 9.

<sup>3</sup>Zitiert nach Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 303.

<sup>4</sup>Vgl. Brief an Rudolf Kolisch vom 27.7.1932; zitiert nach Hartmut Krones, *Warum gibt es in Österreich immer schon eine/keine Postmoderne?*, in: Wilfried Grün (Hg.), *Das Projekt Moderne und die Postmoderne*, Regensburg 1989, S. 214.

welcher man durch auditive Rezeption auch bis zum wahren Verständnis des Werkkonzepts eindringen kann. Das Konzipieren des komplexen kompositorischen Plans hängt mit dem Verständnis der Musik nicht zusammen.

In einer Zeit, in der der Kompositionssatz immer komplexer wurde und sich die seriell geordneten Komponenten des musikalischen Satzes von der Expressivität der Musik immer mehr entfernten, wurden für das eigentliche „Musikverstehen“ das analytische Verständnis von entscheidender Bedeutung und die Strukturanalyse zu einem der Wege zur „Sinnverleihung“. Es war erst die postmodernistische Struktur, die die Aussagekraft der musikalischen Strukturen in einzelne Elemente auflöst, die irgendwie wieder als „semantische Enklaven“ die Entschlüsselung semantischer „Topoi“ und derer Konfiguration in einen hermeneutisch auflösbaren Inhalt ermöglichten. Das legitime und immer bedeutendere Verfahren der Entzifferung des „Sinns“ lag also in den Händen der strukturellen Musikanalyse, die mit dem Konzipieren der Musik Schritt hielt und der auditiven musikalischen Perzeption zugleich unentbehrliche Stützpunkte bot.

Innerhalb des oben erwähnten Kontexts war das Jahr 1945 von entscheidender Bedeutung. Die bitteren Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges machten sich im historischen Bewusstsein als das „Jahr Null“ fest und wurden zum Zeitpunkt eines neuen Anfangs<sup>5</sup>. Für die Entwicklung der Musik im Westen und im Osten sind zwei Ereignisse aus dem Jahre 1948 von höchster Wichtigkeit. Auf einer Seite beginnen die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik neue modernistische Mittel und Wege geltend zu machen, während auf der anderen Seite des „Eisernen Vorhangs“ der Prager Parteikongress die Ästhetik des sozialistischen Realismus verkündet. Diese zwei, auf den ersten Blick gegensätzliche Einstellungen – auf einer Seite eine innermusikalische Orientierung zur Erfüllung historischer Forderungen der kompositionstechnischen Entwicklung, auf der anderen eine ideologische Unterordnung der Musik – haben trotzdem mehrere Parallelen. Die Theo-

---

<sup>5</sup>Vgl. Ulrich Dibelius, *Moderne Musik I. 1945–65*, München/Mainz 1984; Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music. A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York/London 1991; Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984.

rie des seriellen Denkens, die sich im Rahmen der Darmstädter Teilnehmer in den fünfziger und frühen sechziger Jahren gestaltete, ging aus der Überzeugung hervor, dass das, was historisch notwendig ist, auch ästhetisch entsprechend ist. Auf der anderen Seite vertritt Hanns Eisler in seinem „Brief nach Westdeutschland“ die Überzeugung, dass die Musik eine historisch veränderliche Struktur hat, deren ästhetischer Wert aber davon abhängt, wie sie soziologisch eingebettet ist<sup>6</sup>. Während H. Danuser die Kluft zwischen der Entwicklung der westlichen und östlichen europäischen Musikkultur der fünfziger Jahre betonte<sup>7</sup>, formulierte C. Dahlhaus eine überzeugende Analogie zwischen den beiden: dem Mechanismus, der sozialgeschichtlichen Notwendigkeiten ästhetische Gültigkeit verleiht, folgt der Schluss, dass kompositionshistorische Forderungen ästhetisch entscheidend sind<sup>8</sup>.

Im Westen suchten die Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg die Lösung in einer totalen Defunktionalisierung der Musik, in dem Rückzug in die Bereiche des autonom Musikalischen, womit sie sich radikal von dem Funktionalismus der nationalsozialistischen Bedeutungskriterien abwendeten. Ähnlich unerträglich wurde die Last des sozial-realistischen Definierens der Musik, die der Politik unliebe Musiker mit dem Ausdruck „Formalist“ abstempelte, was nicht nur eine schlimme Verdammung vorstellte, sondern für den Lebensweg des Musikers auch eine fatale Verurteilung bedeutete. Die Logik der Dialektik des marxistischen historischen Materialismus in der Art Adornos auf die Musik übertragen entpuppte sich als hilfreich beim Auflösen dieser Bürde, indem die Musik modernistische Gesetzmäßigkeiten des historischen Fortschritts annahm. Gerade deswegen wurde der Modernismus zu einem großen Teil ohne Hindernisse in vielen Ländern des sozialistischen Lagers akzeptiert, und zwar sowohl von den Musikern, befreit von utilitären Zielen und Forderungen der Ästhetik des Sozialistischen Realismus, als auch von der Obrigkeit, die in den hermeneutisch geschlossenen und in sich gekehrten Strukturen ein politisch ungefährliches Subjekt sahen. Trotzdem

---

<sup>6</sup>Vgl. Carl Dahlhaus, *Geschichte und Geschichten*, in: *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz u. a. 1985, S. 9–20 (hier S. 12).

<sup>7</sup>Vgl. Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (wie Anm. 3), S. 299–315.

<sup>8</sup>Prim. Dahlhaus, *Geschichte und Geschichten* (wie Anm. 6), S. 12.

galt ein Schuldspruch des „nackten Formalismus“, wenn er auf „odiose“ Schaffende bezogen wurde, als angemessenes Mittel für politische Diskreditation. Das war umso mehr augenscheinlich in den Schwingungen zwischen „Erwärmungs“- und „Einfrierens“-Perioden strengerer bzw. nachgiebigerer politischer Kontrolle, die auswärts den politischen Raum teilweise öffnete, teilweise aber auch die Möglichkeiten für den Aufschwung ideologisch unbelasteten Komponierens beeinflusste. Kein Wunder und kein Zufall, dass die größte Blüte des Modernismus gerade die Zeit von Stalins Tod 1953 über die Beseitigung Chruschtschows 1964 bzw. bis zur militärischen Niederschlagung der Prager Frühlings 1968 war.

In der slowenischen Kunst begannen die Nähte des sozialistisch neoromantischen Intimismus zuerst in der Literatur zu platzen. Nach dem Jahre 1952 wurde der sozialistische Realismus mehr und mehr zu einer Randerscheinung, so dass zu dieser Zeit E. Kocbeks Sammlung von Novellen *Angst und Mut* eine Schlüsselstellung zukommt. Die Obrigkeit versuchte den Einfluss dieser Novellensammlung zu begrenzen, indem sie den Autor seiner physischen und schöpferischen Freiheit beraubte; trotzdem wurde die Sammlung zu einem stummen Meilenstein, dem das künstlerische Schaffen nie wieder ausweichen konnte.

Ende der fünfziger Jahre tauchte eine neue Generation junger Dichter auf, die den Kulturraum entscheidend erschütterte. In den Augen der Parteipolitik wirkte ihre Sammlungen düster, depressiv und sogar destruktiv aus (*Niederverbranntes Gras* von D. Zajc, 1958, *Bleierne Sterne* von V. Taufer, 1958, und *Mosaiken* von G. Strniša; später gesellten sich zu ihnen noch S. Makarovič und N. Grafenauer). Der existenzielle Zusammenstoß zwischen dem „Sinn“ und dem „Nichts“ wurde zu Zentralthema der Poesie jener Zeit. Übertroffen wurde es nur von dem „mehr vitalistischen als nihilistischen“<sup>9</sup>, entlastungsvollen und provokativen Spiel T. Šalamuns in seiner Sammlung *Poker* aus dem Jahre 1966. In diese Zeit fällt auch die Entstehung der konkreten und etwas später auch der visuellen Poesie (gerade zu dieser Zeit, im Jahre 1967, wurden S. Kosovels *Integrale* von 1926 gedruckt). Außerdem erscheint ein neues Empfinden für Poesie, die Entstehung

---

<sup>9</sup>Ebd.

der Theorie des „Verba-Voca-Visualisierens“ (vor allem im Rahmen der Gruppe OHO, einer der resoluten, avantgardistisch orientierten Gruppen jener Zeit, die sich 1971 formell auflöste und in soziale Tätigkeit übergang, d. h. zur Gründung einer „Kommune“ in dem Dorf Šempas). Sehr oft nahmen Kunstwerke die Rolle des Dissidententums ein und litten unter politischer Verfolgung bis zu D. Smoles *Antigone* (1960), P. Kozaks *Affäre* (1961) und dem *Warmbeet* von M. Rožanc – dem langjährigen Symbol eines politisch verfolgten Kunstwerks. Die politische Obrigkeit versuchte die Entstehung und die Entwicklung ähnlicher Ideen einzudämmen, was zur Aufhebung von Kulturzeitschriften führte, die in ihren Diskursen „zu weit“ gingen – so von den Worten und der Revue 57 in den fünfziger bis zu den Perspektiven in den sechziger Jahren.

Auch für die slowenische Musik bedeutet das Jahr 1952 einen Grenzstein, mit dem man den Anfang der Neuen Musik markieren kann. Eines der entscheidenden Momente ist das orchestrale Konzert „Neuer Werke slowenischer Komponisten“ vom 25. April jenes Jahres. Nach der Idee von S. Prek stellten sich bei diesem Konzert der Slowenischen Philharmonie unter der Leitung von J. Cipci die jüngeren Komponisten S. Prek, Z. Ciglič, R. Gobec und P. Ramovš vor, von denen jeder auf seine Weise die Welt der Neuen Musik betrat und eine generelle Veränderung des ästhetischen Paradigmas meldete. Letzterer, der in Slowenien als einer der höchst bahnbrechenden und überzeugenden Vertreter des Modernismus gilt, sagte nach dem Konzert: „Das war wirklich ein Markstein in unserer Musikgeschichte, und zwar ein solcher, der ein Denkmal verdient. Damals konnten wir uns nicht vorstellen, was es auslösen werde. Und es hat all das ausgelöst, was wir heute haben“<sup>10</sup>.

Kaum einen Monat später folgte noch ein Konzert, bei dem zum ersten Mal die jüngste Generation von Komponisten auftrat, die später den „harten Kern“ der kompositorischen Gruppe unter dem Namen *Pro musica viva* bildete. Es war jene Gruppe, die den entscheidenden Durchbruch der Ästhetik der Neuen Musik und des Modernismus als zentrale ästhetisch-normative Anker-

---

<sup>10</sup>Borut Loparnik, *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*, Ljubljana 1984, S. 105.

stelle der Musik in Slowenien Ende der fünfziger und dann in den sechziger bis in die siebziger Jahre erreichte. Formell organisierte sich die Gruppe erst 1961, zusammengesetzt aus Komponisten, die schon zuvor an verschiedenen Projekten teilgenommen hatten und sich generationsmäßig nahe standen. Das war auch einer der Gründe, warum sich einige der wichtigen älteren Komponisten der Gruppe nicht angeschlossen haben, wie z. B. P. Ramovš, U. Krek und M. Lipovšek. Die erwähnte Gruppe hatte trotzdem Umgang mit diesen Komponisten und führte in eigenen Konzerten auch deren Werke auf. Typisch für die Gruppe war auch ihre direkte Anknüpfung an die Erbe der so genannten „historischen Avantgarde“ der dreißiger Jahre, vor allem an Marij Kogoj und Slavko Osterc, Symbolfiguren der Neuen Musik in Slowenien zwischen den beiden Weltkriegen.

Mit dem Versuch des Formalisierens ihrer Tätigkeit durch einen „Entwurf des PMV-Statuts“ legte die Gruppe klare Programmziele dar und bestimmte ästhetische Richtlinien. Von Anfang an begegnen folgende Namen wie Darijan Božič, Kruno Cipci, Jakob Jež, Lojze Lebič, Ivo Petrič, Alojz Srebotnjak und Milan Stibilj. Später kam auch Igor Štuhec hinzu. In einem ihrer ersten Interviews liest man, dass die Initiatoren der Gründung jene Kollegen zugelassen haben, „die was Neues zu sagen haben, die sich in der Musik weiterentwickeln möchten und die einen Fortschritt der musikalischen Aufführungspraxis und des Organisierens des Musiklebens wünschen“<sup>11</sup>. Sogar in diesem kurzen Absatz wiederholen sich Worte, denen wir auch in anderen Schreiben begegnen: Das Neue, der Fortschritt, die Weiterentwicklung. Sehr oft kommt auch der Terminus „zeitgenössisch“ vor, der auch in dem „Entwurf des Statuts“ zu finden ist: „2. Das Ziel des PMV ist die Schaffung und Förderung zeitgenössischer Musik. 3. Die stilistische und ästhetische Orientierung der Mitglieder ist frei, jedoch unter der Bedingung, dass sie zeitgenössisch ist“. Ungeachtet der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „zeitgenössisch“ ist klar, dass hier das Problem zum Verständnis ihrer ästhetischen Orientierung steckt. In diesem Sinne hat „das Zeitgenössische“ ästhetische Bedeutung, doch nicht als Affirmation einer Ästhetik,

---

<sup>11</sup>Željko Kozinc, *Zagovorniki žive glasbe*, in: *Mladina* 21 (1962), št. 3 (27.1.), S. 8.



sondern als Negation „des Nichtzeitgenössischen“, d. h. des Vergangenen, Übertroffenen, all dessen, was gleichzeitig mit „dem Zeitgenössischen“ besteht, ohne das letztere zu erreichen. Es ist klar, dass diese und ähnliche Bestimmungsaussagen einen scheinbar philosophisch-ästhetischen Charakter haben, die aber in der Praxis nur durch die Definition der Negierens der kompositorisch-technischer Mittel nachwirken. Deswegen kann die Affirmation einer Ästhetik nicht die Domäne der Philosophie sein, sondern sie bleibt auf der Ebene der kompositorischen Praxis. Die Ästhetik des Negierens kann aber natürlich keine umfassend verbindende Ästhetik sichern, sondern gerade das Gegenteil: sie öffnet verschiedene Möglichkeiten, mannigfache Wege, denen gemeinsam nur die Abweichung von dem „Nichtzeitgenössischen“ ist. So verstanden, ist „das Zeitgenössische“ ein viel breiter und umfassenderer Begriff im Sinne der „stilistischen und ästhetischen Freiheit“ der wieder „zeitgenössisch“ sein muss.

Im erwähnten Sinne ist „das Zeitgenössische“ nicht chronologisch definiert. Letzten Endes zeigte es sich auch in der direkten Anknüpfung an die so genannte Avantgarde von Slavko Osterc und Marij Kogoj. Zugleich hatte aber das Besinnen auf die vergessene Tradition der zwanziger und dreißiger Jahre zweifelsohne auch den Charakter einer Konfrontation mit führenden Musikpersönlichkeiten jener Zeit, die die momentane Kulturpolitik unmittelbar gestalteten. Pro Osterc und Kogoj bedeutete implizit auch contra Lucijan Marija Škerjanc, der in den sechziger Jahren mehrere zentrale Musikinstitutionen leitete und zur gleichen Zeit auch Lehrer der meisten, in der PMV vereinigten Komponisten war. Die jungen Komponisten mussten erleben, wie ihnen ein kleines Häuflein führender Musiker (Politiker) den Weg zum öffentlichen Wirken bzw. zur Aufführung ihrer Werke hintertrieb und ihnen jeglichen Einblick in das kompositorische Geschehen des Auslands unmöglich machte.

Hauptstimuli für die Gründung der Gruppe war der Wunsch, sich öffentlich vorzustellen und zu behaupten, wobei es drei programmatische Hauptziele gab: „zeitgenössische“ slowenische Musik zur Geltung zu bringen, „zeitgenössische“ ausländische Strömungen vorzustellen (in ihren Konzerten hörte man Werke von K. Penderecki, E. Varèse, I. Strawinski, H. Pousseur, F. Rabe, A. Schönberg, H. W. Henze, G. Ligeti, P. Hindemith usw.) und

last, not least, das Musikbewusstsein von der slowenischen historischen Avantgarde zu neuem Leben zu bringen. Die öffentliche Tätigkeit der Gruppe war weitverzweigt, man organisierte Konzerte und Gespräche, druckte Musikalien, stellte sich im Radio und Fernsehen vor usw. Dabei war die Tätigkeit der Kammergruppe für Zeitgenössische Musik unter dem Namen das „Slavko Osterc Ensemble“ von außerordentlicher Bedeutung. Die Gruppe, die unter der Leitung des PMV-Mitglieds Ivo Petrić stand, gab viele Konzerte in Europa und stellte eine lange Reihe von neuen slowenischen Werken vor.

Abgesehen davon sammelten sich die Mitglieder in geschlossenem Kreis und bereiteten Auftritte vor, hörten Aufnahmen und studierten Partituren. Das war der Raum intensiver Gespräche über wesentliche ästhetische Fragen, die Komponisten wurden auf polemische Weise mit verschiedenen kompositorischen Konzepten konfrontiert und diskutierten über kompositionstechnische Probleme. Regelmäßige Treffen und gemeinsames Kennenlernen von aktuellen kompositorischen Strömungen führten allem Anschein nach auch dazu, dass man in den Werken mancher Komponisten gemeinsame kompositionstechnische Züge erkennen kann, die der chronologischen Progression sich behauptendem Neuen folgten (unter den Mitgliedern ist K. Cipci eine Ausnahme, da er sich nie ernstlich bemühte, seinen Kompositionsstil zu ändern und dem traditionell tonal-funktionellem Rahmen treu blieb).

Wenn die ersten Kompositionen der PMV-Mitglieder, besonders zur Zeit ihres Studiums, in den Gleisen der tonal-funktionellen Beziehungen geschrieben wurden (mehrere Klavierkompositionen, Lieder, Chöre, Sonaten), erforderte das immer ausgeprägtere Abrücken in Richtung des „Zeitgenössischen“ auch eine Abweichung von jeglichen musikalischen Traditionen. Die Autonomie der Musiksprache, die von den PMV-Mitgliedern befürwortet wurde, brachte nicht nur eine Absage von außermusikalischen, narrativen bzw. illustrativen Eingriffen, sondern ein mehr oder weniger ausgesprochenes und immer stärker radikales Abweichen von der Aussagekraft der „allgemeinen Verständlichkeit“ des tonal-funktionellen Dur-Moll-Systems. Obwohl die Wege zur Demontage dieser Sprache verschiedenartig waren, da unter den Mitgliedern das Prinzip der „stilistischen und ästhetischen Freiheit“ galt, kann man in der chronologischen Folge von Werken

mehrerer Autoren ähnliche Phasen aufspüren, die in gewissem Maße auf das gemeinsame Lösen aktueller kompositionstechnischer Fragen hinweisen.

Schon während ihrer Studienjahre begannen einige Komponisten den traditionellen Dur-Moll-Rahmen verlassen, sie wichen funktionellen Bindungen aus und suchten nach neuen Kompositionsmitteln. In einigen Kompositionen überwiegen die Quartenz- bzw. Quinten-Harmonik, impressionistische Farben und modale Fortschreitungen. Auf eine immer mehr expressive Weise verschärften die Komponisten ihren musikalischen Ausdruck, tonale Beziehungen lösten sich auf, es wurde unumgänglich, neue Wege zum Organisieren des musikalischen Materials zu finden.

Eine der beliebtesten Methoden, die sich gerade in der Zeit der Gründung der PMV geltend machte, war die Technik des Komponierens „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“. Verständlich, dass die Komponisten dieses Verfahren nur aus der spärlichen Literatur und den wenigen Partituren, die ihnen zu Verfügung standen, kennenlernen konnten. Viele solche Werke kamen aus der Feder von A. Srebotnjak (*Invenzione variata*, 1961, *Serenata für Flöte, Klarinette und Fagott*, 1961, *Monologe*, 1962, *Sechs Stücke für Fagott und Klavier* 1963, *Micro songs*, 1964), außerdem von I. Petrić (*Elégie sur le nom de Carlos Salzedo*, 1962, *Sieben Kompositionen für sieben Instrumente*, 1963) sowie I. Štuhec (*Sieben Anekdoten für Klarinette und Klavier*, 1964, *Situation für Violine und Klavier*, 1962–1963, *Prelude et chaconne*, 1963). Mit Zwölftonreihen komponierten auch andere Mitglieder, wie M. Stibilj (*Die Nachtigall und die Rose*, 1961), D. Božič (*Drei Sonaten in cool*, 1961–1965 und *Das sechste Lied aus Gregor Strnišas Zyklus Wahnsinn*, 1965) und J. Jež (*Elegien für Flöte und Klarinette*, 1962).

Später versuchten die Komponisten außer der Tonhöhe immer konsequenter auch andere Parameter zu organisieren, so z. B. M. Stibilj in den *Impressionen*, 1963, I. Štuhec in seiner *Sonata a tre*, 1968, oder D. Božič in den *Fünf Skizzen*, 1963, und der Komposition *Collage sonore*, 1966.

Bei der Strukturierung der Horizontale, der Vertikale und zeitlicher Relationen übertrugen I. Petrić und L. Lebič auch die Verhältnisse des goldenen Schnittes in ihre Kompositionen (ersterer in seiner *Konzertanten Musik*, 1961–1962 und in der Kompositi-

on *Jeux à trois – Jeux à quatre*, 1965, Lebič und andere in den *Meditationen für zwei*, 1965, in der Komposition *kons (b)*, 1967 und in den *Expressionen*, 1968).

