

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig

Heft 16

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

herausgegeben von Helmut Loos und Eberhard Möller †

Redaktion: Klaus-Peter Koch



Gudrun Schröder Verlag
Leipzig 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Für die erteilten Abbildungsgenehmigungen wird ausdrücklich gedankt. Autoren und Verlag haben sich bemüht, sämtliche Rechteinhaber der Bilder ausfindig zu machen. Sollte dies an einer Stelle nicht gelungen sein, bitten die Herausgeber um Mitteilung. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.

© 2015 Gudrun Schröder Verlag, Leipzig
Kooperation: Rhythmos, ul. Grochmalickiego 35/1, 61-606 Poznań, Polen
Satz: Linus Hartmann
Printed in Poland.
ISBN 978-3-926196-72-9

Inhalt

Vorwort	vi
 OL'GA BENTSCH	
Einige Beiträge zur Geschichte der ukrainischen Musikfolklore	1
 JULIAN HEIGEL	
Überlegungen zur musikhistorischen Aufarbeitung der DDR-Ära am Beispiel des <i>Deutschen Verlags für Musik</i>	8
 JAKYM HORAK UND SEVERYN TYKHYY	
Die Musikbibliothek von Volodymyr Sadovs'kyj	18
 ULYANA HRAB	
Myroslav Antonovyč und seine wissenschaftliche Biografie	87
 MARIA KACHMAR	
Musical Structure of Byzantine Monodic Church Chants: from Sign to Principle	96
 KLAUS-PETER KOCH	
Die böhmischen Mozart-Enthusiasten in Franz Xaver Niemetscheks Mozart-Biografie von 1798	107
 HELMUT LOOS	
„... dass in unserm Breslau wahrlich nicht die Armut an ernst stre- benden Musikmenschen herrscht“. Berichte über das Breslauer Musikleben in der Leipziger Musikzeit- schrift <i>Signale für die musikalische Welt</i>	121
 TATSIANA MDIVANI	
Die Suche nach dem Modell einer neuen Ganzheit. Musik von Karlheinz Stockhausen	133

IVANA MEDIĆ

The Challenges of Transition: Arvo Pärt's 'Transitional' Symphony No. 3 between Polystylism and Tintinnabuli 140

OL'GA OSADCIA

Musikalische Judaica unter den Materialien der L'viv'er Nationalen wissenschaftlichen Bibliothek der Ukraine „Vasil Stefanik“ 154

Rezensionen

MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ

Marijana Kokanović Marković, *The Social Role of the Salon Music in the Life and the Value System of the Serbian Citizens in the 19th Century*, Belgrad: Institute of Musicology SASA 2014 165

ANNA NOWAK

Anna Nowak, *Mazurek fortepianowej w muzyce polskiej XX wieku* [Piano Mazurka in 20th-century Polish Music], Kraków: Musica Iagellonica / Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego 2013 168

STEPHAN WÜNSCHE

L'viv's National Music Academy Presents a Collection of Articles on Instrumental Chamber Music and Ensemble 174

Vorwort

Die neu wieder aufgebrochenen Spannungen und Konflikte in Europa geben unseren Bemühungen um eine Verständigung über die musikgeschichtlichen Grundlagen unseres Kontinents eine besondere Aktualität. Kurzfristig sind sicher keine Ergebnisse zu zeitigen, aber langfristig ist eine Einwirkung auf das historische Bewusstsein möglich, wenn gut fundierte und wissenschaftlich belegte Fakten vorgelegt werden, die ein realistisches Geschichtsbild überzeugend präsentieren. Angesichts der Geschichte der Musikwissenschaft ist dies nicht ganz einfach, müssen wir doch auf diesem Wege die ideologischen Fehleinschätzungen und Verblendungen, die in Ost und West unser Fach geprägt haben, als solche erkennen und klar benennen. Dies ist insofern brisant, als anerkannte Größen des Faches kritisch hinterfragt und in ihrer Grundausrichtung korrigiert werden müssen. Oft ist es mir begegnet, dass diese Aufgabe als Denunziation und Demontage anerkannter nationaler Persönlichkeiten verstanden wird. In Deutschland betrifft dies beispielsweise Hans Heinrich Eggebrecht, dessen nationalsozialistische Überzeugung und entsprechendes Engagement bis 1945 erst nach seinem Tode entdeckt und öffentlich bekannt gemacht worden sind. So groß der Schock und so kontrovers anfänglich die Stellungnahmen auch waren, so setzt sich doch in der deutschen Musikwissenschaft die Einsicht durch, dass es sich hier um eine notwendige Aufarbeitung der Fachgeschichte handelt, die über Beweggründe und Ausrichtung musikwissenschaftlicher Forschung einen unentbehrlichen Aufschluss gibt. Eine wissenschaftliche Quellenkritik gerade auch der Sekundärliteratur bedingt die Kenntnis der Grundeinstellung und der Absichten des jeweiligen Autors. So schmerzlich es auch sein mag, hier sind Anbieterungen hochdekorierte Musikwissenschaftler an die Mächtigen, die Führer der Nationen sowie an dominante Zeitströmungen in hohem Maße zu verzeichnen. Dies gilt übrigens auch für weltberühmte Künstler wie Richard Strauss . . .

Mehrfach schon habe ich auf den geistigen ‚Weltkrieg nationaler Musikulturen‘ in Europa hingewiesen, der in diesem Zusammenhange ausgetragen worden ist. Ja, es hat ihn gegeben, zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Zusammenhängen, vor allem im 20. Jahrhundert. Aber er prägt keinesfalls die Gesamtheit europäischer Musikgeschichte. Die Heroen unseres Faches waren wie die Künstler zeitbedingten Prägungen unterworfen, wie wir heute selbstverständlich auch. Diese Bedingungen müssen

wir uns bewusst machen, um von unserem Standpunkt aus die Situation realistisch einschätzen und Musikgeschichte möglichst wertfrei beschreiben zu können. Bereits Immanuel Kant hat diese Bedingung umschrieben und ebenso die Kenntnis der Gegenpositionen gefordert. Er schreibt, dass es einen „Mann von erweiterter Denkungsart anzeigt, wenn er sich über die subjektiven Privatbedingungen des Urtheils, wozwischen so viele andere wie eingeklammert sind, wegsetzt und aus einem allgemeinen Standpunkte (den er dadurch nur bestimmen kann, daß er sich in den Standpunkt anderer versetzt) über sein eigenes Urtheil reflectirt“. (*Kritik der Urteilskraft*, § 40, Z. 10.) Wissenschaftliche Aufarbeitung der Fachgeschichte bedeutet keinen Enthüllungsjournalismus mit hämischer Herabsetzung historischer Persönlichkeiten, sondern eine nüchterne Benennung der Positionen und ihrer zeitgeschichtlichen Bedingtheit. Eine Wissenschaft, die sich dieser Aufgabe verweigert, verrät ihre eigenen Ideale und macht sich schwerer Versäumnisse schuldig.