Modisches Komponieren mit Orchestergruppen fand sich in vielen Werken der PMV-Mitglieder (*Silhouette II* aus dem Jahre 1963 in *IV* aus dem Jahre 1965 von I. Štuhec, *Improvisationen* von D. Božič, 1963, *Symphonische Mutationen* von I. Petrić, 1964, *Antiphon* von A. Srebotnjak, 1964, *Der Vers* von M. Stibilj, 1964).

In diesen Jahren widmeten die Komponisten ihre besondere Aufmerksamkeit der Erforschung neuer Klangmöglichkeiten, experimenteller Aufführungsweisen, ungewöhnlicher Kombinationen von Instrumenten und ähnlichem (unter den vielen Kompositionen dieser Art hier sind hier *Tema con variazioni* von I. Štuhec, 1961, *Croquis sonores* von I. Petrić, 1963, in *Concertino per cinque* von L. Lebič, 1963, zu nennen).

In den sechziger Jahren entstanden auch die ersten slowenischen elektronischen und elektro-akustische Werke. Außer M. Stibilj (*Regenbogen*, 1968) befasste sich damit vor allem D. Božič (*Drei Tage Anne Franks*, 1963, *Schreie*, 1966, *Polyneikes*, 1966, *Protestlied*, 1967, *Jago*, 1968, *Requiem*, 1969). Nach dem Vorbild zeitgenössischer Komponisten kam es auch zum Einsatz eines gleichmäßig, mechanisch pulsierendem Metronoms (D. Božič in *Drei Tage Anne Franks*, 1963, und in *Polyrhythmia*, 1968, und L. Lebič in seinem Werk *kons (a)*, 1970).

Auch in Slowenien lösten sich langsam die strengen Strukturierungen einzelner Parameter in aleatorische Freiheiten auf. Anstatt der Verwirklichung der bis in die feinsten Einzelheiten vorgeschriebenen Forderungen erwartete man jetzt von den Interpreten innovative Improvisationen und gab den Musikern mehrere Möglichkeiten des Ausführens in rhythmischer Freiheit, derer Auswahl des Tempos und überließ ihnen sogar die Entscheidung, welche Teile auszuführen bzw. auszulassen sind bzw. was für eine Form die vorgestellte Komposition haben werde (solche Elemente findet man z. B. in *Jeux à trois – Jeux à quatre*, 1965 und in *Nuances en couleur*, 1966, von I. Petrić, in *Anschriften*, 1964–1964, und *Meditationen für zwei*, 1965, von L. Lebič, in den *Assonanzen*, 1965, von J. Jež, im *Minikonzert für Klavier und Kammerensemble*, 1968, von I. Štuhec, und in *Dem*

*sechsten Lied* aus Gregor Strnišas Zyklus *Wahnsinn*, 1965, von D. Božič).

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wurde die Tätigkeit der PMV-Gruppe beendet. Die Komponisten gingen ästhetisch und kompositionstechnisch mehr und mehr auseinander. Zur gleichen Zeit gehörten bereits einige von ihnen zum entscheidenden Teil des slowenischen Musiklebens und übernahmen führende Posten in den wichtigsten musikalischen Institutionen (Slowenischer Komponistenverein, Slowenische Philharmonie, Slowenische Nationaloper in Ljubljana, Musikakademie, Pädagogische Akademie, RTV Ljubljana). Damit hatten die Hauptmotive für ihre Zusammengehörigkeit an Geltung verloren. Die logische Konsequenz war, dass sich die Gruppe auflöste. Obwohl viele Komponisten weiterhin ästhetisch fest auf den Barrikaden des Modernismus blieben (einige grundsätzlich bis auf den heutigen Tag), haben die siebziger Jahre das ihre getan: sie lockerten die Bande der anscheinend festgesetzten modernistischen ästhetisch-normativen Koordinaten. Damit kann man, wenigstens mit Vorbehalt, vom Ende des Modernismus in Slowenien sprechen.

**Manfred Novak**

## **Liturgische Komposition in Wien im Licht der Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* und ihren Folgedokumenten**

Die Reformen des II. Vatikanischen Konzils (Vat. II) brachten einschneidende Veränderungen für die Liturgie und die liturgiefeiernden Personen. Das Konzil griff bereits in seinem Vorfeld stattfindende Experimente mit muttersprachlichen Texten sowie aktiver Beteiligung der Gemeinde am liturgischen Geschehen und an den Texten der Liturgie<sup>1</sup> auf und reformierte den römischen Ritus mit dem Ziel, „alle Gläubigen möchten zu der vollen, bewussten und tätigen Teilnahme an den liturgischen Feiern geführt werden“<sup>2</sup>. Diese Neuordnung des römischen Ritus in der Konstitution über die heilige Liturgie, *Sacrosanctum Concilium*, im römischen Messbuch und in deren Folgedokumenten ließ die Kirchenmusik nicht unberührt. Konkrete Ausformungen der Reform, die auch die Musik betreffen, sind:

- die tätige Teilnahme der versammelten Gemeinde (*participatio actiuosa*)<sup>3</sup>
- die Ermöglichung der Verwendung der Muttersprache<sup>4</sup> sowie
- formale Neuerungen.

War vor dem Vat. II ausschließlich der Priester liturgiefähig, d. h., dass nur, was vom Priester getan und gesprochen wurde, für den Vollzug des Ritus Gültigkeit besaß, so erkannte das Konzil, dass die gesamte Gemeinschaft der Gläubigen „kraft der Taufe berechtigt und verpflichtet ist“<sup>5</sup>, tätig an der Liturgie teilzunehmen. Für

---

<sup>1</sup>Diese Experimente fanden beispielsweise in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg um Pius Parsch und Vinzenz Goller sowie auch in der Diözese Linz statt. Vgl. hierzu Rudolf Pacik, *Volksgesang im Gottesdienst: Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1977.

<sup>2</sup>Konstitution über die Heilige Liturgie, *Sacrosanctum Concilium* (= SC), Art. 14.

<sup>3</sup>SC, Art. 14, 28.

<sup>4</sup>SC, Art. 36, 54, 63 sowie 101.

<sup>5</sup>SC, Art. 14.

die Kirchenmusik bedeutet das, dass ihr Ausgangspunkt der Gemeindegesang sein muss, denn „ihre vornehmste Form nimmt die liturgische Handlung an, wenn der Gottesdienst feierlich mit Gesang gehalten wird und dabei Leviten mitwirken und das Volk tätig teilnimmt“<sup>6</sup>. Die primär der Gemeinde zukommenden Teile sind dabei die Akklamationen, Hymnen und Lieder, die Beteiligung am Proprium mit Kehrversen<sup>7</sup> sowie Teile des Ordinariums<sup>8</sup>. Mit der Zulassung der Muttersprache<sup>9</sup> zur Liturgie wurde eine wichtige Voraussetzung dafür geschaffen, dass die Gemeinde ihre ureigenste Aufgabe bei der Ausführung der ihr zukommenden liturgischen Gesänge auch ausüben kann.

Formale Neuerungen betreffen die Einführung des Dankhymnus nach der Kommunionausteilung<sup>10</sup> und die Wiederbelebung des Antwortpsalms. Anstelle der zyklischen Idee des Ordinariums wurden die Gesänge nach ihrer Funktion in begleitende und selbständige Gesänge eingeteilt<sup>11</sup>. Erstere erklingen als Begleitung einer liturgischen Handlung (so begleitet beispielsweise das Agnus Dei die Brotbrechung), während letztere selbständige liturgische Handlung sind (beispielsweise das Gloria oder der Antwortpsalm).

Kirchenmusiker und Komponisten standen damit vor gänzlich neuen Aufgaben und Problemstellungen, waren sie doch dazu aufgerufen, den Schatz der Kirchenmusik zu vergrößern, indem sie „Vertonungen schaffen, welche die Merkmale echter Kirchenmusik an sich tragen [...] und die tätige Teilnahme der ganzen Gemein-

---

<sup>6</sup>SC, Art. 113. Siehe dazu auch die Instruktion über die Musik in der heiligen Liturgie, *Musicam Sacram*, Art. 5 und 16.

<sup>7</sup>Vgl. dazu Allgemeine Einführung in das Meßbuch (= AEM), Art. 15, sowie *Musicam Sacram*, Art. 16.

<sup>8</sup>Vgl. SC, Art. 54.

<sup>9</sup>SC, Art. 36 und 54. Die Liturgiekonstitution trachtete danach, Latein als Liturgiesprache zu erhalten. Gleichzeitig erkannte sie aber auch die Vorteile der Muttersprache und erlaubte, dieser „weiteren“ (Art. 36) und „gebührenden“ (Art. 54) Raum zuzubilligen, vor allem bei den Teilen, die den Gläubigen zukommen. Die Ausarbeitung näherer Bestimmungen bezüglich der Verwendung der Muttersprache liegt in der Verantwortung der kirchlichen Autoritäten einzelner Gebiete.

<sup>10</sup>Vgl. AEM, Art. 56j.

<sup>11</sup>Vgl. AEM, Art. 17.

de der Gläubigen fördern“<sup>12</sup>. Die geforderte Berücksichtigung der musikalisch kaum bis nicht gebildeten Gemeinde und formale Rahmenbedingungen, wie beispielsweise ihrem Wesen nach zeitlich flexible Begleitgesänge, deren Dauer von jener der liturgischen Handlung, die begleitet wird, bestimmt wird, erforderte die Erarbeitung neuer Lösungsansätze, welche gleichzeitig die Bewahrung hohen kompositorischen Niveaus sichern sollten. Auch nach dem Konzil wurde Musik für die Liturgie geschaffen, die nicht auf die geänderten Rahmenbedingungen einging. Im Folgenden sollen hingegen Beispiele für neue Wege und Lösungen nachkonziliarer liturgischer Musik vorgestellt werden, die von in Wien wirkenden Komponisten entwickelt und aufgegriffen wurden.

Die Beteiligung der Gemeinde (*participatio actuosa*) war eine der Neuerungen der Liturgiereform, mit welcher sich Komponisten zuerst auseinander setzten<sup>13</sup>. Dabei wurde häufig auf Formen responsorialen und antiphonalen Singens zurückgegriffen, die aus dem gregorianischen Repertoire geläufig waren und die von der

---

<sup>12</sup>SC, Art. 121.

<sup>13</sup>Öfters wurde der Autor mit der Meinung konfrontiert, dass der Gemeindegesang aufgrund der mangelnden musikalischen Qualifikation seiner Ausführenden zwangsläufig einfacher sein muss als eine musikalisch aufwändigere Komposition für Chor mit oder ohne Orchester (beispielsweise von W. A. Mozart) und dass deshalb letztere viel eher dazu in der Lage ist, der Liturgie größere Feierlichkeit zu verleihen sowie die zuhörende Gemeinde emotional zu berühren und zu transzendenten Erfahrungen zu führen. Kirchliche Dokumente sprechen hier eine andere Sprache: „Nichts ist feierlicher und schöner in den heiligen Feiern, als wenn eine ganze Gemeinde ihren Glauben und ihre Frömmigkeit singend ausdrückt“ (Musicam sacram, Art. 16, zitiert nach: Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 159). Um die Gläubigen zu diesem Ausdruck zu befähigen, fordert die Ritenkongregation, ihnen „geeignete Unterweisung und Übung“ zukommen zu lassen. Die Gemeinde bleibt somit nicht bloß hörend, sondern macht selbst singend eine ganzkörperliche Erfahrung und bekommt die Möglichkeit, in die Musik des Himmels einzustimmen. („Ihre vornehmere Form nimmt eine liturgische Handlung an, wenn man sie singend vollzieht, . . . und das Volk sich an ihr beteiligt. In dieser Form wird . . . durch den Glanz des Heiligen Geschehens der Geist leichter zu Höherem erhoben, und die ganze Feier wird klarer zum Vorausbild der himmlischen Liturgie der heiligen Stadt Jerusalem“, Musicam sacram, Art. 5).



liturgischen Bewegung im Vorfeld des Vat. II propagiert wurden.

Die früheste dem Autor bekannte Komposition, die auch die Gemeinde in eine größere Besetzung (Chor und Instrumente) inkludierte, ist die *Salzburger Messe* von Hans Haselböck (1966)<sup>14</sup>. In allen vier vertonten Teilen (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) dieser Messe werden der Gemeinde einfache Melodiemodelle zugeordnet, die in der Regel von Kantor bzw. Chor ein oder zwei Mal vorgesungen werden, bevor die Gläubigen selbst zu singen aufgefordert sind. Durch unterschiedliche Harmonisierung und die Hinzufügung von Blechbläsern wird in der Komposition trotz wörtlicher Wiederholung der Melodie ein gewisser Grad an Variation erreicht. Die Verwendung von ad libitum-Takten und variablen Besetzungen ermöglichen es, das Werk unterschiedlichen Ausführungsbedingungen anzupassen. Die Verwendung der deutschen Sprache entspricht der Absicht des Vat. II, die Muttersprache in der Liturgie vor allem bei den dem Volk zukommenden Teilen verwenden zu können.

Eine noch einfachere und oft verwendete Form, die Gemeinde an neuen Kompositionen für die Liturgie zu beteiligen, ist der Einsatz von Kehrversen. Die einfachste Form, einen Kehrvers einzusetzen, ist es, diesen in einem Werk mehrmals in unveränderter Form erscheinen zu lassen, wobei er jeweils vor dem Einsatz der Gemeinde vom Kantor zur Gänze vorgesungen oder angestimmt wird. Ein Beispiel dafür ist eine Psalmvertonung des Autors *Psalm 23: Mein Hirt ist der Herr* (2005). In diesem Werk erscheint der Kehrvers in verschiedenen Tonarten, wobei er bei seinem letzten Auftreten textlich – und, dadurch bedingt, auch rhythmisch – minimal variiert und in einem langsameren Tempo gesungen wird. Durch die Transposition des Kehrverses kann vermieden werden, für jede Wiederkehr in die Grundtonart zurückkehren zu müssen.

Das gleiche Verfahren wird auch im Magnificat des *Propriums für Mariazell* (2004) von Peter Planyavsky angewandt, in wel-

---

<sup>14</sup>Dieses Werk entstand im Auftrag der Katholischen Jugend Österreich anlässlich deren 20-jährigen Bestehens und der zugehörigen Feiern in Salzburg. Es wurde im darauffolgenden Jahr mit dem 1. Preis bei UNDA Sevilla ausgezeichnet.

chem der Kehrsvers insgesamt achtmal auf 6 verschiedenen Tonstufen gesungen wird, wobei er auf jeder Tonstufe unterschiedlich harmonisiert wird. Bei seinem letzten Auftreten singen die Soprane und Tenöre des Chores Überstimmen, während Alte und Bässe die Gemeinde unterstützen (siehe Notenbeispiel).

The image shows a musical score for the Magnificat. It consists of two systems of staves. The first system has four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Mag-nificat a-ni-ma me-a Do-mi-num." The second system also has four vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are: "MAG-NI-FI-CAT A-NI-MA ME-A DO-MI-NUM." The piano part includes markings such as "co", "HO SW. up", and "sub. p HO".

Peter Planyavsky, *Proprium für Mariazell*, letzte Wiederkehr des Kehrsverses zum Magnificat (mit Überchor in Sopran und Tenor)

Oft verwendet Planyavsky ein leicht erkennbares instrumentales „Signal“, um der Gemeinde ihren Einsatz anzukündigen, im Magnificat greift er für diesen Zweck auf das Kopfmotiv des Kehrsverses zurück (Takt 76). Das Proprium für Mariazell entstand als Auftragswerk der Österreichischen Notariatskammer und wurde am 2.10.2004 in der Basilika Mariazell bei einer Wallfahrt mitteleuropäischer Notare uraufgeführt. Der Internationalität der Fei-ergemeinde Rechnung tragend, hat Planyavsky Latein als primäre Sprache gewählt und für die vom Kantor vorgetragenen Verse des Magnificat die Möglichkeit geschaffen, je nach Gemeindezusammensetzung bis zu neun weitere Sprachen einzusetzen.

Eine weitere Möglichkeit, die Gemeinde einzubinden, ist die Verwendung von Liedern, die ihr bekannt sind und im Gottes-

dienst gewöhnlich einstimmig, zumeist mit Orgelbegleitung, gesungen werden. Für das Zusammenwirken von Chor und Gemeinde (und evtl. auch Instrumentalisten) gibt es dabei mehrere Möglichkeiten einer musikalisch kunstvolleren Gestaltung. Peter Planyavsky verwendet häufig das Prinzip der „Mittelstrophe“. Dabei singt der Chor eine oder mehrere der mittleren Strophen eines Gemeindeliedes in einem Satz, der in andere Tonarten moduliert und häufig auch den Rhythmus variiert. Dieses Prinzip verwendet er auch in größeren zyklischen Werken, wie z. B. seiner *Plenarmesse* (1996).

Auch Wolfgang Sauseng setzt im 4. Satz seiner Komposition *In Angustiis* (1991) („Meditation – Dank“) ein Gemeindelied ein, nämlich den Hymnus „Dreifaltiger, verborgener Gott“ (Gotteslob 279), der durchwegs unisono vorgetragen wird. Die ersten drei Strophen singen nur Tenor und Bass, wobei jeweils ein oder zwei Melodietöne chromatisch verändert werden. In der vierten Strophe erscheint der Hymnus in Originalgestalt, wobei klangverstärkend die beiden Frauenstimmen des Chores hinzukommen, bevor schließlich in der fünften und letzten Strophe auch die Gemeinde und der Kantor mit einstimmen. Die Gemeinde hört demnach in der vierten Strophe die Melodie, die sie später selbst singen wird, und ihre große Anzahl an Sängern wird an der lautesten Stelle des Stücks eingesetzt, wodurch die feiernden Gläubigen mit ihrem Potential, aber auch ihren Beschränkungen ideal in das künstlerische Konzept integriert werden.

Abgesehen von den bereits genannten Möglichkeiten der Gemeindemitwirkung kann ihr auch ein Ostinatomodell zur Ausführung zgedacht werden. Im Gloria aus *Deutsches Ordinarium* lässt Wolfgang Sauseng die Gemeinde ein ostinates Melodiemodell, das vom Vorsänger eingeführt wird, singen, dem jedoch bei jeder Wiederkehr ein jeweils neuer Textteil des Gloria unterlegt wird.

Formale Neuerungen entstanden einerseits aufgrund geänderter liturgischer Bestimmungen und andererseits aus dem nicht selten zu beobachtenden Wunsch von Komponisten, mehrere aufeinanderfolgende Elemente der Liturgie musikalisch zu einer Einheit zusammenzufassen. Für den Eröffnungsteil der Eucharistiefeier schuf die Liturgiereform verschiedene Gestaltungsmöglich-

keiten<sup>15</sup>. Im ersten Satz von *In Angustiis* entscheidet sich Wolfgang Sauseng für die Form einer Toccata für Orgel mit direkt daran anschließender Kyrielitanei, in welcher er Texte von Erich Fried, Ephraem dem Syrer und aus den Apokryphen verwendet<sup>16</sup>. Die Form orientiert sich somit an den liturgischen Bestimmungen, dass die Kyrierufe auch als Eröffnungsgesang dienen können<sup>17</sup> und oftmalige Wiederholungen der Rufe sowie deren Erweiterung durch Texteneinschübe (Tropen) möglich sind<sup>18</sup>.

Die Form des Antwortpsalms mit ihrem chorischesungenen Kehrvers (Gemeinde) und solistisch gesungenen Psalmversen (Kantor) greift zurück auf die formale Gestaltung der responsorialen Gesänge des gregorianischen Repertoires. Die allermeisten Vertonungen des Antwortpsalms folgen dieser Form. Wie beim Kyrie finden sich auch hier textliche Erweiterungen, allerdings nur vereinzelt<sup>19</sup>. Die nach dem Vat. II entstandenen Antwort-

---

<sup>15</sup>Vgl. dazu AEM, Art. 26, sowie auch die Rubriken in Die Feier der Heiligen Messe, Meßbuch für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373.

<sup>16</sup>Die Liturgiekonstitution äußert sich zur Frage der Textwahl in Artikel 121, der sich mit neuen Vertonungen für die Liturgie beschäftigt, wie folgt: „Die für den Kirchengesang bestimmten Texte müssen mit der katholischen Lehre übereinstimmen; sie sollen vornehmlich aus der Heiligen Schrift und den liturgischen Quellen geschöpft werden“. Auch das Messbuch enthält Rubriken, aus denen hervorgeht, dass liturgische Texte, wie zum Beispiel der Eröffnungsvers oder auch der Antwortpsalm unter Umständen durch andere Texte ersetzt werden können. Vgl. AEM, Art. 26, die Rubriken in Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373f., sowie den Beschluss der Österreichischen Bischofskonferenz zu Prozessionsgesängen vom 7/8.11.1967, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 274. Aus diesen Dokumenten geht hervor, dass es zur Frage der Textwahl auch restriktivere Bestimmungen gibt, wie beispielsweise eine Genehmigungspflicht der Texte durch die Bischofskonferenz.

<sup>17</sup>Vgl. Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 373.

<sup>18</sup>Vgl. AEM, Art. 30, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 362.

<sup>19</sup>Die liturgischen Bestimmungen sehen grundsätzlich keine textliche Erweiterung des Antwortpsalms vor. Es besteht jedoch eine gewisse Freiheit in der Auswahl des Psalms, wobei in seltenen Fällen auch andere biblische Texte an Stelle des Psalms treten. Da der Antwortpsalm „im Notfall“ sogar ersetzt werden darf, scheint eine textliche Erweiterung, die den originalen

psalmen sahen, sofern sie mit Begleitung komponiert wurden, die Orgel als Begleitinstrument vor. Peter Planyavsky schrieb auch Antwortpsalmen mit Bläser- oder Orchesterbegleitung, wovon es ungefähr 30 Stück gibt.