Unter diesem Aspekt stellt dieser Band unserer *Mitteilungen* eine sehr bunte Mischung dar, in der die verschiedensten Ansätze der Musikwissenschaft zu erkennen sind. (Aus diesem Grunde sind die Beiträge diesmal alphabetisch nach Autoren sortiert, nicht wie sonst chronologisch.) Es nützt wenig, sie kommentarlos zur Kenntnis zu nehmen, es sollte eine aktive Auseinandersetzung damit unser Ziel sein. Die Mythenbildung Jahrtausende alter Nationalmusik muss ebenso auf den kritischen Prüfstand wie entsprechende Glorifizierung neuer Avantgardemusik. Die positivistische Auflistung historischer Materialien ist ebenso auf ihren Sinn hin zu befragen wie die analytische Werkmonografie. Dabei muss vollkommen klar sein, dass es nicht um persönliche Angriffe geht, sondern um ein Ringen um eine Musikwissenschaft nach historisch-kritischen Maximen. In diesem Sinne steht eine Beschäftigung mit den europäischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts noch aus, die bislang nur in Ansätzen erkennbar ist. In unseren Mitteilungsheften spielen sie bislang keine Rolle, ansatzweise haben wir die Thematik in Symposien angesprochen.¹ Es ist höchste Zeit, sie näher zu behandeln. In Leipzig verfolgen wir Überlegungen, die Musik in europäischen Diktaturen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einmal in einem Projekt mit internationaler Kooperation zu bearbeiten. Grundlage dafür könnte

¹Z. B. *Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004.

ein Vergleich des Repertoires sein, das an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten aufgeführt worden ist. Hier wäre unser Ansatz ‚Musica migrans‘ neu zu beleben. Vorarbeiten und exemplarische Studien zu diesem Thema sind für unser nächstes Heft hoch willkommen.

Dank ist allen Autoren und Helfern auszusprechen, die an diesem Heft mitgearbeitet haben, insbesondere Stephan Wünsche und Linus Hartmann. Wie wertvoll ihr Engagement ist, wird schmerzlich bewusst angesichts unersetzlicher Verluste. Ein treuer und als Mitherausgeber unserer *Mitteilungen* im Hintergrund stets engagiert unterstützender Mitstreiter ist im November 2015 verstorben: Eberhard Möller. Wir werden ihm wie so vielen Kolleginnen und Kollegen, die in den Jahren des Bestehens unserer Arbeitsgemeinschaft schon von uns gegangen sind, ein ehrendes Andenken erhalten.

Dezember 2015

Helmut Loos

OL'GA BENTSCH (L'viv / Ukraine)

Einige Beiträge zur Geschichte der ukrainischen Musikfolklore

Die rituelle Volkstradition bildet eine der ältesten Schichten der ukrainischen Musikkultur. Sie geht auf vorchristliche Zeiten zurück, durchlebte teilweise schwierige historische Etappen, doch bewahrte sie trotz allem das historische Gedächtnis des Volkes.

Ukrainische rituelle Volkslieder verkörpern eine Tradition von an die fünftausend Jahre. Sie überdauerten dank der ununterbrochenen mündlichen Kommunikation von einer Generation zur nächsten, wobei sie auf diese Weise ewige Volksweisheiten weiter vermittelten. Wenn sich auch die Formen und die Varianten solcher rituellen Gesänge ständig änderten, so blieben sie doch in ihrem geistigen Wesen unberührt. Die Eigenheiten des volkstümlichen, poetischen und musikalischen Schaffens, der Bräuche und Sitten der Ukrainer erfassten seit dem 19. Jahrhundert einschließlich den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hervorragende Denker, Künstler, Wissenschaftler und Philosophen – meist Ukrainer von Herkunft, wie der für Russland bedeutende Schriftsteller Mikola Gogol (Nikolaj Gogol), der Linguist Oleksandr Potebnâ, der Folklorist Filaret Kolessa und der Komponist Stanislav Ludkevič oder wie der tschechische Ethnologe und Linguist Ludvik Kuba und andere.

Die Tradierung erfolgte nicht allein über die memoriale Weitergabe von Texten, sondern auch über mündliche Formeln als theoretische Grundlage dieser Texte. In dem Improvisationsprozess, in welchem verschiedene magische, rituelle, kosmogonische Texte individuell variiert wurden, eröffnen sich Grundideen. Sie sind in Archetypen und Ideogrammen kodiert. Diese Erkenntnisse waren noch nicht nach Religion und Wissenschaft differenziert, wie in den späteren schriftlichen Formen. Sie beinhalteten noch die Einheit von Gedanken und Gefühlen, waren sie doch in einer Zeit entstanden, als die Menschen die Informationen unmittelbar und fehlerlos ‚lesen‘ und weiterreichen konnten.

Die ukrainische kirchenmusikalische Kultur formierte sich auf der Basis des ukrainischen rituellen Volksgesanges, der ursprünglichen rituellen Kultur. Sie passte letztere an den kalendarischen Gottesdienst an. Der ukraini-

sche Erforscher dieses Problems, der zu sowjetischen Zeiten in den Westen emigrierte Oleksa Voropaj, schrieb darüber:

Mit dem Christentum brachte Byzanz in die Ukraine ihre Kultur mit, aber doch ausschließlich ihre eigene Kultur, keine allgemeine Kultur. Wir besaßen damals schon unsere Nationalkultur. Waldemar der Große (Volodimir Velikij) fügte nur die christliche Kultur seiner [bereits bestehenden] heimischen Kultur hinzu [...].¹

Von Anfang an bestimmten die jährlichen Sonnenzyklen und die Arbeit der Ackerbauer die Volkstradition der Ukrainer.

Das Ackerbauerjahr teilte sich in zwei Perioden: Frühling-Sommer und Herbst-Winter.

Die Frühling-Sommer-Periode begann mit der Frühlings-Tagundnachtgleiche. Damit fingen das Ackerbauerjahr und das neue Jahr an. Die Monate wurden vom März an gezählt. Die Herbst-Winter-Periode begann mit der Herbst-Tagundnachtgleiche, im September.

Mit den vier Grundpositionen der Sonne im Jahreskreislauf sind die vier wichtigsten rituellen Feste verbunden: das Osterfest (*velik-den*, was wörtlich aus dem Ukrainischen übersetzt ‚großer Tag‘ bedeutet), welches mit der Frühlings-Tagundnachtgleiche zeitlich abgestimmt ist, das *kupalo* (ursprünglich ein heidnisches Volksfest zur Sommersonnenwende, später ein Fest vom Heiligen Johannes, d. i. Johannes der Täufer, das nach dem julianischen Kalender am 24. Juni, nach dem gregorianischen Kalender am 7. Juli gefeiert wird), die *prečista* (was wörtlich aus dem Ukrainischen übersetzt ‚die Reinste‘ – bezogen auf die Jungfrau Maria, die Gönnerin des Volkes – bedeutet) feiert man am 14. Oktober, das Fest entspricht der Herbst-Tagundnachtgleiche und wird besonders feierlich von den ukrainischen Kosaken begangen; endlich *riždvo*, Weihnachten – dieses Fest bezieht sich auf die Wintersonnenwende.

Solche Feste des Jahreskreises gehen letztlich bis auf die Epoche der Tripoljer Kultur (4. bis 2. Jahrtausend v. Chr.), welche zum ersten Mal von dem hervorragenden ukrainischen Wissenschaftler und Forscher Vîkentiĭ Hvojka am Ende des 19. Jahrhunderts beschrieben wurde, zurück. Die Bezeichnung ‚Tripoljer Kultur‘ bezieht sich auf das Dorf Tripillâ bei Kiev, bei dem der Forscher einen ganzen Komplex von uralten Siedlungen ukraini-

¹Oleksa Voropaj, *Zvičai našego narodu* [Die Sitten unseres Volkes], Mûnhen [München] 1966, S. 5.

scher Ackerbauern fand.² Hvojka war überzeugt, dass die Tripoljer Kultur einem beidseits des Dnepr ansässigen Ackerbauervolk gehörte. Der Forscher stellte die These auf: „Die Ukrainer sind die Nachfahren der Tripoljer, welche die Bräuche des Landes ihrer Ahnen bis heute bewahrten.“³

Nach diesen kurzen Einleitungsbemerkungen sollen die wichtigsten Bräuche und Sitten des ukrainischen Volkes, vor allem in Bezug auf ihren musikalischen Teil, dargestellt werden.

Der Osterbrauch begann mit dem erstem Frühlingstag, dem 1. März nach dem alten Kalender bzw. dem 14. März nach dem neuen Kalender, und fiel mit dem Beginn des neuen Jahres zeitlich zusammen. Die Osterbräuche dauerten früher zwei Wochen. Die Leute backten das Festbrot, ukrainisch *korovaj* (heute, den kirchlichen Sitten entsprechend, Osterbrot, ukrainisch *paska*, genannt) aus Teig, und malten Eier rot an, die s. g. *krašanki*, was wörtlich ‚rotes‘ und gleichzeitig ‚schönes Ei‘ bedeutet und den Anfang des ganzen Daseins in der Welt symbolisiert. Dazu noch wurden Eier mit verschiedenen Ornamenten verziert. Solche Eier wurden auch *pisanki* genannt.

Der zweiwöchige Brauch wurde mit einem Gedenken an die Ahnenseelen beendet, welche die irdische Welt nur während des Neujahrsfestes besuchten. Alle Etappen der zweiwöchigen Festlichkeiten wurden von Chorgesängen, welche allgemein als *vesnânki* Frühlingslieder bezeichnet wurden, begleitet. In Galizien werden die Frühlingsbrauchlieder auch *gaiŭki*, *gagilki*, *âhilki* oder *golki* genannt.

Unter allen Brauchliedern bewahrten die *vesnânki* und *gaiŭki* ihren uralten Chor- und Spielcharakter am deutlichsten.⁴ In diesen Liedern blieb der Gesang mit dem Spiel, der Bewegung und einer gewissen Sujetdramaturgie verbunden.

²Vikentij Hvojka, „Kamennyj vek Srednego Podneprov'â“ [Das Steinzeitalter des mittleren Landes beidseits des Dnepr], in: *Trudy XI arheologičeskogo s"ezda 1899 g. v Kiève* [Schriften des XI. Archäologischen Kongresses in Kiev], t. 1. – Ders., „Načalo zemledeliâ i bronzovyj vek v Srednem Pridneprov'e“, in: *Trudy XIII arheologičeskogo s"ezda v Ekaterinoslave v 1905 g.* [Schriften des XIII. Archäologischen Kongresses in Ekaterinoslav], t. 1. – Ders., *Drevnie obitateli Srednego Podneprov'â i ih kul'tura v doistoričeskie vremena* [Uralte Bewohner des mittleren Landes beidseits des Dnepr und ihre Kultur in prähistorischen Zeiten], Kiev 1913.

³N. Burdo, „Tripil'ska kul'tura – vidkrittâ i doslidžennâ“ [Die Tripoljer Kultur – Entdeckung und Forschung], in: *Ukraïns'kij Svît* [Ukrainische Welt], 1994, Nr. 3–4, S. 12 f.

⁴Filaret Kolessa, *Ukraïns'ka usna slovesništ'* [Ukrainische mündliche Literatur], Edmonton 1983, S. 50.

Eine spezifische Gattung im Frühlingszyklus bilden die Lobgesänge (andere Benennung: *voločebni*, wörtlich ‚Schleppenlieder‘, *voločilni* oder *rind-zivki*, *rogulki*). Sie sind mit der Tradition des Besuchs der Nachbarhäuser für Glückwünsche und Gratulationen und zu Einweihungen verbunden.⁵ Diese Gratulations-Chorlieder sang man am Montag nach dem Osterfest, und sie hatten dieselbe Funktion, wie die Weihnachtslieder (die *kolâdki*): Mit ihnen beglückwünschte man den Gatten jedes Hauses und ihre Familien. Unter dem Einfluss des Christentums gingen später die Lobgesänge des Frühlingsbrauchzyklus in den Weihnachtszyklus über, und danach vergaß man ihre ursprüngliche Bedeutung. Nach der Übernahme des Christentums in der Kiever Rus' änderten sich nicht nur die Frühlingsbrauchlieder, sondern auch der ganze Osterbrauch wesentlich, es entstanden neue kirchliche Gesänge mit Bibelthematik, welche sich später als Volkslieder etablierten. In diesen neuen kirchlichen Gesängen herrschten als Hauptmotive der Tod von Jesus Christus, seine Qualen am Kreuz und seine Auferstehung. Christus wird in der ukrainischen Kultur als eine geistliche Gestalt des Trägers einer ‚hellen Kraft‘ betrachtet. Der Osterwunsch *Christus ist auferstanden* (*Hristos voskres!*), welcher bis heute an den Ostertagen usuell ist, bedeutet die kirchlich veränderte Form der uralten Begrüßung des Auferstehens einer hellen Kraft.

Als das erste Sommerfest zählte die Grüne Woche (Trajanerfest) oder der Sonntag des Niederknien und bedeutet gleichzeitig das Ende des Frühlings. In uralten Zeiten umfasste das Grünfest eine Reihe von Sommerfesten: das Waldfest, das Blumenfest, das Wasserfest, das Ackerwiesenfest, das Nixenfest, das Sonnenfest u. a.⁶ In diesen Festen erschienen Vegetationsmotive, welche mit dem Lob auf das Gedeihen alles Lebendigen, vor allem der Pflanzen und Tiere, verbunden sind. In diesen Bräuchen sind auch Motive der Verehrung der Wälder, Felder, Wiesen und Auen zu beobachten.

Die ganze Woche des Grünfestes teilte sich auf einige Etappen auf. Am Grünsonntag gedachte man der Ahnen, der Donnerstag nannte sich „Nixendonnerstag“, oder – auf Ukrainisch – „*Mavka*-Donnerstag“ [die *Mavka* ist eine Nymphe, die die Seele von Mädchen vertritt, die eines unnatürlichen Todes gestorben sind] usw. Diese alten Bräuche hallen bis heute nach, wenn

⁵M. Gruševs'kij, *Īstoriâ ukrains'koï literaturi* u 6 t. [Geschichte der ukrainischen Literatur in 6 Bd.en], 9. Buch, Bd. 1, Kiev: Libid' 1993, S. 205.

⁶S. Kilimnik, *Ukrains'kij rik u narodnih zvičah v istoričnomu osvittenni* [Das ukrainische Jahr in den Volkssitten in historischer Beleuchtung], Buch 2, Bd. 4, Kiev: AT „Obereg“ 1994, S. 384.

nach dem Osterfest die Leute auf den Grabsteinen der Friedhöfe Speisen und Getränke legen und sich in Gesprächen an ihre Ahnen erinnern.

Es folgt die Sommermitte, welche durch die Sommersonnenwende und die Jugendspiele des *kupalo* gekennzeichnet ist. Diese Spiele feiert man in der Natur mit großen Feuern. Die Feuer- oder Sonnensymbolik gehört zu den wichtigsten Attributen der Sommersonnenwende. Diese Feiern sind zeitlich mit der Wende unseres Himmellichtes vom Frühlings-Sommerweg zum Herbst-Winterweg abgestimmt. Mit der Feuer- und Sonnen-Symbolik des *kupalo*-Brauches ist auch die Wassersymbolik verbunden: Sowohl das Wasser als auch das Feuer besitzen eine reinigende Kraft.