Manche Komponisten fassten mehrere aufeinanderfolgende Elemente der Liturgie in einer Komposition zusammen. So beinhaltet Florian Zaunmayrs *Evangeliumsmusik zum 4. Sonntag der Osterzeit, Lesejahr C*, die zweite Lesung, das Halleluja und das Evangelium, wobei in dem Werk nach den Schriftlesungen jeweils Musik zur Betrachtung vorgesehen ist. Während der zweiten Lesung, die wie üblich vom Lektor gelesen wird, setzt ein Cellist ein und bringt die Musik allmählich in Gang. Das Halleluja wird vom Kantor angestimmt, der auch den Hallelujavers vorträgt und von der Gemeinde aufgegriffen. Diese ist auch an Einleitung und Abschluss des Evangeliums beteiligt, wobei die üblichen liturgischen Melodieformeln in die Komposition integriert sind. Den Evangeliumstext selbst hat Zaunmayr als Rezitation im Sprachrhythmus mit wenigen angegebenen Dehnungen vertont.

Begleitgesänge sollten in ihrer Länge der Dauer der jeweiligen begleiteten liturgischen Handlung angepasst werden und verlangen deshalb nach flexiblen formalen Konzepten. Um dieser Anforderung zu entsprechen, arbeitet Peter Planyavsky oft mit Modulen, d. h. verschiedenen Teilen eines Stücks, die unterschiedlich miteinander kombiniert, verlängert, verkürzt oder ausgelassen werden können. Ein Beispiel dafür sind die Orgelversetten zur Kommunion im *Proprium für Mariazell*.

Die hier vorgestellten Beispiele zeigen, dass es möglich ist, neue Kirchenmusik als integralen Bestandteil des liturgischen Geschehens zu begreifen, der Gemeinde ihr Recht und ihre Pflicht des liturgischen Dienstes nicht vorzuenthalten und dabei den Anspruch künstlerischer Qualität zu wahren. Der Weg dazu ist aufgezeigt, und es liegt an den Komponisten und Gemeinden, auf ihm mit Freude und Mut voranzuschreiten.

---

Psalmtext ja intakt lässt, wohl vertretbar. (Vgl. Die Feier der Heiligen Messe, zit. nach Meyer/Pacik, *Dokumente*, S. 374. Ein Beispiel dafür ist eine Psalmvertonung des Autors, *Psalm 23, Mein Hirt ist der Herr ...*)

## Bibliographie

Abteilung für Kirchenmusik an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz (Hg.), *Die Kirchenmusik und das II. Vatikanische Konzil*, Graz 1965.

Peter Ebenbauer, *Zum Verhältnis zwischen liturgischem Ritus und dessen musikalischer Gestalt*, in: *Singende Kirche* 46 (1999), S. 143–147.

Joseph Gelineau, *Die Musik im christlichen Gottesdienst*, aus dem Franz. von Leo Tönz, Regensburg 1965.

Bernhard Günther, *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich, Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts*, Wien 1997.

Hans Haselböck, *Missa sine Musica? Zur Problematik der Messkomposition in unserer Zeit*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26.12 (1971), S. 685–690.

Hans Haselböck, *Von der Orgel und der Musica Sacra*, Wien 1988.

*Konstitution über die heilige Liturgie „Sacrosanctum Concilium“*, in: *Texte der Liturgischen Kommission für Österreich*, Heft 13, Salzburg 1988.

Ernst Krenek, *Komponist und Gottesdienst*, in: *Singende Kirche* 37 (1990), S. 165.

Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik (Hg.), *Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981.

Hans Musch (Hg.), *Musik im Gottesdienst*, Bd. 1: *Historische Grundlagen – Liturgik – Liturgiegesang*, Regensburg 1986.

Rudolf Pacik, *Volksgesang im Gottesdienst: Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg*, Klosterneuburg 1977.

Rudolf Pacik, *Zum Universa Laus-Dokument II (2003)*, in: *Singende Kirche* 51 (2004), S. 240.

Peter Planyavsky, *Komponieren, aber für die heutige katholische Liturgie*, in: *Singende Kirche* 36 (1989), S. 120–122.

Peter Planyavsky, *Komponieren? Für die Liturgie?, Das waren fünf Jahre!*, in: *Festschrift Orgelfest im Stift Heiligenkreuz*, Heiligenkreuz/Wien 2002, S. 6.

Roman Sumereder, *Vielfalt und Einheit: Geistliches und liturgisches Werk des Ernst Krenek*, in: *Singende Kirche* 37 (1990), S. 116–125 und 161–169.

Ernst Tittel, *Österreichische Kirchenmusik: Werden – Wachsen – Wirken*,  
Wien 1961.

*Universa Laus-Dokument II*, in: *Singende Kirche* 51 (2004), S. 238–239.

**Lenka Krůpková**

**Das Warschauer Fenster in die *Neue Musik***

**Zur Reflexion des Warschauer Herbstes in der tschechischen musikalischen Publizistik der 50er und 60er Jahre**

Seit dem Jahre 1956 entwickelte sich in Polen eine außerordentliche Situation, während der sich im Rahmen der zentral gesteuerten Kulturpolitik der kommunistischen Länder auf der Plattform des Festivals „Warschauer Herbst“ ein Forum der modernen Musik bildete. Das Forum war gegenüber der westlichen Neuen Musik gezielt positiv geöffnet. In diesem Milieu etablierte sich die polnische kompositorische Schule, derer Repräsentanten bald von außen mit Respekt wahrgenommen wurden. Der Einfluss auf die Musikkultur weiterer Länder des Ostblocks war zwar unentbehrlich, allerdings nicht überall äußerte er sich mit gleicher Intensität. In der damaligen Tschechoslowakei wurde die polnische Musik ziemlich deutlich reflektiert – als Nachweise können Artikel in zeitgenössischen Musikperiodiken dienen. Der Verband tschechoslowakischer Komponisten (Svaz Československých skladatelů) sponserte jedes Jahr eine zahlreiche Gruppe der „Beobachter“, also Komponisten, ausübender Künstler, Musikwissenschaftler, die den „Warschauer Herbst“ besuchten, der auf diese Art und Weise zum Darmstadt für volksdemokratische Länder wurde. Zahlreiche Referate, die nach jedem Besuch des Festivals folgten und die vor allem in der Zeitschrift „Musikalische Revue“ (Hudební rozhledy) erschienen, repräsentieren nur zum Teil ein individuelles Meinungsfeld deren Autoren. Aus der heutigen Sicht sind diejenigen Texte am interessantesten, die in den ersten Jahrzehnten der Existenz des Festivals entstanden, weil daraus ersichtlich ist, dass diese zum bedeutenden Teil auch offizielle, seitens des Verbandes überprüfte Stellungnahmen zu der neuen Musik repräsentierten und gleichzeitig man auch Probleme der zeitgenössischen eigentlichen tschechischen oder slowakischen musikalischen Produktion löst. Auf Grund dieser reflektierenden Aufsätze von dem Ende der fünfziger und aus den sechziger Jahren versuche ich in meiner Studie zu zeigen, wie die Grundzüge und Spezifika der tschechischen Diskussion über die polnische



„Neue Musik“ sowie über die musikalische Avantgarde allgemein waren und in welchem Maße daran in der damaligen Tschechoslowakei die gültige Ideologie des sozialistischen Realismus teilnahm.

Pavel Eckstein, der damalige Direktor des Apparats des Verbandes tschechoslowakischer Komponisten, polemisiert in seinem Artikel zu dem Thema der inhaltlichen Orientierung des gerade entstandenen internationalen Festivals der Gegenwartsmusik.<sup>1</sup> In der Dramaturgie überwogen nämlich vor allem Werke der Komponisten der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts und ein wenig unpassend wurden hier auch symphonische Werke von Brahms, Tschaiowski und Strauss angeführt. Für Pavel Eckstein persönlich war diese Stilorientierung annehmbar und er berichtete sozusagen mit Bedauern, dass die Organisatoren des Festivals es fernerhin beabsichtigen, die Auswahl der Kompositionen mit Rücksicht auf die Zeit deren Entstehens, das heißt vor allem auf die letzten 15 bis 20 Jahre, einzuschränken. Das Hauptmotiv des ersten Jahrganges des Festivals war das Interesse an Schönberg und dessen dodekaphonische Werke, trotzdem aber blieben nach Ecksteins Aussage große Erwartungen in vollem Umfang unerfüllt: „Mit Ausnahme einer kleinen Menge extravaganter Menschen bildete sich auf dem Warschauer Festival zwischen den Musikern und Zuhörern aller Nationen eine Einheitsfront, die ein solches Gebilde sehr scharf verurteilte.“ Eckstein ist der Meinung, dass die meisten Zuhörer von den Vorteilen dieser Kompositionsmethode nicht überzeugt waren und blieben. „Dieses Gewirr der Töne und ein absoluter Mangel an Ideen hatte mit der Musik, so, wie wir diese verstehen, nichts zu tun.“ Eckstein nimmt in seinem Gutachten auch die polnische zeitgenössische Musik wahr und meint darüber, dass diese ihren Weg in die Zukunft auf einer recht anderen Grundlage als die tschechische Musik suche. Das zeige sich nach seiner Meinung vor allem im Verzicht auf die erwünschte Verbindung mit dem Volkslied. Er konstatiert aber erfreut, dass „extreme modernistische Richtungen bis jetzt keinen oder nur ganz geringen Einfluss auf die polnische Musik, derer Kern gesund blieb und ist“, hätten. Im Gegenteil dazu findet der Komponist Emil Hlobil

---

<sup>1</sup>Pavel Eckstein, *Notizen aus Warschau. Ein Paar Eindrücke aus dem I. internationalen Festival der gegenwärtigen Musik*, in: *Musikalische Rundschau* (1956), S. 980–981.

in seinem Artikel über die zeitgenössische polnische Musik, der in demselben Jahr auf den Seiten der „Musikalischen Revue“ erschien,<sup>2</sup> eine weitere Anwendung des Volksliedes im Werk von W. Lutoslawski. Hlobil ist mit der „Zeitgenössischen Prägung“ der polnischen Musik sowie damit, wie undogmatisch und auf welche kreative Art und Weise in Polen die Thesen über den Nationalcharakter des kompositorischen Ausdrucks, über die Anknüpfung an die Tradition und über die Zugänglichmachung der Musik den Massen gegenüber, aufgenommen wurden, begeistert. Er vergisst aber nicht, hinzuzufügen, dass auch in Polen kein Zweifel über die Richtigkeit dieser Thesen bestehe. Er schätzt die technische Gestaltung der Kompositionen polnischer Autoren, die aber nicht zur Last „einer realistischen Darlegung des heutigen Lebens, der neuen Gefühle, die die Zeit der Blüte des Sozialismus mitbringt“, fielen. Emil Hlobil appelliert in seinem Artikel mittels pflichtiger „sozialistischer“ Rhetorik auf die Überwindung der gegenseitigen Isolation, territorialen Kleinheit, und zwar nicht nur im Rahmen der zeitgenössischen Kunst der volksdemokratischen Staaten, und auch wenn nur in Andeutungen, macht er auf den Bedarf der Konfrontation mit dem Westen aufmerksam.

Mit einer weitgehend komplexen Überlegung über die Neue Musik von der Position des sozialistischen Realismus aus trat in seiner Reflexion des Festival-Geschehens in Warschau im Jahre 1958 Jaroslav Jiránek, ein Musikwissenschaftler und in seiner Zeit ein sehr einflussreicher „Kulturpolitiker“<sup>3</sup> auf. In dem ganzen Text Jiráneks ist im Grunde genommen eine negative Einstellung gegenüber dem polnischen Festival zu spüren und das Misstrauen gegenüber der Neuen Musik und deren Verurteilung erreichten hier ihren Höhepunkt. Jiránek stellte das Grundbestreben des Festivals, das neue zu suchen, in Zweifel. Die Begriffe „Experiment“ und „System“ würden nach seiner Meinung zu bedenkenlosen Fetischen. In einem unkritischen Ansehen von Vorbildern aus Westen komme in Polen ein neuer Dogmatismus zum Leben. Ähnlicherweise wie Eckstein seien ihm vor allem Schön-

---

<sup>2</sup>Emil Hlobil, *Über die Reise nach Polen*, in: *Musikalische Rundschau* (1956), S. 674f.

<sup>3</sup>Jaroslav Jiránek, *Warschauer Meditationen über die Gegenwart*, in: *Musikalische Rundschau* (1958), S. 821–825.

bergs Dodekaphonie, serielle Musik und die sog. elektronische Musik unannehmbar, die nach dessen Meinung gerade für Polen die größte Anziehung hätten. Als zentrale Überlegung des Textes Jiráneks ist dessen ideologische Analyse der dodekaphonischen Musik wahrzunehmen: „Die Dämmerung des Weltkapitalismus, heutzutage weitgehend schon als eine Epoche des Imperialismus bezeichnet, führte durch tiefe Widersprüche seiner unmenschlichen Welt die besten Darsteller der künstlerischen Intelligenz aller Nationen zu verschiedenen Formen des sog. Nonkonformismus. Eine der Erscheinungen [...] war die beabsichtigte Zerstörung aller bisherigen ästhetischen Konventionen und Normen. In der Suche nach der persönlichen bürgerlichen Freiheit, dargelegt als eine absolute Unabhängigkeit von der verhassten kapitalistischen Gesellschaft, strebte der Künstler auch nach einer absoluten schöpferischen Zwanglosigkeit und Freiheit, dargelegt als eine absolute Unabhängigkeit von der lebendigen künstlerischen Tradition.“ Die dodekaphonische Technik hat also nach Jiránek ihre Berechtigung nur im Falle der Werke, die auf die Kritik der grauenhaften Seiten der unmenschlichen bourgeoisen Gesellschaft ideen-konzentriert sind, nicht aber in der zeitgenössischen Musik der volksdemokratischen Gesellschaften. Als Beispiele „der gesunden Entwicklung der polnischen zeitgenössischen Musik“ versteht Jiránek zum Beispiel die Trauermusik von Lutoslawski, da die Komposition in ihrem Ausklang nicht destruktiv wirke, sondern sie in seiner besonderen Befreiung und Aufhellung austöne, sowie Bairds *Vier Essays für das symphonische Orchester*, da man hier auch trotz des immanenten Dodekaphonie „menschlich wärmere Töne erreichen“ könne. Bei der jüngsten polnischen kompositorischen Generation bestehe aber nach Jiránek die Gefahr einer gewissen Verwirrung. „Man vergisst auf einmal, dass in der heutigen Zeit, in welcher der entscheidende Kampf zwischen der Welt des Sozialismus und des Kapitalismus stattfindet, auch der Begriff der Gleichzeitigkeit ein doppelbrechender Begriff ist, genauso wie die Tatsache, die er widerspiegelt. Der Mensch selbst fühlt sich entweder zeitgenössisch sozialistisch oder zeitgenössisch kapitalistisch.“ Nach Jiránek stelle das Festival eine Konfrontation der Welt von Schönberg, Berg und Webern mit der Welt von Prokofjew und Schostakowitsch dar. Die ersten von ihnen zielen von der Gesellschaft zu dem Einzelnen, der isoliert bleibt, hin,

und von hier aus nur zu einem denkbaren und von dem Menschen unabhängigen abstrakten „Ästhetischen“. Die zweite Welt, also die für Jiránek einzige heutzutage richtige Welt, kämpfe sich im Gegenteil von dem traditionellen „Schönen“ an durch und gelange über psychologische Probleme des gegenwärtigen Einzelnen an das gesellschaftliche Ideal der Zukunft.

In dem Bereich Überlegungen Jiráneks setzte um ein Jahr später auch Václav Felix, Komponist und gleichzeitig Sekretär der kompositorischen Sektion des Verbandes der tschechoslowakischen Komponisten, fort.<sup>4</sup> Nach Felix bestehe die Hauptfrage in Polen dieser Zeit im Problem der schöpferischen Freiheit. Die schöpferische Freiheit gebe es nach seiner Meinung in zwei entgegengesetzten Auffassungen. Sie könne entweder als Bestreben nach der freien Gestaltung nur ihres eigenen fiktiven Welt wahrgenommen werden, oder als Hilfe, in der realistischen Welt die richtige Stelle für die eigene Persönlichkeit zu finden, dienen. Für Václav Felix ist nur die zweite Freiheit die einzige richtige, da sie vor den Künstler den wichtigsten Zielpunkt die Eroberungen der Herzen der breiten Volksmassen darstelle. „Es ist sehr schwer, mit Worten die Tiefe der Kluft zu äußern, die diese Auswüchse des Individualismus von der Musik von Schostakowitsch, von der das Gefühl einer tatsächliche, echten menschlichen Freiheit ausstrahlt, unterscheidet.“ Felix spricht im Plural, wenn er das Festivalgeschehen auswertet, er definiert sich in der Rolle des Leiters der tschechoslowakischen Gruppe, deren „kollektive Meinung“ er jetzt den Lesern der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ (Musikalische Rundschau) übermittelt. So spricht er auch darüber, dass alle die Möglichkeit hätten, sich zu überzeugen, dass die serielle Musik wirklich sinnlos und chaotisch klinge und dass die konkrete Musik nichts anderes als Magnetophon-Mix von verschiedenen Lärmen und Rappeln sei und demgegenüber „die realistische“ Musik sozusagen einen Manifestationserfolg mit der Festival-Aufführung Suchoň Opera *Krútnava* erfahre. Felix ist durch die Situation der polnischen Musik, in welcher extrem individualistische Richtungen, die im Westen aus gewissen gesellschaftlichen Voraussetzungen erwachsen und deswegen in volksdemokratischem Polen

---

<sup>4</sup>Václav Felix, *Warschauer Meditationen über schöpferische Freiheit*, in: *Musikalische Rundschau* (1959), S. 808f.

keine Begründung mehr hätten, modern werden, beunruhigt. Die Zeitgenössigkeit und die schöpferische Freiheit werden hier nur zu oberflächlichen Mottos und die polnische Musik setzt sich selbst allmählich „der Tyrannei der Mode beleidigend aus“. Václav Felix betrachtet die Versuche von Henryk Górecki und Krzysztof Penderecki als peinlich und äußert sein Bedauern darüber, dass sich die ursprünglich „realistischen“ Komponisten T. Baier und Witold Szalonek von westlichen Vorbildern irreführen ließen. „Der morbide pessimistische Text“ der Kammerkantate von Szalonek ärgerte Felix insoweit, dass er den Komponisten in seinen Zeilen fragte: „Was für eine schwarze Brille ist es, durch die Du die Welt um Dich anschaust, junger Mensch?“ Václav Felix kritisiert auch das niedrige Geschmacksniveau des Festivalpublikums, welches nach seiner Meinung vor allem der nicht realistischen Musik ein unverdientes Interesse widmete, wobei dies sich das Zeugnis der Ignoranz und des Snobismus verdiene.

Der Musikwissenschaftler und einer der Hauptdarsteller des Verbandes Josef Burjanek besuchte den Warschauer Herbst um ein Jahr später. Auch er beschäftigt sich mit dem nicht zufriedenstellenden Zustand der aktuellen polnischen Musik.<sup>5</sup> Die meisten zeitgenössischen polnischen Komponisten orientieren sich mit Webernschen Mitteln auf die Experimente von Boulez und Stockhausen, was nach Burjanek „eine Universalität unrichtiger Art, die künstlich an eine andere gesellschaftliche Tatsache und deswegen also auch in einem anderen ästhetischen Milieu, aufgepfropft sei“, ist. Seine Anerkennung gehört nur den Werken von Witold Lutoslawski, die Werke anderer Autoren verurteilt er, da diese nach seiner Meinung aus der „formalistischen und negativen Ästhetik“ herausgingen. Die dodekaphonischen und seriellen Techniken können nach Burjanek nur zur Äußerung des Grauens und des Sterbens genutzt werden, abgesehen davon, wie wenig sie den Menschen verständlich sein könnten. Er fragt danach: „Mit welchen Lebensthemen die polnischen Komponisten diese Methoden verbinden oder zu verbinden beabsichtigen?“ Burjanek zieht aus den Überlegungen über die polnische Musik seine Schlussfolgerungen für die tschechische und slowakische neue

---

<sup>5</sup>Josef Burjanek, *Warschauer Herbst*, in: *Musikalische Rundschau* (1960), S. 851f.

Musik: „Unser Programm kann kein Durchschnitt sein, an dieses Kriterium hat uns unsere Partei richtig und in dem passenden Moment erinnert“, sagt Burjanek und meint, dass mit der Forderung der Überdurchschnittlichkeit sich auch die Möglichkeit des Experimentes verbände, allerdings eines solchen Experimentes, welches nicht nur für lediglich fünfzig Fachleute bestimmt wäre. „Ein grundsätzlicher Zug der sozialistischen realistischen Kunst ist der Faktor des neuen Publikums, seiner enormen Anzahl, wobei dies eine grundsätzliche Tatsache, mit welcher der Künstler in dem Maße, in dem ihm ein weiteres Leben dessen Gedanken, dessen Empfindlichkeit und dessen Schaffenswerkes, wichtig ist, rechnen muss.“

In den in den sechziger Jahren publizierten Texten, die den Warschauer Herbst reflektieren, traten trotzdem die ideologischen Begriffe und Kriterien allmählich in den Hintergrund und deren Autoren widmeten sich mehr der Analyse einzelner eintretender Tendenzen und Richtungen. Ein gemeinsamer Nenner dieser Darlegungen ist der traditionalistische ästhetische Ausgangspunkt der Verfasser und deren nicht zu überwindendes Misstrauen Experimenten gegenüber. Vilém Pospíšil berichtet in seinem Artikel, in dem das Geschehen während des Festivals im Jahre 1961 erfasst wurde, dass die Dodekaphonie bis auf seltene Ausnahmen der Urgrund von allem, was auf dem Festival stattgefunden hatte, sei.<sup>6</sup> Allerdings waren die klassischen dodekaphonischen Werke neben „den neuesten seriellen, punktualistischen und anderen Gebilden eine Oase fast klassischer Musikalität“. Über die Kompositionen dieser Richtung spricht Pospíšil als über Auswüchse, die der Musik keine Entwicklung sicherstellen könnten. Das Erfinden immer neuer und neuer Techniken und Stile dient Pospíšil als Nachweis der Tatsache, dass die Komponisten an Mangel der Invention litten, dass sie nicht imstande seien, „ein Stück ordentlicher, menschlicher und wirklich schöner und emotionell wirkender Musik, zu komponieren“. Das war nach Pospíšil auch der Fall der aleatorischen *Jeux vénitiens* von Witold Lutoslawski, die hier in diesem Jahre unter großen Diskussionen zum ersten Mal aufgeführt wurden. Auch am Anfang seines Gesprächs mit

---

<sup>6</sup>Pospíšil Vilém, *Warschauer Herbst 1961 – Krisis der Invention?*, in: *Musikalische Rundschau* (1961), S. 827f.