An der Grenze zwischen Sommer und Herbst feiert man die Feste des Ernteeinbringens. Sie sind Feste des Wohlstandes, welchen eine gute Ernte mit sich bringt, beenden den Frühling-Sommer-Zyklus der Ackerarbeit und sind den Eltern gewidmet, welche die Ergebnisse ihrer Mühen auf dem Feld und in der Viehzucht den Kindern schenken. Die Bräuche des Ernteeinbringens verteilen sich auf einige zeitliche Abschnitte: das Einbringen der Vorernte, der Ernte selbst und der Nachernte. Jede dieser Etappen ist mit bestimmten rituellen Wirkungen verbunden und wird von entsprechenden Chorgesängen begleitet.

Eine gewisse Kulmination des Frühling-Sommer-Zyklus stellt das Fest des Erlösers (noch im vorchristlichen Sinne, ukrainisch *spas*) dar, heute feiert man es am 19. August, als eine Weihe der Ernte, als ein Erntedankfest. Bei diesem Erlöserfest werden sowohl die erste Garbe, als auch manche Pflanzen, Gemüse und Früchte geweiht. Diese Bräuche werden von rituellen Lobgesängen und Gebeten begleitet. Die Gestalt des Erlösers betrachtet man als die Erscheinung der Unsterblichkeit der ‚hellen Kraft‘, der ewigen Lebensentstehung. Die christliche Kirche identifizierte den vorchristlichen Erlöser mit dem Christus-Erlöser.

Erntelieder sind in ihrer ursprünglichen Form nicht überliefert, außer den Liedern aus der Periode der Leibeigenschaft, welche die schwere Arbeit der Bauern auf dem Acker besingen. Doch manche Motive des Brauchs des Ernteeinbringens bewahrten sich mittelbar in den Weihnachtsliedern, wie auch in den *kupalo*- und den Hochzeitsliedern.

Die Weihnacht ist der Verehrung der neuen Sonne gewidmet, dem Gedenken des Geistes und der Ahnengeister, wie auch der Einigkeit des Geschlechts. Mit der Wintersonnenwende, in der Zeit der längsten Winternächte (21.–23. Dezember) beginnt ein neuer Jahreszyklus der Erdumrundung um die Sonne. Das Winterfest als ein abschließendes Fest des Ackerjahrs

symbolisiert also zugleich den Anfang des neuen Sonnenjahrs. In dieser Zeit treffen sich die Ukrainer mit den Familien in ihren Häusern für den Heiligen Abend, bei dem heiligen Feuer der Wachskerze und bei den zwölf rituellen Speisen auf dem Tisch. Der Heilige Abend verbindet das ganze Volk, erneuert die Familien- und Geschlechterbeziehungen und vereint alle Herzen.

Unentbehrlicher Teil des Festes sind die *kolâdniks* und die *kolâdas* (die Weihnachtssänger bzw. die Weihnachtslieder). Die *kolâdas* bestimmen den rituellen, religiösen und ideologisch-volkstümlichen Inhalt des Festes. Die *kolâdniks* und die *kolâdas* beginnen und beenden den ganzen Zyklus der Weihnachtsfeste, bilden seinen religiös-ideologischen Sinn. Bis heute werden in den *kolâdas* und *šedrivkas* (*šedrivka* – Lied zum Dreikönigsfest, in der ukrainischen Volkstradition das Fest des Epiphantias) die ältesten Schichten des uralten ukrainischen Naturglaubens (oder des Pantheismus) bewahrt.

Die ganze Brauchtumskultur der Ukrainer rief unterschiedliche regionale Intonationsmanieren in den verschiedenen Gebieten des Landes hervor. Regionale Traditionen entstanden als Ergebnis einer dauernden ethnisch-kulturellen Selektion und der Transformation von Kulturtraditionen mancher Nachbarvölker.

Heute treten in der Ukraine am deutlichsten folgende regionale Gesang- und Musikstile zutage: im Westen – die Region der Vorkarpaten (Prikarpatâ) und der Hinterkarpaten (Karpatoukraine, Zakarpattâ), in ihnen siedeln einige besondere ethnische Gruppen, wie die Huzulen, Bojken und Lemken; im Norden – die Region Polesien (ukrainisch – Polissâ); im Zentrum – das Gebiet beidseits des Dnepr (Naddnibrânšina), Podolien (Podillâ) und Wolhynien (Volin); im Osten – die Region Sloboda-Ukraine (Slobidšina), im Südwesten – die Bukowina (Bukovina). Jede Region besitzt eigene Spezifika des Volksgesanges und der Volksinstrumentalmusik. Diese Unterschiede beruhen beispielsweise auf den besonderen landschaftlichen Gegebenheiten, Lebenshaltungen und regionalen Sprachdialekten.

An besonderen Beispielen seien angeführt: Dem Gesang in der Naddnibrânšina (Gebiet beidseits des Dnepr) sind die Unterstimmen mit spezifischen Akzenten eigen; die Gesänge in der Polissâ (Polesien) werden charakterisiert durch eine hohe, fast schreiende Intonation, aufgrund der Heterophonie; in der Prikarpatâ (Vorkarpaten, Huzulien) hat das instrumentale Musizieren Vorrang usw.

Die ukrainische Musikfolklore haben nicht nur heimische Wissenschaftler, sondern auch Ausländer, vor allem Polen, Tschechen und Deutsche,

erforscht. So beobachtete der hervorragende deutsche Linguist, Ethnologe und Musikwissenschaftler Rudolf Westphal in den uralten Schichten des Brauchtums aufgrund der Erforschung der ostslawischen memorial tradierten Folklore und von Archivbeständen einige Beziehungen der ostslawischen (u. a. russischen und ukrainischen) Folklore zur östlichen Musik. Seine Forschungsergebnisse, niedergelegt in der Publikation *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker*,⁷ sind bis heute sehr aktuell, weil sie die allgemeine Perspektive in den verschiedenen ethnischen Kulturen berücksichtigen. Westphal behauptete, dass alle indoeuropäischen Völker durch eine syllabische Metrik der Verse vereint seien. Er merkte auch an, dass ukrainische Volkslieder in ihrem rhythmischen Bau der syllabischen Poesie des Ostens, vor allem der iranischen Poesie, dem Zand-Avesta, und dem indischen Veda ähnlich seien.

Die dargelegte Analyse der verschiedenartigen Schichten des Brauchtums in der Ukraine zeugt davon, dass der Chorgesang in unserem Land nicht nur schlechthin zur Musikkultur gehört, sondern das Wesen der Volksansichten ausmacht, sich als ein Herzstück ethischer Prinzipien formierte. Der ideelle Kern des Chorgesanges bestimmte sich aus der Hauptrolle des kollektiven Gesanges im Brauch, wo der erwähnte Gesang die Funktion eines kollektiven Gebets erfüllte und die Hinwendung der vergeistigten menschlichen Gemeinschaft an die höhere moralische Kraft bedeutete. Alle späteren Formen des Chorgesanges in der Ukraine beruhen auf dieser Basis. Dieser traditionelle Charakter des Chorgesanges transformierte sich allmählich und erschien auf mannigfaltige Art und Weise; gemäß den verschiedenen Zielen und Aufgaben wurde der Chorgesang im Kirchenritus, später auch in der säkularisierten nationalen Chorbewegung, wo er eine wichtige ideologische Rolle spielte, verwendet.

⁷Rudolph Westphal, *Allgemeine Metrik der indogermanischen und semitischen Völker*, Leipzig 1893.

JULIAN HEIGEL (Halle / Deutschland)

Überlegungen zur musikhistorischen Aufarbeitung der DDR-Ära am Beispiel des *Deutschen Verlags für Musik*

Der *Deutsche Verlag für Musik*, kurz *DVfM*, wurde 1954 in Leipzig gegründet und war bis zu seiner Produktionseinstellung im Jahr 1990 einer der größten und einflussreichsten Musikverlage der DDR. Seit 1990 lagern die Archivalien des *DVfM*, ohne bisher systematisch aufgearbeitet zu sein, im *Sächsischen Staatsarchiv* in Leipzig, und auch dieser Beitrag unternimmt nur eine marginale Annäherung an die ungehobenen Schätze des Leipziger Staatsarchivs. Vielmehr wird der Verlag als Aufhänger genutzt, um grundsätzliche Überlegungen zur musikhistorischen Aufarbeitung der DDR-Ära anzustellen. Der Beitrag gliedert sich in drei Abschnitte: Er beginnt mit einem knappen Überblick über die Verlagsgeschichte des *DVfM*. Daran schließt sich die methodische Reflexion an, mit welchen Herausforderungen die Aufarbeitung der ostdeutschen Musikgeschichte verbunden ist und wie diesen grundsätzlich begegnet werden kann. Auf dieser Grundlage werden abschließend noch einmal die zu erwartenden Resultate einer größer angelegten Untersuchung des Archivguts formuliert.

1. Die Geschichte des *DVfM*

Der volkseigene *DVfM* trägt seinen Anspruch im Namen: Deziert dem ‚national-kulturellen Musikerbe‘ verpflichtet, sollte sich der 1954 gegründete Musikverlag zunächst den Editionen beziehungsweise Neueditionen der Gesamtausgaben von Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart und Felix Mendelssohn Bartholdy widmen.¹ Bis zur kriegsbedingten Unterbrechung hatten die Gesamtausgaben von Bach und Händel in den Händen des Musikverlags *Breitkopf & Härtel* gelegen. Wie die übrigen traditionsreichen Musikverlage auf sowjetisch be-

¹ Ausführlich rekonstruiert Bettina Hinterthür die juristischen und politischen Vorgänge in den ersten beiden Dekaden nach 1945 in ihrer instruktiven Studie: Bettina Hinterthür, *Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/ DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre* (= Beiträge zur Unternehmensgeschichte 23), Stuttgart 2006. Außerdem thematisiert Christoph Hust in seinem im vorliegenden Band erscheinenden Beitrag das Verhältnis zwischen dem *DVfM* und *Breitkopf & Härtel*.

setztem Gebiet wurde der Sitz von *Breitkopf & Härtel* nach 1945 von den Eigentümern nach Westdeutschland verlegt, während der in Leipzig verbliebene Betrieb unter gleichem Namen enteignet und in Volkseigentum überführt wurde. Beispielsweise wurde die unrechtmäßige Verwandlung des *C. F. Peters Musikverlags* in Staatseigentum von dem Leipziger Verlagsdirektor Norbert Molkenbur noch im Jahr 1988 auf der Konferenz *Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur* mit folgenden Worten beschönigt: „Der von den Hinrichsen-Erben benannte Treuhänder empfahl 1948 dem Rat der Stadt, den Verlag in staatliches Eigentum zu übertragen. So entstand 1950 der VEB Edition Peters.“² Die Beanspruchung der Verlage als ostdeutsches Staatseigentum zeitigte die paradoxe Situation, dass die in Westdeutschland ansässigen Verlage *Breitkopf & Härtel*, *Friedrich Hofmeister* und *C. F. Peters* unter dem Namenszusatz VEB (Volkseigener Betrieb) auch im Osten weiterexistierten. Weil die Paralleltätigkeiten der Westverlage von der DDR zunächst nicht anerkannt wurden, diente der neu gegründete *DVfM* als ostdeutscher Kooperationspartner für die Gesamtausgaben, die zusammen mit dem *Bärenreiter-Verlag* als gesamtdeutsche Gemeinschaftsprojekte angedacht waren.

Mit den Gesamtausgaben allein konnte sich der *DVfM* finanziell nicht tragen, deshalb erfolgte im Jahr 1958 sein wirtschaftlicher Zusammenschluss mit den Musikverlagen *VEB Breitkopf & Härtel* und *VEB Friedrich Hofmeister*.³ Außerdem setzte der *DVfM* ab den 1960er Jahren einen programmatischen Schwerpunkt auf Musikbücher, um das sogenannte ‚national-kulturelle Musikerbe‘ zu diskursivieren. In dem Jubiläumsband zum zwanzigjährigen Bestehen des *DVfM* im Jahr 1974 heißt es, der Verlag leiste

²Norbert Molkenbur, „Die jüdischen Musikverleger der Edition Peters, ihr Beitrag zur Entwicklung der Musikstadt Leipzig“, in: *Jüdisches Musikschaffen und europäische Musikkultur. Kolloquium anlässlich des 50. Jahrestages der antisemitischen Pogromnacht* [. . .], hrsg. von dems., Leipzig 1989 [= 1990], S. 9. Da sich zwischen der Konferenz und der zugehörigen Publikation der Mauerfall ereignete, sah sich Molkenbur zu einem Nachtrag genötigt. Auf einem zusätzlich eingefügten Korrekturblatt setzte er hinzu: „Nach der gesellschaftlichen Wende im Oktober / November 1989 in der DDR öffneten sich auch Archive, die Jahrzehnte für die Forschung nicht zugänglich waren. Darin sind auch Vorgänge um die Edition Peters enthalten. Die auf der Seite 9 dargestellte scheinbar problemlose Überführung des Verlages in Volkseigentum verlief anders. Das wissen wir heute, 1990“; ebd., S. 85. Molkenburs Hinweis, die von Walter Ulbricht persönlich angeordnete Enteignung der Verlageigentümer Hinrichsen sei antisemitisch motiviert gewesen, ist eine weitere Verschleierung der systematisch durchgeführten Enteignung und Verstaatlichung von Privateigentum in der frühen DDR.

³Hinterthür, *Noten nach Plan* (wie Anm. 1), S. 369 ff.

„einen wichtigen Beitrag zur ideologisch-ästhetischen, musischen und fachlichen Bildung und Erziehung in unserer sozialen Gesellschaft“. ⁴ Dieser Sendungsauftrag wurde in den im *DVfM* erscheinenden Büchern über Musik entsprechend deutlich konturiert: Neben Opern- und Konzertführern finden sich Musikerbiografien, Sammlungen historischer Dokumente und Briefe, Musiklexika, musiktheoretische Unterrichtsliteratur sowie populär- und fachwissenschaftliche Publikationen. Zwischen 1960 und 1990 veröffentlichte der *DVfM* etwa 1000 verschiedene Bücher, deren Großteil auch in die Bundesrepublik Deutschland exportiert wurde. In Bezug auf die Notenpublikationen bekam der *DVfM* neben den Gesamtausgaben zwei Schwerpunkte übertragen, nämlich die zeitgenössische Musik der DDR und die pädagogische Musikkultur für Schule und Instrumentalunterricht.