Lutoslawski, das um zwei Jahre später auf den Seiten der „Musikalischen Revue“ (Hudební rozhledy) erschien,<sup>7</sup> noch vor einem eigenem Versuch des Komponisten, dessen Kompositionsansätze zu erklären, bietet Pospíšil dem Leser seine Bewertung der Aleatorik: „Allerdings kann man heute sagen, dass der Aleatorik kaum der Weg ist, welcher zur nachhaltigen Bereicherung der gegenwärtigen Musik führen sollte.“

Von dem Warschauer Herbst im Jahre 1962 gibt es zwei publizierte Zeugnisse, die einander in ihren Meinungen recht ähnlich sind. Bohumil Karásek<sup>8</sup> lässt wahrscheinlich als der erste der Warschauer Beobachter positive Möglichkeiten der Elektronik in der Musik zu und weist darauf hin, dass es nötig sei, dies zur Kenntnis zu nehmen, sie zu untersuchen, eventuell zu beherrschen. Unter dem Einfluss der Erfahrungen aus Warschau äußert es sich kritisch zu der gegenwärtigen tschechischen Produktion, wobei er sagt, dass „der konservierende Durchschnitt des sogenannten Realismus in der Musik nirgendwohin führt“.

Der wirklich „realistische“ Komponist und bedeutende Verbandsfunktionär Věroslav Neumann orientiert seinen gesamten Text über den Warschauer Herbst im Grunde genommen auf Überlegungen darüber, womit es möglich sei, unsere realistische Musik von heute, die zum Unterschied zu vielem anderen in Warschau über einen gesunden Kern verfüge, zu bereichern oder wovon sie im Gegenteil zu schützen sei.<sup>9</sup> Er nimmt die Verschiebung des Hauptinteresses der avantgardistischen Musik im Bereich des Klanges und dessen Qualität als einen sympathischen Zug der aktuellen Musik wahr und meint, dass auch unserer Musik nicht schaden würde, wenn sie nach einer größeren Sinneswirkung streben würde. Gleichzeitig macht er darauf aufmerksam, „dass die Jagd nach der außergewöhnlichen Anziehungskraft des Klanges und der Exklusivität, falls diese zum einzigen Ziel des gesamten Bestrebens wird, vernichtend ist“. Als Beispiel nennt er einige

---

<sup>7</sup>Vilém Pospíšil, *Kreative Suche nach Witold Lutoslawski*, in: *Musikalische Rundschau* (1963), S. 17.

<sup>8</sup>Bohumil Karásek, *Festival der Kreuzungen und Konfrontationen*, in: *Musikalische Rundschau* (1962), S. 810–813.

<sup>9</sup>Věroslav Neumann, *Nachwirkungen von Warschau*, in: *Musikalische Rundschau* (1962), S. 852f.

Werke von Krzysztof Penderecki, in denen der Komponist mit Artikulationsmöglichkeiten der Instrumente experimentiere. „Ein solches ‚auf den Kopf stellen‘ der Werte ist für mich aus grundsätzlichen Ideengründen unannehmbar, weil ich die erzieherische Funktion der Musik in der Gesellschaft anerkenne.“ Nichtsdestoweniger lässt er zu, dass es möglich sei, von hier zu schöpfen und das Arsenal der Ausdrucksmittel der realistischen Musik, die ihm hinsichtlich der Werte am höchsten stehe, zu erweitern: „Ich habe mich sicher nicht über die Tatsache belehrt, dass die Prinzipien der realistischen Musik, die wir anerkennen, als Überbleibsel abzulehnen sind. Es ist aber erforderlich, sie immer mit der gesamten Entwicklung der Musik in der Welt, und zwar sowohl in Osten als auch in Westen, zu konfrontieren.“

Im Jahre 1963 erschien in Warschau zum erstenmal Jaroslav Volek. Nachfolgend bietet er darüber eine ziemlich sachliche und von Ideologie befreite musikwissenschaftliche Analyse.<sup>10</sup> Gleich am Anfang bemerkt Volek eine zahlenmäßig unausgeglichene Vertretung der Festival-Beobachter. Während aus der Tschechoslowakei nach Warschau mehrere Fachinteressenten kamen, waren die Länder des westlichen Blocks immer durch je einen Musikpublizisten vertreten, was er mit den Worten kommentiert: „Gerade die Zusammensetzung der Beobachter hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die Hauptschau wahrscheinlich in Darmstadt stattfindet (das von uns sehr weit entfernt ist) und so funktioniert Warschau als eine Filiale für die Länder östlich von der Elbe.“ Volek begrüßte in seinem Text die Aleatorik, die für ihn eine hoffnungsvolle Richtung neuer Musik darstellt, wobei sie die Rückkehr aus der Sackgasse der technizistischen und einseitig desintegrativen Entfremdung zu dem menschlichen Charakter der Musik bedeute, mit Begeisterung. Am lebensfähigsten scheinen ihm insbesondere die Werke der polnischen Komponisten zu sein, er nimmt allerdings aleatorische Ansätze auch in einer extremen, dadaistischen Auffassung positiv auf. Volek ist in seiner Bewertung gegenüber der elektronischen Musik recht nachsichtig, wobei er sagt, dass insbesondere in der Verbindung mit dem Bild, dem Wort oder einer anderen Musik, in der Verbindung zu einem

---

<sup>10</sup>Jaroslav Volek, *Warschauer Herbst zum siebenten Mal*, in: *Musikalische Rundschau* (1963), S. 804–807.



bestimmten Raum und Milieu, diese Musik von großer und prägender Mitteilbarkeit sein könne, obwohl sie bis jetzt eher nur ein Defilee der Töne und nicht die kompositorische Entwicklung in der Zeit ist.

In den folgenden Jahren konzentrierten sich die tschechischen Kommentatoren des Warschauer Herbstes vor allem auf das Problem der Aleatorik, in der Neuen Musik und auf den Zustand der gegenwärtigen tschechischen Produktion. Ivan Jirko preist im Jahre 1964<sup>11</sup> den Rückzug des Serialismus zu Gunsten der Musik, in der Klangkomplexe zum maßgebenden Faktoren des Werkes werden, wobei er aber dieser Musik nur wenige Chancen gibt. Jirko spricht über viele Gefahren der Aleatorik, und zwar über die Gefahr der Amorphie, Diskontinuität und vor allem der statischen Prägung. Er informiert über den Misserfolg der tschechischen Komponisten Kotík und Komorous, auf deren Werke das Publikum mit Pfeifen, Getrampel oder mit mächtigem Lachen reagierte und deren Auftritte Jirko einen Festival-Skandal nennt. Um ein Jahr später wurden aber Kabeláčs *Eufemias* sowie der Chor von Marek Kopelent *Mutter (Matka)* sogar von großen Ovationen begleitet. Zdeněk Candra, ein Referent in der Zeitschrift „Hudební rozhledy“ (Musikalische Rundschau),<sup>12</sup> zieht daraus den Schluss, dass ein günstiger Augenblick für die tschechische Musik gekommen sei: „Die tschechischen Autoren, denen zum größten Teil Ambitionen, an den Sphären äußerster Experimente zu partizipieren, fehlten, erwarben bis jetzt schlicht und ohne Aufregung große Erfahrungen mit der Nutzung neuer kompositorischer Vorgehensweisen zu Gunsten des tatsächlichen Schaffens.“ Aus den Referaten gehen auch Eindrücke einer Krise der Neuen Musik, also des Mangels an tatsächlichen Persönlichkeiten, hervor. Allerdings wurde zum Schluss des Festivals im Jahre 1966 die *Lukas-Passion* von Penderecki aufgeführt, die auch im März dieses Jahres in München ihre Premiere hatte. Die Reaktionen auf Krzysztof Penderecki waren von Anfang an deutlich. Vladimír Šeřl verheimlicht seine Begeisterung und sei-

---

<sup>11</sup>Ivan Jirko, *Was gibt es neues beim Warschauer Herbst*, in: *Musikalische Rundschau* (1964), S. 850–852.

<sup>12</sup>Zdeněk Candra, *Überlegungen am Rande des Warschauer Herbstes*, in: *Musikalische Rundschau* (1965), S. 832–834.

ne Achtung diesem Werk gegenüber nicht, wobei er behauptet, dass die *Lukas-Passion* das einzige wirklich starke und vollkommen überzeugende Werk sei, korrigiert jedoch seine Begeisterung sogleich ideologisch. Der philosophische Ausgangspunkt des Werkes sei sehr problematisch und für einen Künstler der sozialistischen Gesellschaft „gelinde gesagt anachronistisch“.<sup>13</sup> Probleme mit den Werken von Penderecki artikuliert um ein Jahr später auch Jiří Fukač, der nach dem Hören des *Dies irae* meint, „dass durch ähnlich expressive Bilder kein weiterer Weg führt“.<sup>14</sup> Nach Fukač entstünden viele ähnliche Werke, und es bestehe hier die große Gefahr einer Konventionalisierung, weil das Grundmodell, seinerzeit von Schönberg vorgegeben, schon seit Jahrzehnten nur weiter filtrierte oder im Gegenteil kompliziert worden sei.

Jiří Fukač versucht in seinem Artikel aus dem Jahre 1967,<sup>15</sup> eine Zusammenfassung des Verhältnisses der tschechischen Musikwissenschaft zum Warschauer Herbst zu formulieren, und stellt fest, dass es eher möglich sei, eine Entwicklung von Vorbehalten als eine Zunahme positiver praktischer Stellungnahmen zu beobachten. Warschau blieb eine Quelle der Zweifel. Fukač kritisiert auch den Zustand der tschechischen Gegenwartsmusik, den Mangel an elektronischen Studien und an Klangkörpern, die bereit wären, neue Partituren zu realisieren. Nicht einmal Fukač findet im Jahre 1967 in Warschau eine annehmbare Zahl überzeugender künstlerischer Taten. „Die Tendenzen, die noch vor kurzer Zeit scharf ausgeprägt waren, wurden aufgeweicht und im Meer der Synthese matschig.“ Er stellt fest, dass im Vordergrund Fragen der Klangfarbe und des Ausdrucks stünden, dass aber die Komponisten auf eine andere Art und Weise als vor einigen Jahren vorgingen. „Neue Mittel schockieren und provozieren niemanden.“ Man knüpfe die Beziehung zur Tradition neu, und Fukač ist sich nicht sicher, ob diese „Heirat der Tradition mit neuen Mitteln“ ein erfolversprechender Ausgangspunkt sei.

---

<sup>13</sup>Vladimír Šeřf, *Das Warschauer Warten*, in: *Musikalische Rundschau* (1966), S. 632–635.

<sup>14</sup>Jiří Fukač, *Warschauer Realisierungen*, in: *Musikalische Rundschau* (1967), S. 604–606.

<sup>15</sup>Ebd.

Danach hat die tschechische Musikpublizistik zum Thema des Warschauer Herbstes einige Jahre geschwiegen, vielleicht deshalb, weil sie sich mit ihren eigenen Problemen der dramatischen politischen Ereignisse am Ende der sechziger Jahre beschäftigte. Möglicherweise ist das Interesse am Besuch des polnischen Festivals auf gewisse Zeit gesunken oder es standen im Verein keine ausreichenden Reisemittel zur Verfügung. In den siebziger Jahren wird wieder über den Warschauer Herbst berichtet, aber nicht mehr in Form von regelmäßigen, umfangreichen und oft sehr ablehnenden Referaten. Warschau als „Darmstadt auf volksdemokratische Art und Weise“ wird zu einem zwar renommierten, doch üblichen Musikfestival, dessen einzelne Jahrgänge ein gewisses professionelles Niveau eingehalten haben. Die pikante Prägung als einzige Veranstaltung ihrer Art in den Ländern des Ostblocks ging allmählich verloren. Auch die Darstellungen von der Normalität der gesamten Musikkultur lassen immer wieder ein Bewusstsein vom Verlust der Kontinuität der gegenwärtigen tschechischen Musik im Weltgeschehen erkennen und geben zu verstehen, dass es keinen Sinn habe, das Geschehen der Neuen Musik ideologisch zu kommentieren und unsere Musik „des gesunden Kerns“ in diesem Zusammenhang ständig zu rechtfertigen.

## Galina P. Tsmyg

### Das Genre des Chorkonzerts im Schaffen der weißrussischen Komponisten am Ende des 20. Jahrhunderts (Theorie, Geschichte, Praxis)

Die weißrussische Chorkunst erlebt in den letzten Jahrzehnten einen großen Aufschwung. Es zeigen sich eine große Mannigfaltigkeit der musikalischen Inhalte und eine stilistische Vielfalt. Im Schaffen der weißrussischen Komponisten Andrej Bondarenko (\*1955), Alexandr Dmitrijev (\*1961), Eduard Kazačkov (\*1933), Andrej Mdivani (\*1937), Evgenij Poplavskij (\*1959), Alexandr Raščinskij (\*1949), Larisa Simakovič (\*1957), Ludmila Šleg (\*1948) u. a. erfolgte eine Erweiterung der Stilistik. Diese Veränderungen wurzeln in der Entwicklung der Weltchormusik und geben der gegenwärtigen weißrussischen Chormusik eine neue Richtung. Im Chorkonzert interessiert die Komponisten vor allem die Möglichkeit zur Bildung von erweiterten zyklischen Werken. Die neueren weißrussischen Chorkonzerte sind zumeist größere, mehrteilige, in ihrer Thematik, dem Stil und der Kompositionstechnik unterschiedliche Kompositionen.

In einem Chorkonzert bekommt der Begriff der „Konzerttheit“ eine besondere Bedeutung zu. Diese beruht auf einer organischen Synthese von Chormusik (durch ihre Spezifik auch als „Vokalinstrument“ anzusehen) und „universalen“, auch dem Instrumentalkonzert eigenen Konzertprinzipien. Die Konzertprinzipien eines Instrumental- und Chorkonzertes sind sich ähnlich, aber es gibt auch Unterschiede<sup>1</sup>. Gemeinsame Prinzipien sind:

1. Das Wettbewerbsprinzip. Es zeigt sich in der kontrastreichen Wechselwirkung von zwei oder mehreren auf autonomen Grundlagen beruhenden Teilen (rhythmisch, intonatorisch, harmonisch), basierend in ihrer Konfrontation.

---

<sup>1</sup>Mit den Konzertprinzipien in der Instrumentalmusik beschäftigt sich die Arbeit von Michail Tarakanov, *Simfonija i instrumentalnyj koncert v russkoj i soveckoj muzyke (60–70-je gody). Puti razvitija: očerki* [Die Sinfonie und das Instrumentalkonzert in der russischen und sowjetischen Musik (die 60er bis 70er Jahre). Wege der Entwicklung: Grundrisse], Moskva 1988, S. 5–10. Wir nehmen diese zur Grundlage des terminologischen Apparats und erweitern deren Inhalt mit der Besonderheit der Chormusik.

2. Das Prinzip des Dialogs. Es offenbart sich in der dialektischen Verbindung von Polaritäten, die unter einer komplementär-konfliktlosen Wechselwirkung (Chorgruppen, Themen, Rhythmik usw.) stehen.
3. Das Spielprinzip, das bei der szenischen Aufführung aber auch in der kompositorischen Chortechnik deutlich wird.

Sowohl die Instrumental- als auch die Chorkonzerte werden durch eine besondere Struktur gekennzeichnet. Dazu gehören die Entwicklung des Musikmaterials nach dem sogenannten Auswuchstyp<sup>2</sup> ohne Erreichen einer neuen Qualität (oder antithetische<sup>3</sup>) und eine Gliederung nach dem Kontrastprinzip.

Für ein Chorkonzert im eigentlichen Sinne sind kontrastreiche Gegenüberstellungen von Teilen der musikalischer Struktur, konzertgemäße Weisen (die auf den universalen Konzertprinzipien beruhen) der Zyklusbildung, Organisation des Musikmaterials nach dem funktionalen Prinzip (Wiedergabe, Entwicklung, Vollendung u. a.) und die Organisationsrolle der Hintergrundform<sup>4</sup> charakteristisch.

Ein Chorkonzert hat eine spezifische vokalchorische Technik, die mit der Wechselwirkung des Texts und der Musik verbunden ist. Man erkennt eine Parität des Wortes und der Musik. Letztere stützt sich nicht nur auf den Text, sondern auch auf die bildlichen und inhaltlichen Seiten der literarischen Vorlage, dazu gehören Wiederholung, Gliederung und freie Gruppierung des Wortmaterials, aber auch die Autonomie der Musikstruktur. Gerade eine solche Wechselwirkung von Wort und Musik gewährleistet eine eigentliche konzertgemäße Chorvokalisierung des Textes. Eine besondere Rolle im Prozess der Vokalisierung des Chorkonzerts spielt die „eigentlich musikalische“ oder „musikalisierte“ Verkörperung des Textes. Sie ist an melodischen Prinzipien orientiert.

---

<sup>2</sup>Dieser Begriff wurde von Vladimir Protopopov eingeführt; siehe Vladimir Protopopov, *Istorija polifonii v eë Važnejših javlenijah: Russkaja klassičeskaja i soveckaja muzyka* [Geschichte der Polyphonie in ihren bedeutendsten Erscheinungsformen: Russische klassische und sowjetische Musik], Moskva 1962; ders., *Variacionnye prozessy v muzykal'noj forme* [Variationsprozesse in Musikform], Moskva 1967.

<sup>3</sup>Siehe Tarakanov, *Simfoniya* (wie Anm. 1), S. 12f.

<sup>4</sup>Siehe Protopopov, *Variacionnye prozessy* (wie Anm. 2).

Dabei erfüllt der Text eine verallgemeinernde Programmfunktion, die Melodie ist selbständig und sie behält ihre innere, sich entwickelnde Logik der Entwicklung (auch ohne Text).

Die „Konzerttheit“ im Chorkonzert lässt sich auch in der Verstärkung des Theaterfaktors beobachten, also in einer besonderen „Bildlichkeit“ bzw. „Sehbarkeit“ der Musik, in der Dramaturgie der strukturellen Chorklangfarben, der Instrumentalbegleitung sowie in der Gegenüberstellung von kollektiven und individuellen Aufgaben, außerdem in bestimmten räumlichen Effekten.

Die Konzertprinzipien in einem Chorkonzert realisieren sich in den beiden Antithesen:

1. Antithese des darstellerischen Aspektes (Quantitätsfaktor): Das bedeutet eine Wiedergabe des Musikmaterials und „der Chöre“ nach dem Prinzip viel – wenig, Solo – Tutti, Solo – Ensemble gegenübergestellt. Wird nicht der gesamte Klangkörper, sondern nur ein Teil davon gegenübergestellt, geht es um eine Ensemble-Antithese, oder, wenn es ein Solo gibt, um eine Solo-Ensemble-Antithese.
2. Antithese der darstellerischen Mittel (Klangfarbefaktor), eine Gegenüberstellung verschiedener Klangfarben (oder „Chöre“) im Prozess der Wiedergabe des vokalen, instrumentalen und vokal-instrumentalen Musikgedankens. Man kann diese Antithese auch Klangfarbenantithese nennen.

Insgesamt legt die Chorkonzertantithese einen besonderen Typ der Wechselwirkung von Konzertprinzipien vor, dem der Kontrast der Gegenüberstellung zu Grunde liegt. Dieser Kontrast wird sowohl im Kompositionsverfahren als auch im Bau der Chorkonzertfaktor und in den Vortragsmitteln realisiert. Antithesen werden im Chorkonzert in verschiedenen Typen der Konzertchorfaktor realisiert. Bei der Antiphonfaktor, die auf dem Sequenzprinzip beruht, treten der Bedeutung nach gleichberechtigte konzertierende Chorgruppen (verschiedene Schreibweisen, Arten der Chorfaktor, Chorsätze) nacheinander auf. Bei der Responsorfaktor wird nach demselben Sequenzprinzip ein entwickeltes Solo einem inhaltsreichen Tutti gegenüber gestellt.