2. Methodische Überlegungen zur Aufarbeitung der ostdeutschen Musikgeschichte

Die Rede über Musik in der DDR ist unweigerlich verknüpft mit einem gescheiterten Politsystem, das den Anspruch erhoben hat, mit den Mitteln der Musik regulierend auf gesellschaftliche Prozesse einzuwirken. Dass daher die Rekonstruktion von Musikgeschichte in der DDR immer der Gefahr unterliegt, einen neutralen Raum vorauszusetzen, von dem man die ‚Eigentümlichkeiten‘ der DDR-Musik und ihre diskursive Formation abgrenzt, so als ob es einen nichtregulierten, quasi autonomen Zustand für Musikproduktion gäbe, ist nur ‚ein‘ Problem der Annäherung an eine vergangene Ära. ⁵ So einflussreich die gesellschaftspolitische Komponente auf die Produktion von Musik in der DDR auch bewertet wird, so fatal ist es, die Musik der DDR auf ein unter bestimmten Umständen entstandenes oder reproduziertes musikalisches Material zu reduzieren, dem in der DDR bestimmte Bedeutungen zugeschrieben wurden, die unter einem sich einsträngig entwickelnden Politsystem nur so und nicht anders ausfallen konnten. Wenn also der Bedeutungsgehalt von Musik in der DDR mit Hilfe der in Archiven

⁴ *VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig. 1954–1974*, [hrsg. von dems., Leipzig 1974.] S. 9.

⁵ Das Wissen, die Wertigkeiten und Denkschemata der ‚historischen Epoche‘ DDR sind zwar von Neuerem überlagert worden, aber gleichzeitig existieren sie weiterhin, indem sie in Sprache und Alltagshandlungen quasi unsichtbar präsent sind. Daher ist die DDR im dritten Jahrzehnt nach ihrem offiziellen Ende vergangen und gegenwärtig zugleich, und eben dies ist Herausforderung und Chance einer musikwissenschaftlichen ‚Aufarbeitung‘ der Musikgeschichte der DDR.

lagernden Quellen beschrieben und analysiert werden soll, dann gilt es, den perspektivischen Spagat zu meistern zwischen einem Forschungsansatz, der die kulturpolitischen, musikästhetischen Vorgaben der Politbüros der SED und ihre Wirkungen auf Musik als eine Steuerung wahrnimmt, und der Prämisse, dass keine Musik, auch nicht die denkbar autarkste, unabhängig ist von einer gesellschaftspolitischen Doktrin, sei sie staatlich verordnet oder informell durch soziomusikalische Erfahrung vermittelt worden. Im Gegenteil, die Annahme der vielbeschworenen Autonomie von Musik in der BRD gehört zu den Mechanismen einer gesellschaftlichen Normierung, die unsichtbar ist und so quasi eine ‚Freiheitsillusion‘ vorgibt. Die politische Dimension von Musik in der DDR ist also kein Spezifikum, aber die politsystemischen Regulative von Musik lassen sich für Musik in der DDR stärker als in anderen historischen Kontexten sichtbar machen, da die kulturpolitischen Verlautbarungen, pseudointernen Debatten und staatssicherheitlichen Restriktionen umfangreich dokumentiert sind, auch wenn deren Aufarbeitung bisher kaum geleistet worden ist.

Die nach 1990 entstandene Literatur zur ‚ersten Musik‘ in der DDR ist derzeit noch relativ übersichtlich, sodass es auf den ersten Blick fast scheint, als sei auch die (Re-)Produktion von ‚ernster Musik‘ in der DDR eine monolithisch geprägte Musikkultur einer staatlich anerkannten und vor allem staatlich geförderten Elite, die mit einer überdurchschnittlichen Abweichlerquote die musikästhetischen Grenzen des ‚sozialistischen Realismus‘ im Ausloten noch befestigt hätte. Doch die vierzigjährige Geschichte der ostdeutschen Musik bestand natürlich nicht nur aus Hanns Eisler und Paul Dessau, sondern die DDR wies, gemessen an ihrer Einwohnerzahl, eine enorme Dichte an städtischen Musiktheatern mit eigenen Orchestern und Ensembles auf, außerdem existierten professionelle und semiprofessionelle Ausbildungsstätten, Förderprogramme, Festspiele, große Musikverlage sowie eine beachtliche Anzahl von in Erscheinung getretenen Komponist/innen und Musiker/innen.⁶ Einige bekanntere Namen seien an dieser Stelle genannt: Siegfried Matthus, Friedrich Goldmann, Rudolf Wagner-Régeny, Ernst Hermann Meyer, Georg Katzer, Reiner Bredemeyer, Kurt

⁶In Bezug auf die Komponist/innen ist das Gendergap irreführend, denn offensichtlich werden Frauen außer der ‚Quotenkomponistin‘ Ruth Zechlin in der DDR vom Komponieren systematisch ausgeschlossen; vgl. Nina Noeske, „Sozialistischer Realismus als Männerphantasie? ‚Gender‘ als Kategorie der DDR-Musikgeschichte“, in: *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von ders. und Matthias Tischer (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 7), Köln usw. 2010, S. 143–157.

Schwaen, Fritz Geißler, Siegfried Thiele, Ruth Zechlin und Friedrich Schenker. Zahlreiche andere von ähnlichem Bekanntheitsgrad könnten an dieser Stelle angeführt werden.

Von der gegenwärtigen Musikwissenschaft werden die durch die Staatsideologie eingezogenen ‚Grenzen‘ der Musikästhetik gemeinhin in folgender Narration umrissen:⁷ Die Gleichschaltung der Musikästhetik in der DDR begann relativ früh mit dem Anschluss an die Richtlinien des stalinistischen Formalismus-Verdikts, das jeglichem Kunstausdruck die Notwendigkeit einer politisch integrativen Gegenständlichkeit abverlangte. Andrej Ždanovs (Shdanows) Formel ‚Dissonanzen sind volksfeindlich‘ gab den formalen Kurs des sozialistischen Realismus in der Musik vor, der bis zum Beginn der 1970er Jahre konventionellen Formen und Figuren wie der Dur-Moll-Tonalität oder der analogen Klangerzeugung verpflichtet war. In Abgrenzung zum als inhaltlos und ‚bürgerlich-dekadent‘ bezeichneten Formalismus des Westens war die ‚real-sozialistische Musik‘ eine außermusi-