Verschiedene Aspekte der Konzerwirksamkeit in einem Chorkonzert werden nicht nur durch Konzertprinzipien gesichert, sondern auch durch Entwicklungsarten und Spezifik der Chorkon-

zertfaktor. Die Wechselwirkung der Fakturschichten zeigt sich in Kontrastgegenüber-Stellung, Komplementarität und Dublierungen. Die Konzertqualität der Musik wird aber vor allem durch die Polychörigkeit<sup>5</sup> gesichert, die gleichzeitig als Prinzip des Fakturbaus auftritt. Da das Konzertverfahren der Arbeit mit „Chören“ (eingesetzte Gruppen mit vokalen und instrumentalen Partien) auf der Verschiedenartigkeit der Kontrastgegenüberstellungen beruht, wird der Kontrast unter den Bedingungen der Polychörigkeit zum Polykontrast. Wenn in einigen Teilen (gewöhnlich in abschließenden Teilen und in den Kulminationen) alle Stimmen vereinigt werden, erhält die Polychorfaktur die Form eines Fakturmonoliths (eine Art des Chorakkords). Die Gesamtheit dieser Methoden schafft die *cori spezzati*-Technik<sup>6</sup>, die in einer Spezialdifferenzierung des Chors mit dem Klangfarberegisterprinzip

---

<sup>5</sup>Der Begriff „Polychörigkeit“ wird in dieser Arbeit als Bezeichnung einer Erscheinung eingeführt, die sich von der Vielchörigkeit oder Mehrchörigkeit unterscheidet. „Polychörigkeit“ bedeutet Autonomie aller beteiligten Gruppen: neben der Teilung des Chors in Gruppen gibt es in einem Chorkonzert einen „Instrumentalchor“, einen „Solistenchor“ und verschiedenartige vokale und vokal-instrumentale Kombinationen. Die Vielchorkomposition entspricht einer Gesamtheit von mehreren Chören ohne Berücksichtigung ihres inneren Konzertbaus. Mit den Begriff „Polychörigkeit“ beschäftigt sich die Arbeit von Wladyslaw Malinowski, *Polifonia Mikolaja Zielenskiego*, Krakow 1981. Der Begriff Vielchörigkeit wurde von Inna Barsova, Konstantin Rosenšild, Marina Storoŭko u. a. verwendet. Siehe u. a. Inna Barsova, *Iz istorii partiturnoj notacii: Zvukovaja plotnost' i prostranstvo v mnogohornoj muzyke XVII veka* [Aus der Geschichte der Partiturnotation: Schalldichte und Raum in der mehrchörigen Musik des 17. Jahrhunderts], in: *Istorija i sovremennost'* [Die Geschichte und die Gegenwart], Leningrad 1981, S. 144–152.; Konstantin Rosenšild, *Palestrina i sovremennost'* [Palestrina und die Gegenwart], in: *Soveckaja muzyka* 1969, Nr. 2, S. 94–103; Marina Storoŭko, *Koncepcija mnogohornosti i severonemeckaja organnaja škola vtoroj poloviny XVII veka* [Konzeption der Mehrchörigkeit und norddeutsche Orgelschule der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts], in: *Laudamus*, Moskva 1992, S. 235–244.

<sup>6</sup>Siehe u. a. Arnold Dennis, *Giovanni Gabrieli*, London/New York/Toronto 1977; ders., *Monteverdi*, London/Melbourne/Toronto 1978; Egon Kenton, *Life and works of Giovanni Gabrieli*, American institute of musicology 1967; Carl von Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Reprint Hildesheim 1965.

verbunden ist, im Unterschied zur *divisi*-Technik, die eine Einteilung des Chors vorsieht. Eine differenzierte Herangehensweise an die Stimmen schafft Bedingungen für einen ungewöhnlich klaren Chorklang, wobei die Schattierungen der Klangfarben der einzelnen Stimmen und das Spektrum der Vokalstimmen eine Klangfärbung des Chors<sup>7</sup> sichern. Polychörigkeit ist ausschließlich ein Zeichen der Chorfaktur und ein Prärogativ der Chorkonzerte. Ihr liegt die Schattierung der Klangfarbenregister zu Grunde.

Die wichtigste Eigenschaft der Chorkonzertmusik als ein immanentes Attribut der Konzertmusik ist die Chorvirtuosität. Sie entspricht der Gesamtheit der eingesetzten musikalischen Mittel und bestimmt den Konzertchorstil<sup>8</sup>. Dem Chorkonzert ist ein besonderer, virtuoser Chorfakturtyp eigen, der auf der Spezifik der Chorwiedergabe des Musikmaterials beruht. Die Eigenschaften einer virtuoseren Chorfaktur sind:

1. instrumentale Deutung des Chors als Ensembles der Vokalvirtuosisten mit einem großen darstellerischen Potenzial,
2. Anwendung des gesamten Stimmumfangs in jeder Chorpartie,
3. breite Anwendung der darstellerischen Ausdrucksmöglichkeiten (keine komplette Zusammensetzung, Klangfarberhythmische „Ausschaltungen“, selbständige Linie der Chorgruppen, darunter auch „reine Klangfarben“, Gliederung und Dublierung),
4. Aktivierung der Tutti-Wiedergabe (z. B. Antithese von weiter und enger Lage; Vereinigung verschiedener Registerbedingungen),
5. Fakturvariabilität und Lieferung des Musikmaterials von einer Stimme (Gruppe) zu einer anderen,
6. konstanter Klangfarbenwechsel, z. B. Anwendung von verschiedenen Chorzusammensetzungen, nicht herkömmlichen Klangfarbenvereinigungen und Stimmkombinationen.

---

<sup>7</sup>Pavel Česnokov, *Chor I upravljenje im* [Der Chor und seine Leitung], Moskva 1961.

<sup>8</sup>Die Virtuosität in der Chormusik unterscheidet sich von der Instrumentalmusik, denn ihr „Instrument“ ist die menschliche Stimme, deren Möglichkeiten begrenzt sind. Deshalb ist die Virtuosität in einem Chorkonzert auch eine Gesamtheit von spezifischen Konzertmethoden der vokalen interpretatorischen Chorkunst.



Die Konzerteigenschaften der Musik und die damit verbundene Konzertsstruktur haben sich im venezianischen (Chor)Konzert entwickelt (16. Jahrhundert) und zeigten sich später in der deutschen und polnischen Musik (17. Jahrhundert), in der Musik des Russischen Reichs (17. bis Anfang 20. Jahrhundert) und der UdSSR (20. Jahrhundert) sowie auch in der modernen weißrussischen Chormusik. In diesem Zusammenhang wollen wir auf die Ursprünge dieses Genres eingehen – und zwar auf das venezianische Chorkonzert. Bekanntlich erschien das Chorkonzert als Genre der Musikkunst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig<sup>9</sup>. Die Sublimierung der Gesamtheit von spezifischen Mitteln wurde zur Grundlage des Chorkonzerts, das sich um die Jahrhundertwende vom 16. zum 17. Jahrhundert entwickelt und zum Genreursprung bzw. -phänomen wurde. Das venezianische Chorkonzert ist eine vokal-instrumentale Komposition. Auf Grund der führenden Rolle der vokalen (chorischen) Parteien bezeichnen wir dieses venezianische Konzert als Chorkonzert.

Je nach Besetzung und verschiedenen Stimmgruppierungen gliedert sich das Chorkonzert in 3 Genretypen: ein kleines Chorkonzert für 8 oder weniger Stimmen, manchmal mit einer Instrumentalbegleitung (a cappella oder colla parte ad libitum), ein großes Chorkonzert für 8 und mehr Stimmen, das in der Regel parallel instrumental begleitet wird (colla parte ad libitum) und ein Grandchorkonzert für 12 und mehr Stimmen, das auch die separat ausgeschriebenen Instrumentalpartien aufnimmt (colla parte und obligato).

Die Unterschiede zwischen den oben bestimmten Typen des Chorkonzerts werden vor allem durch die Gruppierung der Stimmen (Aufbau der Chorfaktura) bestimmt. Das kleine Chorkonzert (z. B. *Cantate Domino* von Giovanni Gabrieli) entspricht einer Motette oder einem Madrigal, indem es die Eigenschaften dieses Genres einschließt. Die typischen Merkmale dieses Konzertgenres haben auf Grund ihrer Details, der kunstvollen Verarbeitung des thematischen Materials und der feinen emotionalen Abstufung einen raffinierten Kammercharakter. Das große Chorkonzert (z. B. *Buccinate* von Giovanni Gabrieli) enthält Merkmale, die später für das oratorische Genre charakteristisch wur-

---

<sup>9</sup>Siehe u. a. die in Anm. 6 genannte Literatur.

den, wie Monumentalität, Epik und Objektivität der Aussage. Das Grandchorkonzert (z. B. *In ecclesiis* von Giovanni Gabrieli) steht der Kantate nahe. Das zeigt sich in seiner zyklischen Form. Die einzelnen Teile sind nach dem Kontrast- oder Reprisesprinzip verbunden. Alle drei Typen des venezianischen Chorkonzerts sind polyphone Konzertkompositionen.

In jedem der drei genannten Typen zeigt sich die Polychörigkeit in unterschiedlicher Art. Im kleinen Chorkonzert ist sie versteckt, wird aber im variablen Bestand der konzertierenden Gruppen (cori-spezzati-Technik) deutlich. In einem großen hat sich das Prinzip der Klangfarbenregister herausgebildet, es ergibt sich eine Einteilung in Stabilgruppen. Dieses Verfahren der cori spezzati-Technik ist die typisch „klassische“ Form. Hier sind (im Gegensatz zum Grandchorkonzert) von Anfang an alle einzelnen Gruppen für das Werk bestimmend.

Diese drei Typen wurden zur Grundlagen für die Chorkonzerte in Westeuropa (Westeuropäisches Chorkonzert), Osteuropa (Osteuropäisches Chorkonzert), später im Russischen Reich, dann in der Sowjetunion (einschließlich Weißrussland). Das weißrussische Chorkonzert enthielt einzelne Merkmale, die sich schon in der venezianischen Schule herausgebildet haben. Dazu gehören solche Prinzipien wie Variabilität (Ludovico Grossi da Viadana), Theatralisierung (Heinrich Schütz), Faktorendramaturgie (Samuel Scheidt), aber auch die Genreantithese von Vokalensemble und eigentlichem Chorkonzert.

Vorgänger des weißrussischen Chorkonzerts ist das Chorkonzert, das sich in der russischen und sowjetischen Musik herausgebildet hat, vor allem in der Verwirklichung der Genreeigenschaften des Chors a cappella. Dazu gehören:

- Symbiose von Vokal und Instrumentalgrundlagen
- Erweiterung der Darstellungsmittel auf Kosten der subtilen Einteilung der Gruppen,
- Verwirklichung des cori spezzati-Technik Verfahrens, das in funktionaler Stimmenvariabilität
- und in der Antithese der mono- mit der polyklangfarbigen Grundlage

ausgedrückt wird.

Die Fortsetzung der Tradition ist in der Verbindung der prosaischen Struktur eines Originaltextes mit dem Versprinzip der Formenbildung (barockes Chorkonzert) erhalten<sup>10</sup>, ebenso im zyklischen Chorkonzert (klassisches russisches Chorkonzert). Dazu gehören:

- polychorische Spezifik („zeitweilige Chöre“),
- Teilung des Apparates in zwei konzertierende Gruppen unter Polyfunktionalität bei solistischer Grundlage,
- Aufnahme des faktur-thematischen Verfahrens aus der Orchestermusik,
- Deutung der Chorstimmen als Instrumentalstimmen,
- Einbeziehung des Geläuts in das Arsenal als ein Repräsentant nationaler Instrumentalmusik.

Eine besondere stilistische Besonderheit des modernen weißrussischen Chorkonzerts ist eine Verbindung von folkloristischer Stilistik mit neuen chorisch-idiomatischen Wendungen. Durch die kulturelle Aufgeschlossenheit und die Spezifik der geopolitischen Lage Weißrusslands nimmt das weißrussische Chorkonzert eine Grenzstellung ein, das zeigt sich u. a. in der Synthese von stilistischen Besonderheiten romanischer und slawischer Musikkulturen sowie in der ethischen Wirkung verschiedener christlicher Konfessionen. Bezüglich Klangfarben und Darstellungsmittel liegt dem weißrussischen Chor ein Mischchor a cappella zugrunde. Das Choelement wird jedoch durch Instrumental- und Soloklangfarben ergänzt. Eine bemerkenswerte Gruppe<sup>11</sup> bilden die Konzerte, die eine folkloristische Stilistik enthalten und auf Volkstexte geschrieben sind (z. B. *Prymhi* von Andrej Mdivani; *Konzert für Sopran, Bariton und einen Chor a cappella auf Volkstexte* von Eduard Kazačkov; *Kupalinka* von Šamilja Ischakbaeva – Vjačeslav Šleenkov; *Mesjazem-solnzem* von Larisa Simakovitsch u. a.). Mit dieser Werkgruppe ist der „Einschlussprozess“ der weißrussischen mu-

---

<sup>10</sup>Nina Gerasimova-Persidskaja, *Partesnyj konyert v istorii muzykalnoj kul'tury* [Parteskonzert in der Geschichte der musikalischen Kultur], Moskva 1983, S. 223–236.

<sup>11</sup>Die Klassifikation des modernen russischen Chorkonzerts geht zurück auf Jurij Paisov, *Novyj žanr soveckoj muzyki* [Das neue Genre der sowjetischen Musik], in: *Musykal'nyj sovremennik* [Der musikalische Zeitgenosse], Moskva 1987, Bd. 6, S. 201–242.

sikalischen „Ethnosymbole“ mit der stilistischen Umgebung des 20. Jahrhunderts<sup>12</sup> als stilbildende Kategorie verbunden.

Im modernen weißrussischen Chorkonzert zeigt sich die Hinwendung zur religiösen Thematik, einer Stilistik verschiedener Schichten jahrhundertealten kirchlichen Chorgesangs. Das sind Konzerte auf altslawische Texte mit kirchlicher Thematik (*Das Lob dem großen Kaiser Vladimir Svjatoslavovič auf einen mittelalterlichen Text aus „Die Worte über das Gesetz und Segen“ von Illarion, dem Metropoliten Kiews; Das Abendgebet von Andrej Bondarenko; Segne meine Seele, Dir singen wir, Lobe die Seele von Ludmila Šleg u. a.*).

Es gibt auch wortlose Chorkonzerte (Vokalisieren), die sich als Ergebnis einer besonderen Konzertspezifik der Wechselwirkung von musikalischen und verbalen Reihen, von Korrelationsprozessen in der Sphäre der Wort- und Musiksynthese, vom Grad der Wirkung der Instrumentalgrundlage und auch von der Freiheit der Auswahl verschiedener Wege zur Wortverwirklichung herausgebildet haben.

Neben dem eigentlichen Chorkonzert gibt es in der weißrussischen Musik viele Werke, die trotz ihres Konzertcharakters eine andere Definition des Genres haben, und zwar die eines Chorzyklus<sup>13</sup>. So ein Zyklus, der sich unter dem Einfluss der „Konzerttheit“ als eine stilistische Kategorie herausgebildet hat, kann als Chorkonzertzyklus bestimmt werden und unter solchen Positionen in der Gruppe von Chorkonzerten betrachtet werden.

Unserer Meinung nach ist ein Chorkonzertzyklus eine Gesamtheit von chorischen Stücken, die eine Tendenz zur Kontinuität der Entwicklung haben. Jeder Teil ist autonom, funktional nicht festgelegt und hat verschiedenå Aufbauvarianten. Es handelt sich um eine vierteilige chorische Suite, die nicht fest mit der Entwicklung des Sujets eines Textes verbunden ist. Natürlich sind nicht alle

---

<sup>12</sup>Diese Frage wird u. a. von Valentina Antonevič, Tat'jana Mdivani u. a. behandelt; siehe Valentina Antonevič, *Belorusskaja muzyka XX veka: Kompositorskoje tvorčestvo i folklor* [Weißrussische Musik des 20. Jahrhunderts: Komponistenschaffen und Folklore], Minsk 2003; Tat'jana Mdivani, *ZAPADNYJ RACIONALISM V MUSYKALNOM MYŠLENII 20 VEKA* [Westliche Rationalität im musikalischen Denken des 20. Jahrhunderts], Minsk 2003.

<sup>13</sup>Siehe Michail Tarakanov, *Musykalnaja kultura RSFSR* [Die Musikkultur der RSFSR], Moskva 1987.

Chorzyklen Konzerte. Es gibt auch Zyklen im eigentlichen Sinne, die keinen Anspruch auf den Status des Genrekonzerts erheben können.

Manche Kompositionen von weißrussischen Autoren haben polychorische Strukturen, in denen sich sowohl ein antiphonischer Aufbau, der allen drei Genretypen des Chorkonzertes eigen ist, als auch eine responsorische Folge, die eigentlich für das Grandchorkonzert typisch ist, zeigt. So sind im *Chorkonzert für Sopran, Bariton und Chor a cappella auf Volkstexte* von Eduard Kazačkov die Merkmale eines Grandchorkonzerts festzustellen. Hier wird ein polychorisches Mittel der Verwirklichung der Konzertantithese gebraucht<sup>14</sup> und durch eine thematische Individualisierung (Klangfarbenpersonifikation) verstärkt. Am Ende des Konzerts erscheint virtuoses Material, das reich an Chromatik ist, zunächst in der Partie eines Solisten, dann in der lyrischen Vokalise einer Solistin mit darauf folgender dialogischer Wechselwirkung und Antithese im chorischen Tutti. Das Chorkonzert von Andrej Bondarenko *Das Lob* stellt aber auch eine optische Umsetzung von typischen Eigenschaften eines Grandchorkonzerts dar. Hier verwirklichen Klangfarbenantithese und Antithese der eingesetzten Klangkörper das *cori spezzati*-Verfahren<sup>15</sup>.

Das große Chorkonzert ist häufig im Schaffen der weißrussischen Komponisten vertreten.

Es gibt jedoch auch eine Spezifik, die auf das traditionelle russische Chorkonzert (Ende des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts) mit der typischen Beschränkung im Einsatz der Mittel zurückgeht. Die altertümliche Form der Antiphone bekommt neue Eigenschaften, ohne dabei von den Traditionen des antiphonischen Kontrasts abzugehen. Beispiel eines großen Chorkonzertes ist *Prymhi* (auf Volkstexte) von Andrei Mdivani. Dem Werk sind die Eigenschaften der Chorkonzertkomposition eigen mit der Einteilung des Apparates in Gruppen nach dem Klangfarbenprinzip (*cori spezzati*). Das Hauptmittel der Konzertantithese ist die Antiphone, also eine Wechselwirkung von chorischen und quasi-

---

<sup>14</sup>Zwei Solisten und ein Mischchor ohne Begleitung.

<sup>15</sup>Die Teilung des Ensembles in drei Gruppen nach dem Klangfarberegisterprinzip: *cappella* (hier – voller Chor), *coro grave* (hier die 2. Antiphone, Männerchor) und *coro superiore* (hier die 1. Antiphone, Frauenchor).

instrumentalen Elementen sowie von einer Gruppe mit dem Tutti.

Als neue Faktur im modernen weißrussischen Chorkonzert tritt weiterhin das Glockengeläut in Erscheinung (z. B. *Eine Glockenfreske*, *Segne meine Seele* von Ludmila Šleg, *Das Lob* von Andrej Bondarenko). Die weißrussischen Komponisten setzen damit ein Verfahren ein, das traditionell dem ostslawischen Chorkonzert entspricht.

- Die sonoren Effekte des Glockenläutens zeigen sich vor allem
- im Ausschwingen von dissonierenden Komplexen,
  - im obertonreichen Klang,
  - im unerwarteten Schlag nach eine Pause,
  - in der Imitation von Klangtypen, ihrem emotionalen Inhalt.

Eine breite Palette von Klangfarben tritt durch den Einsatz von Glocken im Refrain des Konzertes *Das Lob* von Andrej Bondarenko auf.

Das moderne weißrussische Chorkonzert hat eine Tradition der Variantenvielfalt der Werkestruktur geerbt. „Konzerttheit“ wird in allen Fällen in der architektonischen Planmäßigkeit, in der Spezifik des Konzerttyps der Entwicklung, in der Organisation des Musikmaterials nach dem funktionalen Prinzip, in der Organisationsrolle der Hintergrundform und im Polykontrast erreicht. Die oben aufgezählten Erscheinungen sind schon im venezianischen Chorkonzert zu beobachten, heute treten sie als ein Repräsentant der „Konzerttheit“ in den Werken von weißrussischen Komponisten auf. Im Konzert *Prymhi* von Andrej Mdivani kann man die Aufeinanderfolge von neun kontrastierenden Teilen finden, die nach Genre und semantischen Merkmalen in drei großen Abschnitten verbunden sind, aber jeder seine funktionale Bedeutung hat: der erste – ein expositorischer (*Maladzik*, *Das Espelein*); der zweite – ein entwickelnder (*Die rote Sonne*, *Begeisterung*, *Na granaj njadzeli*, *Schwarze Wolken*, *Die dunkle Nacht kommt*), der dritte (*Streletskaja*, *Spiele ich Pfeife*, *Vjasnjanka*) mit der Funktion des Finals. Auf solche Weise erhält man aus der vierteiligen Reihenfolge von kontrastierenden Fragmenten der Komposition eine zusammengesetzte Kontrastform. Das *Konzert für Sopran, Bariton und einen Chor a cappella auf Volkstexte* von Eduard Kazačkov ist eine fünfteilige zyklische Komposition mit der Kontrastierung der Tempi und Themen (Schnell-langsam-

schnell-langsam-schnell). Das wichtigste Merkmal der Formbildung ist dabei das System der monothematischen und leitmotivischen Verbindungen. Ein Hauptmittel des Kontrastierens in den Konzerten von Ludmila Šleg ist die Gegenüberstellung von verschiedenen russisch-kirchlichen Stilen<sup>16</sup>. Die Komponistin verarbeitet meisterhaft die Stilistik verschiedene Arten des russisch-kirchlichen Stils, indem diese von einem Prisma ihres eigenen Personalstils durchleuchtet wird. So kommt es zu einer entscheidenden Bereicherung durch moderne Intonationen sowie harmonische und rhythmische Besonderheiten. Ludmila Šleg benutzt also die Eigenschaften des alten russischen Stils<sup>17</sup>, der auf einer Symbiose von westeuropäisch-polyphonen Verfahren und kirchlich-russischen Melodien fußt. Betrachten wir nun das Konzert *Die Gesänge über Efrossinia Polozkaja*<sup>18</sup>. Die „Konzerttheit“ des ersten und des zweiten Teiles wird durch den Kontrast von monodischen und polyphonen (kanonischen) Fragmenten gebildet. Eine Reminiszenz an den Stil des kirchlichen Chorliedes<sup>19</sup> ist unverkennbar. So erhält im dritten Teil des zu betrachteten Konzertes das Wort „Efrossinia“ eine musikalische Widerspiegelung durch den Stil des kirchlichen Chorliedes, die Melodie kontrastiert mit dem alten russischen Stil. Damit erhält in den Konzerten von Ludmila Šleg der „Mönchsstil“ oder „Klerusstil“<sup>20</sup>, der sich im 17. und 18. Jahrhundert herausbildete, eine besondere Bedeutung.

Der kirchlich-russische Stil zeigt sich in schöpferischer Umsetzung weißrussischer Komponisten der Gegenwart. Es geht dabei um das Hinzufügen der alten Melodien, die später im Prozess der Entfaltung der Komposition eine freie, eigene Entwicklung erhalten<sup>21</sup>. Im oben genannten Chorkonzert von Ludmila Šleg zeigt sich dieser Status als Kontrast. Das Glockenläuten tritt hier als

<sup>16</sup>Aleksandr Preobraženskij, *Kultovaja muzyka v Rossii* [Kultmusik in Russland], Leningrad 1924.

<sup>17</sup>Der entsprechende Stil entstand im Schaffen von Sergej Taneev, siehe ebd., S. 105–107.

<sup>18</sup>Komponiert gemäß der altrussischen Hymnologie.

<sup>19</sup>Der Stil entstand im Schaffen von Nikolaj Rimskij-Korsakov; Preobraženskij, *Kultovaja muzyka* (wie Anm. 16), S. 109f.

<sup>20</sup>Der Stil entstand im Schaffen von Dmitrij Bortnjanskij; ebd. S. 85f.

<sup>21</sup>Dieses Prinzip wird im Schaffen von Sergej Rachmaninow, Aleksandr Kastalskij u. a. beobachtet; ebd. S. 115f.

eine Verallgemeinerung auf. Es sollte dabei die Tatsache hervor-  
gehoben werden, dass zyklischer Kontrast dem Konzert als form-  
bildendes Prinzip zugrunde liegt und das nicht nur bei mehrtei-  
ligen zyklischen Kompositionen, sondern auch bei einteiligen.

Der Wert des Chorkonzerts *Das Lob* von Andrej Bondarenko wird bestimmt durch den Kontrast von Faktur und Thematik. Die vokalen und quasi-instrumentalen Grundlagen werden im Prozess der Entfaltung des Werks gegenübergestellt. Dabei tritt das Glockenläuten als Ausdruck einer nationalen Instrumentalität in Erscheinung. Die genannten kontrastreichen Kompositionen erinnern im weitesten Sinn an die Sonatenhauptsatzform, die sich im Kontrast von zwei thematischen Sphären und deren Gegenüberstellung, Entwicklung, Transformation und tonalen Koordination äußert.

Ziehen wir ein Fazit. Das gegenwärtige weißrussische Chorkonzert erscheint als selbständige Gattung, deren nationale Spezifikation durch Vereinigung von fundamentalen Gattungsmitteln des Konzerts mit chorischer Umsetzung von nationalen Folkloreintonationen, aber auch durch Bezugnahme auf die zeitgenössische musikalische Stilistik bei gleichzeitiger Erhöhung der Rolle ihres individuellen Schöpfers bestimmt wird.



# Literatur und Rezensionen



**Joachim Braun, Raksti – Studies – Schriften, Verlag  
Musica Baltica, Riga 2002**

**Joachim Braun, On Jewish Music. Past and Present,  
Peter Lang, Frankfurt am Main 2006**

Im Jahre 1985 publizierte die Zeitschrift *The Musical Quarterly* den Aufsatz „On the Double Meaning of Jewish Elements in Dimitri Shostakovich’s Music“ des israelischen Musikwissenschaftlers Joachim Braun. Dieser kurze Text präsentierte eine der frappierendsten Entdeckungen in der Schostakowitsch-Forschung der letzten Jahrzehnte, die das Verständnis des musikalischen Kosmos des großen Komponisten ungemein bereicherte. Inzwischen ist das Thema „Schostakowitsch und das Judentum“ fest etabliert, es gibt dazu eine umfangreiche Literatur.<sup>1</sup> Braun selbst trug dazu allerdings im weiteren nichts mehr bei. Das ist eine typische Situation für diesen außergewöhnlichen Wissenschaftler, der immer wieder interessante Denkanstöße produziert, sie jedoch nur ausnahmsweise in konsequente und umfassende Forschung umgesetzt hat. Neben mehreren Dutzend Artikeln und Lexika-Beiträgen stammen nur zwei größere Untersuchungen aus seiner Feder: seine Doktorarbeit über die Geschichte des Violinspiels in Lettland (1962) und das vierzig Jahre später veröffentlichte Buch über die biblische Instrumentenkunde unter dem Titel „Die Musik Altisraels in Palästina“.<sup>2</sup> So ist es wohl kein Zufall, dass die israelische Bar-Ilan Universität seine jahrzehntelange Tätigkeit mit zwei Sammelbänden würdigte, die ausschließlich aus Aufsätzen, Konferenz-Beiträgen und Presseartikeln bestehen.

Der in Riga erschienene Band „Schriften“, der ursprünglich zum 70. Geburtstag Brauns konzipiert worden war, besteht zum großen Teil aus Texten in Lettisch, denen Zusammenfassungen in Englisch und Deutsch hinzugefügt sind. Es sind Artikel aus den Jahren 1962 bis 1985 zu verschiedenen Aspekten baltischer,

---

<sup>1</sup>Vgl. zum Beispiel Ernst Kuhn u.a. (Hg.), *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, Verlag Ernst Kuhn, Berlin 2001.

<sup>2</sup>Joachim Braun, *Die Musik Altisraels in Palästina: Studien zu archäologischen schriftlichen und vergleichenden Quellen*, Fribourg University Press, Fribourg 1999.

insbesondere lettischer Musikkultur. Darunter sind auch Texte in englischer Sprache „Aspects of Early Latvian Professional Musicianship“, „One or Two Baltic Musics?“ und „Some Preliminary Considerations on the Present State of Baltic Musicology“, sowie in Deutsch „Zur Hermeneutik der sowjetisch-baltischen Musik: ein Versuch der Deutung von Sinn und Stil“. Zu erwähnen ist ferner ein Aufsatz über Richard Wagners Aufenthalt in Riga, der bis dahin unbekannte Archivadokumente verwertet. Darüber hinaus sind zahlreiche Pressebesprechungen von Rigaer Konzerteignissen der 1960er Jahre aus lettischen Zeitungen enthalten. Joachim Braun, der aus einer jüdischen Familie in Riga stammt, gehörte bis zu seiner Emigration nach Israel 1970 zu den profiliertesten Musikkritikern seiner Heimatstadt. Zwei Einführungsartikel des Sammelbandes (beide sind in allen drei Sprachen abgedruckt) beleuchten seinen persönlichen Lebens- und Schaffensweg (illustriert mit vielen Fotos aus dem Familienarchiv) und gehen auf Brauns Verdienste als Geiger, Violinpädagoge und Musikhistoriker ein.

Nach seiner Übersiedelung nach Israel beschäftigte sich Braun hauptsächlich mit jüdischer und israelischer Musik. Diese Sphäre seiner Interessen spiegelt der Band „On Jewish Music“ wider, der seine – zum Teil aktualisierten – Arbeiten in Englisch und Deutsch aus den letzten drei Jahrzehnten vereinigt. Obwohl sie ursprünglich nichts miteinander zu tun hatten, sollten sie im Sammelband nach den Worten des Autors eine „historische Darstellung“ (a historical narrative) bilden und so eine Art Gesamtüberblick über die Entwicklung jüdischer Musik von den biblischen Zeiten bis zum Musikleben im modernen Israel vermitteln. Am ausführlichsten ist die antike jüdische Instrumentenkunde vertreten – diesem Thema ist schließlich auch das oben erwähnte Buch von Braun gewidmet. Weniger aufschlussreich sind die Beiträge des zweiten Teils „The Diaspora: East Europe – Russia – Soviet Union“. Der Artikel „The Jewish National School of Music in Russia“ (1978) beispielsweise mag zur Zeit seines Erscheinens mangels einschlägiger Literatur ein gewisses Interesse befriedigt haben. Dieser Text ist in seiner extremen Lückenhaftigkeit jedoch fast schon irreführend, außerdem enthält er viele faktische Fehler, so dass sein erneuter Abdruck heutzutage überflüssig erscheint. Ähnliche Qualität hat übrigens auch der – im Band 4 der

neuen MGG veröffentlichte – Beitrag Brauns zu diesem Thema „Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert“, der kaum zuverlässige Informationen enthält. Es ist um so erstaunlicher angesichts der Tatsache, dass die Archive in der ganzen Welt, darunter auch die ehemals unzugänglichen Archive in Osteuropa, schon seit geraumer Zeit jedem interessierten Wissenschaftler eine Menge Material zu diesem Thema bieten. Statt dessen führt Braun auch in einem weiteren Text aus dem Sammelband „On Jewish Music“ – „Jews in Soviet Music“ – die alte Art der Historiographie jüdischer Musik fort: Geschichten vom Hörensagen anstatt einer festen dokumentarischen Grundlage. Dieser Text stützt sich auf alte Sekundärdarstellungen aus der Sowjetzeit, ohne dass Braun durch eigenständige Forschung etwas dazu beigetragen hätte. Sogar von den reichhaltigen Beständen der israelischen Archive, die dem Autor sozusagen „vor der Haustür“ stehen, benutzt er lediglich einige Briefe, die er zudem teilweise – offensichtlich ohne den Kontext zu wissen – völlig willkürlich interpretiert.<sup>3</sup> Überzeugender sind dagegen Brauns analytische Artikel, „The Large Forms of Klezmer Music“ oder „The Song Cycle From Jewish Folk Poetry: Aspects of Style and Meaning“ aus dem gleichen Band, in denen er seinen ausgeprägten assoziativen Spürsinn unter Beweis stellt. Der letzte, dritte Abschnitt des Sammelbandes schließt Aufsätze über die Musiksoziologie und Musikwissenschaft in Israel ein. Insgesamt hinterlässt der Sammelband also einen sehr heterogenen Eindruck. Nichtsdestotrotz ist er als Bereicherung der immer noch sehr spärlich vorhandenen Literatur zur jüdischen Musik anzusehen.

Jascha Nemtsov

---

<sup>3</sup>Siehe darüber ausführlicher in: Jascha Nemtsov, *Die Neue Jüdische Schule in der Musik*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2004, S. 110.

## Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen, hg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007

Aus einer Konferenz im Juni 2005 ist diese schöne Aufsatzsammlung hervorgegangen, in der Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner als Herausgeber sehr informative Beiträge zu den „Musikkulturellen Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen“ zusammengestellt haben. In seiner Einführung verweist Hiekel nicht nur auf die Vielfalt der angesprochenen Beziehungen, sondern auch auf ihre Krisenanfälligkeit, die nur durch sachlichen Austausch immer neu überwunden werden kann. In Überblicksdarstellungen widmen sich Eberhard Möller dem 16. und 17. Jahrhundert, Klaus-Peter Koch dem 18. und 19. Jahrhundert, speziell der Existenz böhmischer Instrumentalmusik in der Dresdner Hofmusik Hans-Günther Ottenberg und der deutschen Sängerbewegung im böhmischen Erzgebirge Werner Kaden. Bereits hier wird die Vielfalt deutlich sichtbar, die auch – und dies ist in musikwissenschaftlicher Literatur nicht genug zu begrüßen – die kontroversen Dimensionen der Beziehungen deutlich anspricht. An Einzelpersönlichkeiten wird dies weiter verfolgt. Wolfram Steude beschäftigt sich mit Johann Mathesius in St. Joachimsthal, Jarmila Gabrielova mit der Aufführung des „Freischütz“ in Prag (erstmalig am 29. Dezember 1821!), Tomáš Spurný mit Joseph Wolfram (1789–1839), einem deutschböhmischen Komponisten, Manuel Gervink mit dem Wagner-Smetana-Konflikt als Ausdruck nationaler Identitäten und Konfrontationen, Michael Kube mit Erwin Schulhoff und seinem Dresdner Aufenthalt 1919/1920, während dessen er vier „Fortschrittskonzerte“ veranstaltete, und schließlich Undine Wagner mit Fidelio F. Finke, die den wissenschaftlichen Nachlass von Torsten Fuchs ordnet und seine Finke-Forschungen fortführt.

Einen keineswegs unbedeutenden Fachbereich des böhmisch-sächsischen Kulturaustauschs stellt der Musikinstrumentenbau dar. Der sogenannte Musikwinkel mit den Hauptorten Klingenthal und Markneukirchen auf deutscher Seite im Vogtland und den heute tschechischen Gemeinden Kraslice/Graslitz und Luby/Schönbach im Egerland ist seit der Aussiedlung evangelischer Musikinstrumentenbauer aus Böhmen in der Mitte des 17. Jahr-

hundreds kulturell eng verzahnt. Enrico Weller stellt diese Region mit ihren spezialisierten instrumentenbaulichen Schwerpunkten kompetent dar und legt besonderen Wert auf die Dokumentation der grenzüberschreitenden Arbeitsteilung und Zusammenarbeit im 19. und 20. Jahrhundert bis zu dem gewaltsamen Einschnitt 1945, die die Stärke der Region wesentlich mitbestimmte. National konkurrierende Geschichtsschreibung hat auch hier viele tendenziöse Darstellungen hervorgebracht, die es im Einzelnen richtigzustellen gilt. Andere Kulturbeziehung zwischen Vogtland und Böhmen dokumentiert Albin Buchholz für die Orgelmacher und Organisten.

Verschiedene Aspekte der böhmisch-sächsischen Musikverbindungen werden im letzten Abschnitt der Aufsatzsammlung angesprochen. Heike Müns beleuchtet den Kulturtransfer durch böhmische „Musikanten“ als Arbeitsmigranten insbesondere mit dem interessanten Schwerpunkt auf Mecklenburg, Walter Salmen schildert die Not insbesondere jüdischer Musikanten im 18. Jahrhundert und ihre Arbeitsreisen insbesondere zu den Leipziger Messen, Elisabeth Fendl macht auf die besonderen Schwierigkeiten weiblicher Wandermusikanten am Beispiel der Preßnitzer Harfenmädchen aufmerksam (Preßnitz im Erzgebirge, Kreis Komotau, heute in der Preßnitzalsperre versunken), Nancy Thym erzählt die Geschichte von vier solchen Harfenmädchen, die von Johann Adam Hiller unterrichtet wurden und ihrem Gönner in Leipzig einen Gedenkstein gesetzt haben, Jadwiga Kaulfürst stellt die Zusammenarbeit wendischer (sorbischer) und tschechischer Gesangsvereine in der Zeit von 1922 bis 1933 dar und Thomas Michael Thomaschke gibt einen kurzen Abriss seines Festivals „Mitte Europa“, eines sächsisch-tschechisch-bayrischen Kulturprojekts in der „Euregio Egrensis“.

Der Informationsgrad und die anregende Wirkung des Sammelbandes ist sehr hoch, er bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte für weitergehende Untersuchungen, die das Bild der Wechselbeziehungen weiter vervollständigen und der traditionell national ausgerichteten Musikgeschichtsschreibung den wesentlichen Aspekt der europäischen Dimension gegenüberstellen, der in seinen historischen Dimensionen gerade die Musik betreffen immer noch unterschätzt wird.

Helmut Loos

Prvo beogradsko pevačko društvo: 150 godina / [autori tekstova Danica Petrović, Bogdan Đaković, Tatjana Marković]; prevod na engleski Marija Petrović; odgovorni urednik Dinko Davidov, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti: Muzikološki institut SANU: Galerija SANU, 2004. (Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti 101).

[Erster Belgrader Gesangverein – 150 Jahre. Autorin und Herausgeberin Danica Petrović, Koautoren Bogdan Đaković, Tatjana Marković. Veröffentlicht von der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (SANU), Musikwissenschaftliches Institut SANU, Galerie SANU, Bd. 101, Belgrad 2004, 246 S.]

Anlässlich des 150-jährigen Jubiläums des Ersten Belgrader Gesangvereins kam es vom 16. Januar bis 20. Februar 2004 zu einer umfangreichen Ausstellung mit ca. 250 Exponaten, begleitet von dem Buch „Erster Belgrader Gesangverein – 150 Jahre“, das die Geschichte und Chronik des Vereins beinhaltet. Sowohl die Ausstellung als auch das Buch wurden von Dr. Danica Petrović in Zusammenarbeit mit Mag. Bogdan Đaković und Mag. Tatjana Marković realisiert. Das Buch konnte in einer Ausgabe der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste (SANU), des Musikwissenschaftlichen Instituts SANU sowie der Galerie SANU veröffentlicht werden. Im ersten Teil des Buches *150 Jahre Tätigkeit* verfolgen die Autoren die Tätigkeit des Vereins während drei unterschiedlicher historischer Epochen: 1. Danica Petrović, *Gründung und die ersten sechs Jahrzehnte (1853–1918)*; 2. Bogdan Đaković, *Zwischenkriegszeit (1919–1941)*; 3. Tatjana Marković, *Der Zweite Weltkrieg und die Zeit bis heute (1941–2004)*. Der zweite Teil des Buches enthält die *Vereinschronik (1853–2003)*, die von ihrer Konzeption her ebenfalls die drei erwähnten Epochen begleitet. Darauf folgt eine Auflistung aller Dirigenten und Vereinsvorsitzenden mit präziser zeitlicher Angabe deren Wirkens. Ein wertvoller Zusatz in diesem Buch stellen die siebenund-



vierzig Fotografien dar, auf denen Schirmherren und Dirigenten, Autographe, Programme, Diplome und Reisefotografien zu sehen sind. Das Vorwort des Buches sowie die drei historischen Einführungstexte wurden ins Englische übersetzt (Marija Petrović), die vorbildliche graphische Gestaltung ist Milan Janjić zu verdanken.

Über drei verschiedene historische Epochen hindurch verfolgen die Autoren das Wirken des Ersten Belgrader Gesangvereins und beleuchten dabei die Arbeit dieser Kulturinstitution seit Beginn des Fürstentums Serbien bis zur heutigen Staatengemeinschaft Serbien und Montenegro. Mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Jubiläums des Ersten Belgrader Gesangvereins für die gesamte serbische Kultur gewährt D. Petrović Einblick in die gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse im Serbien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Besonders weist sie auf die Entwicklungen im Bereich der Musik hin: „Sowohl unter den Serben in Österreich als auch im jungen Fürstentum und sodann im Königreich Serbien brachte erst das 19. Jahrhundert im Bereich der musikalischen Aufführungspraxis und Ausbildung sowie auch im musikalischen Schaffen einen großen Fortschritt. Innerhalb dieses Prozesses kommt den Kirchenchören und den städtischen Gesangvereinen eine erhebliche Bedeutung zu.“ (S. 17).

Der Chorgesang wird bei den Serben erstmals 1834 erwähnt. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts werden in Novi Sad, Arad, Temesvar, Budapest, Szeged, Wien, Rijeka und Petrinja die ersten Gesangvereine gegründet, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kommen bürgerliche, ständische und kirchliche Gesangvereine hinzu. Der erste Belgrader Gesangverein wurde nach dem Vorbild österreichischer und deutscher Gesangvereine 1853 in Belgrad gegründet und zählt zu den ältesten musikalischen Einrichtungen in Belgrad. Zunächst handelte es sich dabei nur um einen Männerchor mit dem Zweck der „Unterhaltung, des gemeinsamen musikalischen Genusses und der Unterweisung in der Musik“ (S. 17). Geleitet wurde dieser Verein von Milan Milovuk, dem Sohn des angesehenen Budapester Buchhändlers Josif Milovuk. Obwohl dieser Wirtschaftswissenschaften studiert hatte, beschäftigte sich Milan Milovuk sein ganzes Leben hindurch leidenschaftlich mit Musik. Unter seiner Leitung beinhaltete das Repertoire des Vereins einfache Kompositionen für Männerchor aus der Feder deutscher, ungarischer und tschechi-

scher Komponisten. Für bedeutende Veränderungen im Wirken des Vereins waren zwei serbische Künstler verantwortlich: der als Pianist, Dirigent, Komponist und Liedersammler wirkende Kornelije Stanković und der als Sänger tätige Maler Steva Todorović. Die Freundschaft dieser beiden begann während deren Studienzeit in Wien, gemeinsam traten sie in vielen Städten Serbiens und der Vojvodina auf. Aus der Habsburgermetropole sowie aus dem panslawischen Kreis Intellektueller und Künstler brachten sie Ideen über das Schaffen einer nationalen Kunst nach Belgrad und boten sich dem Belgrader Gesangverein an. Als Dirigent des Vereins setzte sich Kornelije Stanković für die Aufführung heimischen Musikschaffens ein, wofür er auch serbische Volksmelodien und geistliche Gesänge aufgezeichnet und harmonisiert hat. Seine Tätigkeit im Verein wurde aber durch die Verschlechterung seines Gesundheitszustandes jäh unterbrochen. Dennoch ist sein Wirken – trotz der kurzen Dauer – von außergewöhnlich großer Bedeutung.