⁷Zu nennen sind folgende Aufsatzbände: *Musik in der DDR. Beiträge zu den Musikverhältnissen eines verschwundenen Staates*, hrsg. von Matthias Tischer (= Musicologica Berolinensia 3), Berlin 2005; *Zwischen Macht und Freiheit. Neue Musik in der DDR*, hrsg. von Michael Berg, Albrecht von Massow und Nina Noeske (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 1), Köln usw. 2004; *Musikwissenschaft und Kalter Krieg. Das Beispiel DDR*, hrsg. von Nina Noeske und Matthias Tischer (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 7), Köln usw. 2010. Ferner liegen folgende wichtige Einzelstudien vor: Lars Klingberg, „Politisch fest in unseren Händen“. *Musikalische und musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR. Dokumente und Analysen* (= Musiksoziologie 3), Kassel usw. 1997; Peter Petersen, „Zur musikalischen Moderne in der DDR“, in: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte*, Band 5, hrsg. von Christoph Römer, Weimar usw. 1998, S. 173–185; Daniel zur Weihen, *Komponieren in der DDR. Institutionen, Organisationen und die erste Komponistengeneration bis 1961*, Köln u. a. 1999; Maren Köster, *Musik – Zeit – Geschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 bis 1952*, Saarbrücken 2002; Nina Noeske, *Musikalische Dekonstruktion. Neue Instrumentalmusik in der DDR* (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 3), Köln usw. 2007; Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien* (= KlangZeiten 9), Köln usw. 2011. Hervorzuheben sind auch die Aufsätze des ‚wachen Zeitzeugen‘ Frank Schneider: ders., „Vom Reden und Schweigen. Über Neue Musik im Bannkreis realsozialistischer Ästhetik“, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hrsg. von Otto Kolleritsch (= Studien zur Werteforschung 28), Wien 1994, S. 92–102; ders., „Komponieren in der DDR. Das letzte Jahrzehnt“, in: *Neue Musik seit den achtziger Jahren. Eine Dokumentation zum deutschen Musikleben. Essays 1*, hrsg. von Martin Thrun (= ConBrio-Dokumente 5), Regensburg 1994, S. 81–92; ders., „Was ist musikalischer Fortschritt? Die Diskussion in den sozialistischen Ländern“, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort u. a., Kassel usw. 2002, S. 1167–1193.

kalisch bezogene, die ideologisch funktionalisierbar sein musste. Legitime Musik wies daher immer eine affirmative Relation zum Programm beziehungsweise zur Propaganda des Sozialismus auf. Dementsprechend bemaß sich der Wert von Musik an ihrer ideologischen Verwertbarkeit, wobei die Deutbarkeit des musikalischen Materials weit gefasst war, was geradezu eine Renaissance der programmatischen Interpretation des 19. Jahrhunderts zeitigte. Denn auch wenn vokale, textgebundene Gattungen mit vermeintlich explizitem Sinngehalt wie beispielsweise das Arbeiter- oder Klassenkampflied als genuin sozialistische Musik gehandelt wurden, so bestand die Aufgabe der institutionellen Musikwissenschaft und -publizistik darin, auch instrumentale Musik programmatisch zu deuten. Dabei wurde die Idee des sogenannten ‚national-kulturellen Erbes‘ aktualisiert, indem eine kanonische Traditionslinie anhand einiger deutscher Komponisten, nämlich Heinrich Schütz – Bach – Händel – Ludwig van Beethoven – Johannes Brahms – Paul Hindemith und Eisler, konstruiert wurde, die als musikgeschichtliche Entwicklung im sozialistischen Realismus kulminieren sollte. Ernst Hermann Meyers Äußerung, Brahms hätte Musik „im Geiste des Realismus“ geschaffen,⁸ ist nur eine, tatsächlich ernstgemeinte Stilblüte der ostdeutschen Musikgeschichtsschreibung, deren Aufgabe es war, den Sozialismus musikhistorisch zu stützen. Michael Berg zeigt, mit welcher Anstrengung beispielsweise Harry Goldschmidt die sinfonischen Werke von Brahms und Beethoven als Musik interpretiert, die auf den sozialistischen Realismus vorausweist.⁹

Auch an der Figur Bachs lässt sich die politische Indienstnahme exemplarisch umreißen: Bereits die Nationalsozialisten hatten die ideologische Integration von Bach in ihr weltanschauliches System bewerkstelligt, indem sie eine strikt rassistische Deutung der Person und der Musik Bachs

⁸Ernst Hermann Meyer, „Realismus – die Lebensfrage der deutschen Musik“, in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 2, Berlin 1951, S. 42. Ernst Hermann Meyer (1905–1988) machte sich in der DDR einen Namen als einflussreicher Musikwissenschaftler und Musiksoziologe und trat auch als enorm produktiver Komponist hervor. Als Gründungsmitglied der Deutschen Akademie der Künste, Mitbegründer des Komponistenverbandes und Mitglied des Zentralkomitees der SED war Meyer einer der wichtigsten Propagandisten des Sozialistischen Realismus in der Musik. Seine proklamierte sozialistische Musikästhetik spiegelt sich in seinen Kompositionen wider, die in der DDR eine große Reputation erfuhren.

⁹Harry Goldschmidt, „Das Vermächtnis von Johannes Brahms“, in: *Musik und Gesellschaft*, Heft 3, Berlin 1953, S. 162–167; Michael Berg, „‚LTI‘ und Siegersprache“, in: *Musik in der DDR* (wie Anm. 7), S. 49–75.

bemühten. Fast bruchlos setzte sich diese Form der ideologischen Vereinnahmung in der DDR fort.¹⁰ Die Kulturfunktionäre konstruierten Bach nicht mehr als Kirchenkomponisten,¹¹ sondern als Wegbereiter des säkularen Sozialismus. Richtungsweisend dafür war beispielsweise die *Wissenschaftliche Bachtagung* anlässlich der *Deutschen Bach-Feier* im Jahr 1950 in Leipzig, die die Schneisen einer sozialistischen Bachrezeption vorgab. Paradigmatisch für die Konstituierung und Installierung dieser Bach-Deutung ist der gedruckte Bericht zur Tagung, dessen Analyse Aufschluss über Inhalte und Präsentation von staatlich verordneter Kultur gibt.¹²

Doch zurück zur Rekonstruktion der DDR-Musikgeschichte: In den 1950er und 60er Jahren unterlag die zeitgenössische Musik scharfen Restriktionen – berühmt sind die SED-Invektiven gegen Hanns Eislers *Faust*-Libretto und Paul Dessaus Bertolt-Brecht-Oper *Lukullus*; als einschneidend gilt auch das 11. Plenum des Zentralkomitees der SED im Jahr 1965, das sogenannte Kahlschlagplenum, welches die Zensur zahlreicher Kulturprodukte zur Folge hatte. Obwohl sich Erich Honecker als Wortführer des Kahlschlagplenums hervortat, wurden unter seiner Ägide die Grenzen der musikalischen Ästhetik zumindest in Hinsicht auf die zeitgenössische Komposition weniger restriktiv überwacht als zuvor, und der staatssicherheitliche Fokus verschob sich vom musikalischen Material auf die politischen Kontakte der Komponisten und Komponistinnen.¹³ Die schrittweise vollzo-

¹⁰Rudolf Eller, „Bach-Pflege und Bach-Verständnis in zwei deutschen Diktaturen“, in: *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bachfestes der Neuen Bachgesellschaft, Leipzig, 29. und 30. März 1994*, hrsg. von Hans-Joachim Schulze (= Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 1), Hildesheim 1995, S. 107–139.

¹¹Um die Aneignung von Johann Sebastian Bachs Musik als eine exklusiv liturgisch-protestantische, überkonfessionelle oder humanistisch-säkulare wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts gestritten; vgl. Sven Hiemke, „Bach-Deutungen im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung“, in: *Bach und die Nachwelt*, Bd. 3. 1900–1950, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 2000, S. 63–114.

¹²*Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung, Leipzig 23. bis 26. Juli 1950*, hrsg. von Walther Vetter und Ernst Hermann Meyer, Leipzig 1951.

¹³Vgl. Hans-Joachim Bunge, *Die Debatte um Hanns Eislers ‚Johann Faustus‘. Eine Dokumentation* (= Brecht-Studien 20), Berlin 1991; *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung ‚Das Verhör des Lukullus‘ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, hrsg. und komm. von Joachim Lucchesi, Berlin 1993. Zur Überwachung der Komponist/innen in den 1980er Jahren siehe Wolfgang Hanke, „Wirkungslose Behin-

gene, staatlich begleitete Erweiterung der ästhetischen Limitierung in den 1970er Jahren ermöglichte den Anschluss an die musikalischen Entwicklungen des Westens.