Die von Kornelije initiierte nationale Ausrichtung in der serbischen Musik wurde von dem Slowenen Davorin Jenko fortgesetzt. Der häufige Wechsel der Dirigenten war für die Leitung des Vereins jedoch problematisch. Nicht selten wirkten als Dirigenten auch weniger bekannte ausländische Musiker, wie Josef Dussl, Ferdinand Johann Möller, Stevan Štram usw. Ein bedeutender Aufstieg bezüglich der Aufführungstätigkeit des Chores ist dem Prager und Wiener Musikstudenten Josif Marinković zu verdanken. Die Wirkungszeit von Stevan Stojanović Mokranjac ist vom Aufstieg Serbiens als Staat und der Ausrufung des unabhängigen Königreichs Serbien geprägt.

Dank der finanziellen Unterstützung durch den Ersten Belgrader Gesangverein wurde es Mokranjac ermöglicht, im Ausland zu studieren (München, Rom, Leipzig). Nach seiner Rückkehr nach Belgrad wurde er zum Dirigenten des Vereins (1887) ernannt und blieb in dieser Position bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs und seiner Flucht nach Skopje, wo er starb. Der Großteil von Mokranjacs weltlichen und geistlichen Werken erfuhr durch den Ersten Belgrader Gesangverein seine Uraufführung. Im Rahmen des Vereins wurde sodann auch die Serbische Musikschule gegründet, welche sich zu einem Zentrum der Musikausbildung für ganz Serbien entwickelte. Unter Mokranjacs Leitung trat der Chor in zahl-

reichen Städten Serbiens, aber auch im Ausland auf. Aufgeführt wurden die neu entstandenen Kompositionen Mokranjacs sowie auch Werke anderer serbischer und ausländischer Komponisten. In Budapest (1894) wurden beispielsweise die Konzerte des Chores vonseiten der Presse von großem Lob begleitet. In Istanbul (1895) hat der Gesangverein am Hof des Sultans Abdul Hamid II. erstmals die türkische Hymne in einer Chorfassung nach Mokranjacs Harmonisierung aufgeführt. In Russland (1896) trat der Chor in den Städten St. Petersburg, Nizhnyi Novgorod, Moskau und Kiew auf, wo er sowohl in Gottesdiensten als auch Konzerten sang. Auch in Deutschland (1899) trat das Ensemble auf: in zwei Konzerten im Königlichen Theater in Berlin und in einem dritten zugunsten der armen Berliner Bevölkerung. Auf diesem Wohlfahrtskonzert war der deutsche Kaiser Wilhelm II. mit seiner Frau anwesend. In Leipzig sang der Chor in der Alberthalle, in Dresden im Gebäude der königlichen Oper und am Hof des sächsischen Königs.

Der Beginn des Ersten Weltkriegs und Mokranjacs Tod stehen symbolisch für das Ende einer bedeutenden Epoche in der serbischen Staats- und Kulturgeschichte und charakterisieren innerhalb der Musik – wie Danica Petrović anführt – ein Abbrechen der Brücken, durch welche die traditionelle serbische Kunst mit dem europäischen musikalischen Erbe verbunden war.

In der Zwischenkriegszeit wirkte der Erste Belgrader Gesangverein zunächst im Drei-Nationen-Staat – dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen – und sodann im Königreich Jugoslawien, so dass das Repertoire des Vereins Werke von Komponisten aus dem gesamten jugoslawischen Raum beinhaltete. Charakteristisch für diese Periode war die Aufführung komplexer vokal-instrumentaler Werke sowie themenbezogener Konzerte mit geistlicher und weltlicher Chormusik. Unter den Dirigenten des Vereins fanden sich die herausragenden Musiker Stevan K. Hristić, Kosta P. Manojlović, Lovro Matačić und Predrag Milošević.

Kosta Manojlović kam nach Abschluss seiner Musikstudien in Oxford während des Ersten Weltkriegs nach Belgrad. Während der zwölfjährigen Zeit seines Wirkens im Verein stellte er stilistisch abgestimmte Programme zusammen und brachte dem serbischen Publikum bis dahin wenig bekannte Renaissance-Werke zu Gehör. In seiner aufrichtigen Ergebenheit gegenüber seinem

Lehrer Mokranjac lag Manojlović in der Arbeit mit dem Gesangsverein viel daran, die Erinnerung an Mokranjac aufrecht zu erhalten. In diesem Sinne rief er 1924 den Südslawischen Sängerbund (*Južnoslovenski pevački savez*) ins Leben und realisierte somit das Vorhaben, das Mokranjac vorschwebte. Mit der Zusammenstellung einer ersten Ausstellung jugoslawischer Musik 1926 in Belgrad hat sich Manojlović mit der Präsentation von 330 Handschriften und 650 Druckwerken serbischer, kroatischer, slowenischer und bulgarischer Komponisten bemüht, die Idee eines einheitlichen südslawischen musikalischen Raumes zu begründen. Die damals gesammelten Ausgaben dienten zur Eröffnung eines ständig bestehenden Musikmuseums, woran heute noch Handschriften und Notenausgaben mit dem Stempel jener Einrichtung erinnern. Neben einer größeren Anzahl von Notenausgaben gelang dem Südslawischen Sängerbund auch die Herausgabe der Zeitschrift *Muzika*. Mit diesem Periodikum entwickelte der Gesangsverein auch eine intensive herausgeberische Tätigkeit.

Nach Manojlović wurde der Chor ein Jahr lang vom kroatischen Dirigenten Lovro Matačić dirigiert. Über fünf Jahre hindurch – bis 1941 – stand der Dirigent Predrag Milošević dem Verein vor und war für folgende Akzentuierung verantwortlich: a) Aufführung großer vokal-instrumentaler Werke ausländischer Komponisten (*Requiem* von G. Verdi, 1934; *Hochzeitgeschenke* von A. Dvorak, 1935, *Messias* von G.F. Händel, 1937), b) eine besondere Auszeichnung im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs in Budapest (1947) und c) vereinzelte Aufführungen abendfüllender A-cappella-Programme serbischer geistlicher und weltlicher Musik. Oftmals gelang es Predrag Milošević auch, den Chor des Vereins mit dem Orchester der Belgrader Philharmonie zu vereinen, nicht selten unter Beteiligung renommierter Opernsolisten.

Neben dem aktiven Konzertleben hatte der Gesangsverein ohne Unterbrechung auch stets die Funktion eines Kirchenchors der Kathedrale zum Hl. Erzengel Michael in Belgrad inne. Während der Zwischenkriegszeit kam es nur zu wenigen Auftritten des Chores außerhalb Belgrads. Der Gesangsverein sang – wie auch in den vorhergehenden Perioden – bei der Einsetzung der serbischen Patriarchen, auf einer Hochzeit im Königshaus (König Alexander und Königin Marija), bei Trauergottesdiensten und Gottesdiens-

ten im Gedenken serbischer Könige, Bischöfe, hoher Offiziere, Künstler sowie aber auch zur Erinnerung an deren Gründer, Dirigenten und Mitglieder.

Die Tätigkeit des Gesangvereins war während des Zweiten Weltkriegs (wie auch in den ersten Jahren danach) auf das Singen der sonntäglichen Gottesdienste in der Kathedrale Belgrads inklusive kirchlicher Festgottesdienste oder Todesgedenkfeiern beschränkt. Konzertaufführungen fanden nicht statt. Es arbeiteten in dieser Zeit Draga Milovanović und Vojislav Ilić mit dem Chor, zeitweise auch Kosta Manojlović sowie – nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft – Predrag Milošević. Die nach dem Kriegsende eintretenden politischen Veränderungen sowie die Intoleranz der Regierung gegenüber jeglichen Wirkungsformen der bürgerlichen Bevölkerung führten schließlich zu einem Ausschluss des Gesangvereins aus dem öffentlichen Kulturgesehen. In Ermangelung des vormaligen Ehrenschatzes durch Angehörige der Königsfamilie setzte der Chor seine Tätigkeit unter dem Schutz der serbisch-orthodoxen Kirche fort. Unter den veränderten gesellschaftlichen Umständen bot sich für eine öffentliche Konzerttätigkeit jedoch keinerlei Gelegenheit mehr.

Im Jahre 1950 wurden die jährlich abgehaltenen Versammlungen des Gesangvereins fortgesetzt, allerdings unter der Bedingung, dass über jede Versammlung den Regierungsvertretern ein Bericht abgeliefert werden müsse. All diese Unannehmlichkeiten wirkten sich sowohl auf die Mitgliederzahl als auch auf das Interesse von Dirigenten an einer Zusammenarbeit mit dem Chor aus. Ab 1961 kam es wieder zu einer Belebung der bis dahin nie unterbrochenen Feste für den Hl. Basilius, den Schutzpatron des Vereins. Hinzu kamen weitere, früher übliche Feste. Diese Auftritte waren jedoch von internem Charakter und versammelten lediglich einen kleinen Kreis ergebener Verehrer, was in jedem Fall auf die Repertoirebildung des Chores Auswirkung hatte. Es wurden vorwiegend kirchliche Werke serbischer und russischer Komponisten aufgeführt. Die frühere breite Konzerttätigkeit wurde abgelöst von Fahrten zu Klöstern und kleineren Orten, wo bei liturgischen Anlässen und verschiedenen kirchlichen Zeremonien gesungen wurde. Im Rahmen der Zusammenarbeit der serbisch-orthodoxen Kirche mit anderen orthodoxen Kirchen wurden Gastaufenthalte in Griechenland und Russland organisiert, seit den 1970er Jahren auch in serbischen

Kirchen in der Diaspora. Zur Jahreswende 1968/69 war der Gesangsverein bei Patriarch Athenagoras in Istanbul zu Gast und sang in der Liturgie der Kathedrale des Patriarchats von Konstantinopel im Stadtteil Fanar unter der Leitung von Luka Gavrilović und Dr. Dimitrije Stefanović.

Die Rückkehr des Gesangsvereins auf die internationale musikalische Bildfläche wurde von den Dirigenten Dragomir Radivojević in den 70er Jahren und besonders Vladimir Milosavljević in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts herbeigeführt. Der Chor trat damals in der serbisch-orthodoxen Kirche der Gemeinde in Triest (1974) auf, in der serbisch-orthodoxen Pfarre in Hamburg sowie in der Heiligkreuzkirche in Berlin (1975). Während der Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Vladimir Milosavljević gab der Verein zahlreiche größere Konzerte im Ausland. In diesem Zusammenhang sind Europa-Tourneen durch Österreich, die damalige DDR, Schweden und Dänemark (1987) sowie Gastkonzerte in Moskau und Zagorsk anlässlich der Tausendjahrfeier der Christianisierung in Russland (1988) zu nennen. Mit dem Dirigenten Milovanović nahm der Verein eine Kassette auf und 1998 schließlich seine erste CD.

In dieser Zeit waren die Mitglieder im Leitungsgremium des Vereins und die Dirigenten unterschiedlicher Meinung, wenn es um die Ausrichtung der Tätigkeit des Gesangsvereins ging, einerseits die Verpflichtungen eines Kirchenchors und andererseits die weit gesteckten Ambitionen eines Gesangsvereins für öffentliche Auftritte. So wechselten die Dirigenten innerhalb kurzer Zeit, da für sie die Arbeit mit dem Gesangsverein nur eine von zahlreichen anderen Verpflichtungen darstellte. Öffentliche Konzertauftritte fanden in erster Linie im Zusammenhang mit Jubiläumsfeierlichkeiten des Gesangsvereins statt; daneben gab es Auftritte auf Wohltätigkeitskonzerten, Aufnahmen für Fernsehsendungen und Fernsehspots.

Bis heute hat sich der Gesangsverein nicht eindeutig für eine Richtung entschieden: ob er in erster Linie eine kirchliche Musikeinrichtung ist, in welcher Sänger und Dirigenten heranwachsen, die die Kirchenmusiktradition fortsetzen, oder ob er ein Chor sein sollte, der sein Wirken vorwiegend auf Konzerttätigkeit und öffentliche Anerkennung ausrichten soll.

Ein ernstes Problem, das sich heute stellt, betrifft den Zustand der reichhaltigen alten Notensammlung im Archiv des Gesangvereins. Es wurde bisher noch kein Verzeichnis angelegt.

Die kurze Zeit von sechs Monaten, innerhalb welcher die Autoren dieser Publikation Zugang zum Archivgebäude haben konnten, erlaubte keine vollständige Systematisierung jener Daten, die sich auf die Tätigkeit des Gesangvereins in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg beziehen. Das reiche Archiv-, Noten- und Fotomaterial sowie die Kunstgegenstände des Ersten Belgrader Gesangvereins stellen eine einzigartige Sammlung dar, die bis heute jedoch auch verschiedenen Formen der Beschädigung unterworfen ist. Somit soll dieses Buch nicht nur eine Grundlage für weitere Forschung darstellen, sondern auch als dringender Hinweis auf die fehlende verantwortungsvolle Sorge um dieses geistige und materielle Kulturerbe verstanden werden.

Marijana Kokanovic

**Iris Mochar-Kircher, Das echte deutsche Volkslied. Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur (Musikkontext, Bd. 3), Frankfurt a. M. u. a. 2004**

Heroengeschichtsschreibung hat die biographische Methode in der Musikwissenschaft so nachhaltig diskreditiert, dass es im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunächst einen Hang zur Dokumentenbiographie und später sogar gelegentlich eine ernsthafte Ablehnung jeglicher Biographik gegeben hat. Dies hat die großen Namen nicht verdrängt, aber in eine gewisse Beliebigkeit versetzt nach dem Muster „... und seine Zeit“. Der eigentliche Zweck, der Apotheose großer Namen entgegenzuwirken, ist nicht erreicht worden, im Gegenteil. Die Ablösung von jedem realen Dasein hat die Überhöhung historischer Persönlichkeiten im Sinne der Kunstreligion noch verstärkt, bis die Entwicklung von einem unerträglich gewordenen Höhepunkt in ihr Gegenteil umgekippt ist, die vollkommene Gleichgültigkeit. Nur in dieser Situation kann ein Buch wie das vorliegende erscheinen, ohne einen öffentlichen Skandal auszulösen. Das Wirken von Josef Pommer, der bis in jüngste Zeit als „Ikone der österreichischen Volksmusikforschung“ von nationaler Bedeutung gefeiert worden ist, wird auf seine politischen und ideologischen Aspekte hin analysiert und Pommers deutschnationale Einstellung einschließlich ihres Antisemitismus als eine unlösbare Verbindung seines weithin verschwiegenen politischen Wirkens mit seiner Tätigkeit als Volksliedsammler verstanden. Akribisch geht die Autorin dem öffentlichen Engagement Pommers nach, indem sie seine Mitgliedschaft in der deutschnationalen akademischen Burschenschaft „Silesia“ als Ausgangspunkt und Einstieg in die völkische Bewegung sieht. Der Beruf als Gymnasiallehrer erscheint nur als Sprungbrett für weit verzweigte Aktivitäten in verschiedenen Vereinen, deren kulturelle Anliegen heute leicht als im Kern politisch zu enttarnen sind. Es geht um den „Leseverein der deutschen Studenten in Wien“, den „Deutschen Leseverein“ (später „Deutscher Club“), den „Deutschen Schulverein“, den „Deutschnationalen Verein“, den „Schulverein für Deutsche“ und den Verein „Deutsche Presse“, weiter um Beteiligung an den Zeitschriften „Deutsche Wor-



te“, „Unverfälschte Deutsche Worte“, „Deutsches Volksblatt“ und „Ostdeutsche Rundschau“ sowie das „Liederbuch für die Deutschen in Österreich“. Konsequenterweise kandidierte Pommer auf der Basis seiner Vereinstätigkeit 1885 als Anhänger des radikalen Antisemiten Georg Ritter von Schönerer in Graz für die Reichstagswahl. Weitere Aktivitäten im „Politischen Bezirksverein Mariahilf-Neubau“ und in einem „unverfälschten“ Gegenverein „Deutscher Bezirksverein Wien-Mariahilf“ gingen einer Annäherung an die gemäßigten Deutschnationalen voraus und führten Pommer zu einer Kandidatur für die vereinigten Deutschnationalen 1893 in Troppau sowie zu seiner Wahl zum Wiener Gemeinderat, dem er von 1895 bis 1897 angehörte. Nach freiwilligem Rücktritt wurde er zum Reichsratsabgeordneten von Cilli gewählt, der Bezirksstadt der Untersteiermark, heute Celje in Slowenien. Zehn Jahre lang (bis 1907) kämpfte Pommer in diesem „Festungsdreieck“ (Maribor, Ptuj, Celje) für die deutsche Sache gegen seine Feinde, als die er vor allem die Slawen, die Juden, den Kapitalismus und die katholische Kirche ausmachte. (Er stand auch der „Los-von-Rom-Bewegung nahe.)

Vor diesem Hintergrund der politischen Biographie Pommers wird deutlich, warum die „Produktionstheorie“ des „echten“ Volkslieds als vom Volk geschaffen für Pommer so großes Gewicht besaß, dass er alle „Rezeptionstheorie“ brüsk abwies. Das Volkslied war für ihn die vollkommene Ausdrucksform deutschen Volkswesens, geschöpft aus der reinen Quelle der Landbevölkerung, die dem verderbten Stadtvolk Reinigung und Erlösung zu bringen vermöge – die religiöse Emphase ist unverkennbar. Deshalb war ihm die Pflege des Volkslieds ganz im Sinne seines politischen Wirkens auch stets wichtiger als die wissenschaftliche Erforschung. Insgesamt setzte Pommers Beschäftigung mit dem Volkslied recht spät ein, das „Liederbuch für die Deutschen in Österreich“ erstellte er erst 1884, den „Deutschen Volksgesang-Verein in Wien“ gründete er – unter Berufung auf Peter Roseggers Vorschläge – 1890 und der Durchbruch gelang ihm erst mit dem seit 1902 entwickelten Großunternehmen „Das Volkslied in Österreich“. Auch dies belegt, wie sehr die Volksliedpflege aus seinem politischen Denken erwachsen ist.

Es ist bewundernswert, wie sich die Autorin durch die Richtungskämpfe und persönlichen Querelen der Deutschnationalen

jener Zeit durcharbeitet und die Tätigkeit Pommers so in ihrer ganzen Verflechtung, in ihren Konstanten und Widersprüchlichkeiten beleuchtet. Nur vor diesem Hintergrund kann das wichtige Anliegen der Dekonstruktion von Pommers höchst belastetem Volksliedbegriff gelingen, die Einbindung des Kulturguts Volkslied in die völkische Bewegung aufzuzeigen. Hier hat sich die Autorin große Verdienste erworben, und diese Art der auf einer politischen Biographie beruhenden, realistischen Einschätzung eines Lebenswerks sollte auch für andere Heroen der Musikgeschichte verwirklicht werden. Es gibt viele Ansätze, aber selten so konsequent durchgearbeitete Verwirklichungen.

**Tamara Levaja, Skrjabin i chudožestvennyje iskanija XX veka (Skrjabin und künstlerische Suchen im 20. Jahrhundert). Sankt Peterburg: Kompozitor 2007. 183 S., Notenbeispiele, Abbildungen. ISBN 978-5-7379-0334-3**

Nicht, dass es im Westen keine produktive Skrjabin-Forschung gegeben hätte – französischem, italienischem und deutschem Interesse verdankt man wesentliche Einsichten. Und nicht, dass russischer Symbolismus, sein „silbernes Zeitalter“ mit Dichtern wie Aleksandr Blok, Valerij Brjusov und Andrej Belyi in diesen Ländern, besonders aber auch seitens der Zagreber Slawistik unbeachtet geblieben wäre. In Sowjetrussland sah es damit schon anders aus, mangelte es der frühen russischen Avantgarde nicht nur an Wertschätzung und Kenntnisnahme, sondern oft an simpler Duldung. Wenn man bedenkt, dass noch Mitte der 80er Jahre das Petersburger Futuristenmanifest von 1914, „Wir und der Westen“ aus sowjetischen Publikationen ferngehalten wurde, wie das Hindemithjahrbuch 1979 mit einer Auflistung des Pariser Nachlasses von Arthur Lourié vom sowjetischen Zoll beschlagnahmt wurde oder Untersuchungen über sein russisches Frühwerk *Vi-sumsverweigerungen* mit der Begründung begegneten, dass solche Forschungen keinerlei Unterstützung verdienten, dann muss es zwanzig Jahre später schon bemerkenswert erscheinen, wenn jenem „Skrjabinisten“ und musikalischen Wortführer des russischen Futurismus in diesem Buch nun ausführliche Darlegungen und Notenbeispiele gewidmet werden (auch wenn der Hinweis S.144, erst in Paris sei er mit Busoni in Kontakt gekommen, fehlt – dieser datierte noch aus Russland 1912). Nicht so sehr der westliche Slawist und Osteuropakenner als vielmehr der bisherige russische Leser muss in diesen Darlegungen das irritierende Bild eines neuen Kontinents finden, den Blick auf eine Geschichte seiner Kultur, von der er nichts wissen durfte. So wie auf Lourié, wird Skrjabins Einfluss auf die konservative Nachfolgegeneration Medtner/Rachmaninov, gleichfalls aber auch auf die verachtete und totgeschwiegene sowjetische Avantgarde um die „Assoziation für zeitgenössische Musik“ (ASM) der 20er Jahre, besonders Nikolaj Roslavec verfolgt, und darüber hinaus auf die jüngste sowje-

tische Avantgarde seit den 60er Jahren wie Valentin Silvestrov, Sofia Gubaidulina oder Alfred Schnittke, wo diese nach seriellem Beginn in Spuren Weberns zu neuen romantischen Orientierungen gelangte. Auch Prokofjew gerät zu Recht ins Blickfeld als Skrjabin-Nachfolger. Wäre Skrjabin in der Welt der Avantgarde nicht zuletzt eine russisch-östliche, nichtwestliche Kultfigur mit seinen eigenen Orientierungen an Theurgie und indischer Mystik gewesen? Mit diesen „idealistischen“ und mystischen Gedanken war der späte Skrjabin für den Sozialistischen Realismus inakzeptabel, und dass sie nun frank und frei erörtert werden können, nicht ihre bisweilen reaktionäre und rassistische Komponente verschweigend, ist allein schon eine Erhellung, denn Skrjabin galt seinen zeitgenössischen Bewunderern als Solitär – erst westliche Forschung brachte den Begriff „Skrjabinisten“ auf. Tamara Levaja, die in Nischni Nowgorod lehrt, zur frühesten sowjetischen Hindemith-Forschung gehörte und seit Jahren mit dem Zagreber Avantgarde-Arbeitskreis verbunden ist, sucht in Gegenüberstellung Skrjabinscher Gedanken zu Form und Zeit mit solchen der westlichen Avantgarde Konvergenzen und Divergenzen zu ermitteln – Skrjabins Position erweist sich als selbständig russisch. Russische Geschichte anzunehmen wie sie war – dieses Buch ist nicht das einzige unter neueren Arbeiten, die sich dieser ehrenwerten Aufgabe unterziehen, und es öffnet wichtige bisher verschlossene Türen.

Detlef Gojowy

## Kreuzweg der Odessaer Intelligenz

Vladimir Smirnov, *Rekviem XX. veka (Requiem des 20. Jahrhunderts)*, 4. Band, Odessa: Astroprint 1045 S., Abbildungen, ISBN 978-966-318-814-0

Als (vorläufigen?) Abschluss seines dokumentarischen Lebenswerkes hat Vladimir Smirnov im Odessaer Universitätsverlag „Astroprint“ gemeinsam mit der Menschenrechtsorganisation „Odessaer Memorial“ den vierten Band seines „Requiem des 20. Jahrhunderts“ veröffentlicht, mit Errataverzeichnissen und Namensregistern Bezug nehmend auf die zurückliegenden. Jedes dieser 2001, 2003, 2005 und 2007 erschienenen Bücher ist 800 bis über 1000 Seiten stark und berichtet auf der Basis privater Tagebuchaufzeichnungen, Vernehmungsprotokollen und Gerichtsakten mit Aktenzeichen Näheres über den Leidensweg der Odessaer Intelligenz im stalinistischen Terror der 1930er Jahre, unter der rumänischen Besatzung der 1940er und in der anknüpfenden Rache phase der wieder etablierten Sowjetmacht, die jegliche Fortführung beruflicher Arbeit als Kollaboration verfolgte, selbst wo sie dem Bestandserhalt der russischen Kultur diene – was erst in späteren Rehabilitationsverfahren gewürdigt wurde.

Grundstock und Anknüpfung seiner Recherchen bildeten dem Autor, der selbst von der Musik herkam, bevor er den Beruf des Physikers wählte, die Tagebücher seines akademischen Musiklehrers Vladimir Afanas'vič Švec, an Ausführlichkeit den Tagebüchern Victor Klemperers vergleichbar, die ausgehend von Privatem und Beruflichem öffentliches Geschehen am Schicksal von Mitmenschen nicht mehr zu übergehen fanden. Sie reichen bis ins Jahr seiner Emeritierung, 1977, und verzeichnen z. B. unter dem 21. August 1968; „Im Radio sendet man eine eilige ‚Recht fertigung‘: wir sind natürlich nur einem ‚Hilferuf‘ der tschechischen Kommunisten gefolgt“ (S. 400), und am 25. August: „Den Verlautbarungen des verlogenen Rundfunks nach gibt es in der Tschechoslowakei eine sehr angespannte Lage: Maschinengewehr gefechte auf den Dächern, Proklamationen und Rundfunkaufrufe, Proteste und Morde, Kampf um Unabhängigkeit ...“ (ebd.).

Neben diesen Tagebuchaufzeichnungen, die alle vier Bände durchziehen, werden in diesem 4. Band 19 neue Fälle dessen do-

kumentiert, was im russischen Sprachgebrauch in so ungerührter Selbstverständlichkeit als „Repression“ bezeichnet wird, einschließlich von Todesstrafen ohne Straftatbestand: Repressionen hier gegen einen Physiker, einen Archäologen, Ingenieure, Priester, Musiker, Chemiker, Nachfahren des Stadtgründers De Ribas u. a., auch Sündenböcke, die man für die selbstverursachte Hungerkatastrophe, den Holodomor, verantwortlich machte. Materialien aus dem Ukrainischen Staatsarchiv mit Aktenzeichen der Gerichtsprotokolle werden ergänzt durch Berichte vielfach abgebildeter Zeitzeugen.

Die Fälle hemmungslosen Staatsterrors der 30er Jahre, wie er allgemein im Sowjetreich seine grundlosen Opfer forderte, ließen sich auf den Nenner der führenden Parteispitze zurückführen, deren Selbstherrschaft keine Autoritäten auch fachlicher Art neben sich dulden konnte, und deren Klassenjustiz phantasievoll im Erfinden „konterrevolutionärer“, „trotzkistischer“ und „monarchistischer“, „faschistischer“ und internationaler Verschwörungen, wenig wählerisch dagegen im Sammeln und Konstruieren vermeintlicher „Beweise“ war. Für Verurteilungen reichten polnische und deutsche Verwandtschaften, Abstammung vom Adel, der Besitz fremdsprachiger Bücher und durchaus offizielle berufliche Kontakte ins Ausland.

Abgesehen von diesem Terror, in dem noch vor dem rumänischen Einmarsch der Organist der deutschen Lutherischen Kirche Odessas, Theophil Richter – der Vater des berühmten Pianisten Swjatoslaw Richter – erschossen wurde, bilden die Jahre rumänischer Besatzung ein spezielles Odessaer Kapitel. Diese erwies sich einerseits als Kulturbeute-gierig und begegnete dabei hinhalten-dem Widerstand der Odessaer, öffnete andererseits ein Fenster ins romanische Europa, wie es zu Sowjetzeiten strikt versperrt war: Moderne Kunst und Literatur, die öffentliche Aufführung geistlicher Musik, wissenschaftlicher Austausch mit Bukarest und Reisen dorthin wurden möglich - und nach Wiedereinzug der Sowjetmacht mit Lagerhaft bestraft, so die Aufführung geistlicher Werke Tschaikowskys mir zehn Jahren. Es half nicht viel, dass Rumänien den Beteiligten seiner Kontakte vor dem Wiedereinzug der Sowjets Asyl bei sich bot, weil auch dieses Land schließlich wie Bulgarien und Ungarn unter sowjetische Botmäßigkeit fallen sollte.

Es muss festgehalten werden, dass Revisionen genannter Terrorurteile nicht erst seit dem Beginn ukrainischer Selbständigkeit datieren, sondern bereits in die Reformphasen sowjetischer Politik seit Chruschtschow. Bemerkenswert bleibt die Veröffentlichung eines Geschichtswerkes diesen Gewichts zu einer Zeit, da russische Politik inzwischen Neigungen zeigt, der Stalinzeit verklärende Momente abzugewinnen und die Aufarbeitung dieser Epoche oftmals das Werk mutiger Einzelgänger bleibt. Auch Smirnov war und ist ein solcher, konnte sich aber offenbar einer hilfswilligen, aufdeckungsbereiten Öffentlichkeit erfreuen.

Detlef Gojowy

## **Djerdj Mandic (Mandity Gyorgy), Orgulje u Vojvodini (Die Orgeln aus Vojvodina), Novi Sad 2005**

„Die Herausgeber stellen sich mit Vergnügen der Herausforderung, alle verfügbaren Angaben und Beschreibungen aller Orgeln aus Vojvodina, die im oder außer Gebrauch sind, in einem Band zu veröffentlichen. Das Werk, das ursprünglich in ungarischer Sprache veröffentlicht wurde (Agape, Novi Sad, 2002), wird nun, wegen des kulturhistorischen Wertes, auch in serbischer Sprache publiziert“, so im Vorwort des Buches „Die Orgeln aus Vojvodina“ des Autors Djerdj Mandic. Die Kulturanstalt der Provinz Vojvodina hat das Buch im Jahr 2005 veröffentlicht; die Autorin wurde im darauf folgenden Jahr erfolgreich promoviert. Dieses Buch stellt ein seltenes und allumfassendes Zeugnis der 173 Instrumente, ihrer Entstehung, ihrer Entwicklung, ihres Gebrauchs und ihrer Dauer, leider auch ihres Verfalls dar und zeugt zugleich von Leben und Schicksalen, die in diesen Zauberpfeifen eingewoben sind. Auf fast 250 Seiten luxuriösen Papiers, gebunden in feste Umschlagseiten, macht uns der Autor zuerst mit einer kurzen Geschichte der Orgeln vertraut, aus der die Entwicklung des Instruments in einer chronologischen Folge von ihrer Entstehung im Zeitalter des alten Griechenlands bis zur Gegenwart ersichtlich wird. Diese Darstellung ist mit aussagefähigen Zeichnungen und Fotografien illustriert und fließend geschrieben, was den Lesestoff edukativ und für ein breiteres Lesepublikum verständlich macht. Djerdj Mandic hat die Entwicklung unter Berücksichtigung der historischen, kulturellen und soziologischen Verhältnisse betrachtet, so dass es auch kurze Einblicke in die liturgische Behandlung der Instrumente bei den protestantischen und anderen Religionsgemeinschaften gibt. In diesem Buch findet man des Weiteren viele Angaben über absichtliche Zerstörungen von Orgeln, sowohl vor fünf Jahrhunderten als auch heute noch, ein unbegreifliches menschliches Verhalten mit großen Folgen!

„Orgeln spielen ist gleich dem Zeugnis von einer Macht, die aus der Erkenntnis der Unsterblichkeit hervorgeht“ (Ch.-M. Widor). Dieses Zitat des berühmten französischen Organisten und Komponisten eröffnet das Kapitel unter dem Titel „Anfänge des Orgelspiels in Vojvodina“. Angaben über Orgeln auf dem Gebiet



von Vojvodina im Zeitraum des Mittelalters gibt es nicht – die christliche Bevölkerung flüchtete beim Einfall der Türken oder wurde teilweise ausgerottet, während gleichzeitig alle Gotteshäuser zerstört wurden. Erst mit der Vertreibung der Türken und mit der erneuten Besiedlung der verwüsteten Gebiete wurde das Religionsleben erneuert. Leider haben wir heute nur wenige Angaben über einzelne Instrumente aus dem 18. Jahrhundert (eine Orgel aus Plavna und zwei weitere Instrumente in Sremski Karlovci), während für das 19. und 20. Jahrhundert die Quellenlage günstiger ist. Im Verhältnis zu Exemplaren der weltweit bewahrten mittelalterlichen Instrumente werden diese Instrumente aus Vojvodina unter „jüngere Generationen“ eingeordnet. Interessant sind auch statistische Angaben, die, wie der Autor selbst erzählt, von einer Kultur, die langsam verschwindet, zeugen: Die Anzahl der Orgeln wurde um mindestens ein Drittel reduziert und zwar besonders nach dem Zweiten Weltkrieg und nach der Auswanderung der deutschen Bevölkerung, aber auch Anfang der 1990er Jahre. Von den erhaltenen Instrumenten sind 56 % mit einem mechanischen System versehen, andere Orgeln sind pneumatisch und nur eine ist elektropneumatisch; von 173 Instrumenten verfügen sogar 165 über Pedale; es überwiegen Instrumente mit einem Manual, 35 % sind mit zwei Manualen versehen und nur zwei Instrumente haben drei Klaviaturen. Zwei Fünftel der überlieferten Instrumente wurden in den berühmten Werkstätten von Angster (Pecs) und Wegenstein (Temischwar/Timisoara) angefertigt; hinzu kommen Orgeln aus 39 verschiedenen Werkstätten, während für 12 % der Orgeln kein Ursprung festgestellt wurde. Mit interessanten biografischen Texten werden zuerst die Orgelbauer Fischer, Hubmann, Kailbach, Lindauer und Pfeifer aus Vojvodina vorgestellt und danach folgen die ausländischen Orgelbauer Heferer, Jenko, Rieger, Majdak, Orszagh und Sohn, Kovacs und viele andere.

Zu jedem Orgelbauer gibt es auch eine kartographische Darstellung seines Gesamtwerks; alle Instrumente auf dem Territorium von Vojvodina wurden mit den vollständigen Dispositionen, mit der Beschreibung der Rekonstruktionen sowie der gegenwärtigen Spielbarkeit ausgewiesen, was durch qualitativ hochwertige Schwarzweiß- oder Farbfotografien illustriert wird. Alle Angaben werden in übersichtlichen Tabellen am Ende des Buchs systema-

tisiert. Besonders interessant sind die Beschreibungen aller 24 Register und die Möglichkeiten ihres Einsatzes.

So sagte Robert Schumann in seinen bekannten „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“: „Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik“. Diese Worte werden auch heute noch von vielen Menschen als wahr empfunden und erlebt. „Die Königin der Instrumente“, wie man die Orgeln mit Recht nennt, hat tatsächlich eine magische Kraft. Es ist sicher, dass interreligiöse Streitigkeiten auch zerstörerische Kräfte im Menschen auslösten und zur Vernichtung von Orgeln führten. Der Königin der Instrumente wurde nicht selten der Scheiterhaufen bereitet, sogar in den Ländern der heutigen Europäischen Union, die gerade die Orgel zu ihrem Symbol gewählt hat! Die geniale schöpferische Gestaltungskraft J. S. Bachs hat die Orgel zu einem künstlerisches Spitzeninstrument hervorgehoben, sie auf den Thron der Konzertpodien gestellt. Größe und Architektonik der Orgeln verlangten immer eine besondere Akustik und einen großen Raum. Einen solchen Raum gab es vor einigen Jahrhunderten nur in Kirchen und Kathedralen. Erst später fanden mit den ersten Konzertsälen die Orgeln ein neues universelleres Domizil. Die südlichste Stadt in Serbien, in der Orgeln vorhanden sind, ist Belgrad, wo im Herbst 1958 in einem Konzertsaal im Stadtzentrum ein Instrument mit vier Manualen von der Firma Walcker aufgestellt wurde. Leider sind deren Pfeifen jedoch schon seit zwei Jahrzehnten verstummt!

Die fünfzehnjährige Forschungstätigkeit des Autors dieses Buchs, Djerdj Mandics, ist eine testamentarische Geste, mit der er die Orgeln seiner Geburtsprovinz Vojvodina vor der Vergessenheit bewahrte, aber damit auch die kulturelle, künstlerische und – wie wir hoffen – politische Öffentlichkeit bewegt.

Maja Smiljanić-Radić

## Biographical Data of the Authors of the Conference „Post-War Musicology ...“

**Joachim Braun** is Professor Emeritus of Musicology at the Bar-Ilan University, Israel. He is author and editor of eight books, among others *Die Musikkultur Altisraels/Palästinas*, *On Jewish Music*, *Music in Latvia: Studies*, *Verfemte Musik* and *Studies in Socio-Musical Sciences*. He has contributed numerous articles in leading professional encyclopedias and periodicals, and lectured world-wide. In the center of his interests are sociological and semantic aspects of music, matters of organology and iconography of music, Jewish/Israeli and Baltic musical cultures. In 2003 he was granted the *Three-Star-Order* by the Latvian government for his contribution to Latvian musicology.

Contact: braunj@mail.biu.ac.il

**Jeffers Engelhardt** is Assistant Professor of the Anthropology of Music at Amherst College (USA). His research deals with music and religion (particularly Orthodox Christianity); music, human rights and cultural rights; and the musics of post-socialist Eurasia and the Finno-Ugric world. He received his PhD in 2005 from the University of Chicago and is currently at work on a book titled *Singing the Right Way: Renewal, Transition, and Orthodox Christianity in Estonia*.

Contact: jengelhardt@amherst.edu

**Rūta Gaidamavičiūtė** (born 1954), Dr., Associate Professor, is senior researcher and head of the Department of Music Theory and History at the Musicological Institute of the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Her principal areas of interest are Lithuanian music and the theory of rhythm. She has edited *Osvaldas Balakauskas: Music and Thoughts* (2000) and authored *New Paths of Lithuanian Music* (2005), *Following the Steps of Creative Styles: Conversations with Musicians* (2005), and *Vidmantas Bartulis: Between Silence and Sound* (2007) (all in Lithuanian).

Contact: mi@lmta.lt

**Kevin C. Karnes** is Assistant Professor of Music History at Emory University in Atlanta, USA. He is the author of *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna* (Oxford University Press, 2008); co-editor, with Joachim Braun, of *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991* (special issue of the *Journal of Baltic Studies*, 2008); and co-editor, with Walter Frisch, of the revised and expanded edition of *Brahms and His World* (Princeton University Press, 2009).

Contact: [kkarnes@emory.edu](mailto:kkarnes@emory.edu)

**Urve Lippus** (born 1950), Professor at the Estonian Academy of Music and Theatre and since 1990 head of the Department of Musicology. Candidate of Arts (Moscow, 1985); PhD in musicology (Helsinki, 1995). Fields of research: Estonian music history, analysis of texts about music (histories, criticism), performance studies (based on historical recordings), the work and aesthetics of Veljo Tormis, Estonian folk song, modeling musical thinking of the runic song tradition. Principal publications: *Linear Musical Thinking. A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples* (Helsinki, 1995), *Publications in Estonian Music History* (general editor, 8 vols. since 1995).

Contact: [urve.lippus@ema.edu.ee](mailto:urve.lippus@ema.edu.ee)

**Janika Oras** (born 1963), received her Master's Degree in folklore studies from the University of Tartu in 2002, followed by PhD studies at the Estonian Academy of Music and Theatre. She has been employed by the Estonian Folklore Archives of the Estonian Literary Museum since 1988 (research fellow since 1993) and her main research topics are the musical performance of the Estonian folk-song and the history of folklore collection.

Contact: [janika@folklore.ee](mailto:janika@folklore.ee)

**Inna Petliak** (born 1971). Education: Masters Degree in musicology (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 1998), Bachelors Degree in musicology, 1994. At present, she is studying for the Doctoral Degree, specialising in Old Believers' church singing.

Her fields of professional interest also include the teaching of music theory, solfège and rhythm.

Contact: [mistudio@inbox.lv](mailto:mistudio@inbox.lv)

**Rūta Stanevičiūtė-Goštautienė** has been Lecturer at the Lithuanian Academy of Music and Theatre since 1991 and at the University of Management and Economics since 2003. After graduating from the Lithuanian Academy of Music and Theatre, she continued her studies at Freiburg University (1994), Helsinki University (1995-1996), the Paris Conservatory (1999), and Bologna University (2000). At present, she is chair of the Musicological Section of the Lithuanian Composers' Union (since 2005). She has edited or co-edited *Constructing Modernity and Reconstructing Nationality: Lithuanian Music in the 20<sup>th</sup> Century* (2005), *Pažymėtos teritorijos* (Mapping Territories, 2005) and *Baltic Musicological Conferences: Programmes, Recollections, Reflections* (2007). Recently she authored a college textbook entitled *Music as Cultural Text* (2007), and *Vytautas Bacevičius in Context* (2008).

Contact: [rutos@post.5ci.lt](mailto:rutos@post.5ci.lt)

**Ingrīda Zemzare**, Doctor of Arts, graduated from the Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music and the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. She is currently director of the chamber orchestra Kremerata Baltica. She is author and co-author of several books: *Music of the Young* (1979), *Pauls Dambis's Games* (1990), *Talivaldis Ķeniņš: Between Two Worlds* (1991), and *Music of the Young: Twenty Years Later* (1994) (all in Latvian).

Contact: [ingrida@kremeratabaltica.lv](mailto:ingrida@kremeratabaltica.lv)

## **Autorinnen und Autoren der Aufsätze und Rezensionen**

### **Professor Dr. Matjaž Barbo**

Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Askreceva 2,  
SI-1000 Ljubljana, Slowenien  
Matjaz.Barbo@ff.uni-lj.si

### **Dr. Detlef Gojowy**

Auf dem Kreuzbüchel 16, 53572 Unkel/Rhein  
dgojowy@t-online.de

### **PD Dr. Stefan Keym**

Carl-von-Ossietzky-Str. 10, 06114 Halle  
keym@rz.uni-leipzig.de

### **Professor Dr. Klaus-Peter Koch**

Eichelstraße 25, 51429 Bergisch Gladbach  
kpkoch39@t-online.de

### **Marijana Kokanović**

Akademija umetnosti, 21000 Novi Sad, Serbia  
marijanakokanovic@yahoo.com

### **Dr. Lenka Křupková**

U Husova Sboru 6, 77200 Olomouc, Tschechische Republik  
Lenka.Krupkova@seznam.cz

### **Professor Dr. Helmut Loos**

Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig,  
Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig  
hloos@rz.uni-leipzig.de

### **Professor Dr. Eberhard Möller**

Auf der Höhe 10, 08060 Zwickau

**Dr. Jascha Nemtsov**

Danckelmannstraße 42, 14 059 Berlin  
jaschanemtsov@gmx.de

**MMag. Manfred Novak**

Quellenstraße 18/38, 1100 Wien, Österreich  
manfred.novak@gmx.at  
<http://choralnet.org/cat/koala.html>

**Haiganuş Preda-Schimek**

Obere Augartenstr. 18A/5/7, 1020 Wien, Österreich  
haigma.schimek@yahoo.com

**Dozentin Dr. Vlasta Reittererová**

hubert.reitterer@chello.at

**Professorin Maja Smiljanić-Radić M. A.**

Kralja Milana 50, 11000 Belgrad, Serbien  
pianorg@eunet.yu

**Dr. Ernst Stöckl**

Hügelstraße 12, 07749 Jena

**Dr. Galina P. Tsmyg**

J. Mavra 18-304, 220092 Minsk, Weißrussland  
galina\_tsmyg@yahoo.com