Es ist kein Spezifikum der DDR, eigene Wertigkeiten und Weltbilder zur Identifikationsbildung auf Musik zu projizieren, aber am Beispiel der DDR-Musikgeschichtsschreibung wird dieser Akt besonders greifbar. Problematisch ist nun, wie oben bereits angedeutet, dass die jüngst einsetzende Aufarbeitung der ostdeutschen Musikgeschichtsschreibung von der Intention geleitet ist, die plakativen, sozialistischen Interpretationen als ‚Fehldeutungen‘ zu entlarven und dagegen einen ‚echten, ursprünglichen Gehalt‘ zu konstituieren. Michael Berg spricht in seinen Aufsätzen zur Musikästhetik der DDR von der „Unterschiebung programmatischer Intentionen“¹⁴ und stellt dieser eine „außersprachliche (musikalische) Wirklichkeit“ gegenüber, die von den Kulturfunktionären der DDR durch „gezielte sprachliche Operationen uminterpretiert wurde“.¹⁵ Auch Matthias Tischer geht von einer „relative[n] Autonomie“ von Musik und ihrer Geschichte“¹⁶ aus, die im Gegensatz zur ideologischen Aneignung von Musik konstruiert wird. So richtig die Analysen der ideologischen Vereinnahmung sind, so anmaßend ist die implizit vorausgesetzte ‚neutrale Perspektive‘, mit der die ideologische Deutung von Musik aufgedeckt wird. Frank Schneider macht als einer der wenigen darauf aufmerksam, dass Theodor W. Adornos 1953 erschienener Essay „Die gegängelte Musik“¹⁷ als eine Reaktion auf die DDR-Kulturpolitik ebenfalls politisch motiviert ist, und spricht von „wechselseitig verzerrte[n] Wahrnehmungsraster und Wertungsmuster auch für musikalische Entwicklungen im jeweils andern, feindlichen Lager des ‚Kalten Krieges“.¹⁸ Das Bewusstsein dieser Kontingenz von Musikdeutung erfordert also eine

derungsversuche. Zur Situation der Bach-Pflege in den Kirchen der DDR“, in: *Passionsmusiken* (wie Anm. 10), S. 257–267; Daniel zur Weihen, „Ich versprach, mein Möglichstes zu tun“ – Komponisten im Blick des Ministeriums für Staatssicherheit“, in: *Musik in der DDR* (wie Anm. 7), S. 273–312.

¹⁴Michael Berg, „Restriktive Ästhetik als kreative Chance“, in: *Die unerträgliche Leichtigkeit der Kunst. Ästhetisches und politisches Handeln in der DDR*, hrsg. von dems. u. a. (= KlangZeiten. Musik, Politik und Gesellschaft 2), Köln usw. 2007, S. 183.

¹⁵Berg, „LTI‘ und Siegersprache“ (wie Anm. 7), S. 65 f.

¹⁶Tischer, „Musik im Zeichen Bertolt Brechts – Versuch über das Gestische in der Musik“, in: *Musik in der DDR* (wie Anm. 7), S. 77.

¹⁷Theodor W. Adorno, „Die gegängelte Musik“, in: ders., *Dissonanzen* (= Gesammelte Schriften 14), Frankfurt am Main ³1990, S. 51–66.

¹⁸Schneider, „Vom Reden und Schweigen“ (wie Anm. 7), S. 95.

Selbstverortung, die die eigenen ‚blinden Flecken‘ beim Sprechen über Musik, wenn nicht aufdeckt, dann zumindest einkreist. Festzuhalten gilt daher: Bei der Rekonstruktion von Musikgeschichtsschreibung der DDR kann es weder um eine mit historischer Überlegenheit präsentierte Neutralisierung der eigenen Perspektive gehen, noch um die Verharmlosung der grausamen DDR-Diktatur.

3. Die Untersuchung der Archivalien des DVfM als Forschungsdesiderat

Das umfangreiche Archivgut des *DVfM* ist deshalb so aufschlussreich, weil der Verlag als Scharnierstelle zwischen Staat und Individuum fungierte. In den Lektoraten trafen staatliche Verordnungen und kompositorische Entwürfe aufeinander, deren Kompatibilität oft erst ausgehandelt werden musste. Das 106 laufende Meter umfassende Archivmaterial des *DVfM* beinhaltet Perspektivpläne, angenommene und zensierte Manuskripte und Typoskripte, schriftliche Korrespondenzen zwischen Lektor/innen und Autor/innen über die oft langwierigen Prozeduren von Neuerscheinungen, außerdem Verlagsverträge, Rezensionen, interne Sitzungsprotokolle, Hausmitteilungen und vieles mehr. Zudem haben sich sämtliche die Kultur betreffenden Zentralkomitee-Beschlüsse der SED zwischen 1954 und 1990 in den im Archiv aufbewahrten Perspektivplänen, Protokollen und Mitteilungen niedergeschlagen. Die noch ausstehende Aufarbeitung dieser interessanten Archivquellen bietet die Möglichkeit, die praktischen Auswirkungen dieser Doktrinen zu rekonstruieren. Allein die quellenphilologische Aufbereitung dieser Dokumente verspricht Aufschluss über die Inhalte und die Repräsentation von staatlich verordneter Kultur. Gerade weil der *DVfM* quasi eine Monopolstellung für die zeitgenössische Musik der DDR innehatte, besteht die Möglichkeit, anhand des Archivmaterials einen repräsentativen Querschnitt der ‚offiziellen‘ zeitgenössischen Musik der DDR zu erstellen und deren staatliche Steuerungsprozesse, soweit sie sich diskursiv niedergeschlagen haben, nachzuzeichnen.

Auch die oben erwähnte Konstruktion des musikalischen Erbes, dessen Konstituierung und Vermittlung zahlreiche musiktheoretische Bücher des *DVfM* zum Ziel hatten, kann mit dem Blick ‚hinter die Kulissen‘, nämlich in die unveröffentlichten Archivalien, als solche – nämlich als Konstruktion – überhaupt erst nachvollzogen werden. Die auflagenstarke Reihe *Musikgeschichte in Bildern* umfasste knapp 30 Titel, hatte einen außereuropäischen Fokus und erschien zwischen 1961 und 1989. Allein die Auswertung dieser

Archivalien dürfte äußerst aufschlussreich sein für die Rekonstruktion der durchaus vielfältigen musikästhetischen und musikpolitischen Konzeptionen der DDR und ihrer praktischen Realisierungen. Zu ähnlicher Popularität gelangte auch die Reihe *für Sie porträtiert*, die ab 1973 Komponist/innen und Interpret/innen vorstellte.

Neben dem populärwissenschaftlichen Schwerpunkt etablierte sich der DVfM auch als Wissenschaftsverlag und prägte mit seinen musikwissenschaftlichen Publikationen die Musikgeschichtsschreibung bis in die Gegenwart. Dass in den mitteldeutschen Forschungszentren während der DDR-Diktatur Musikgeschichte aus einer sozialistisch geprägten Perspektive geschrieben wurde, die an bestimmte Bedingungen und Ausschlüsse gebunden war, auch wenn sie sich nicht explizit marxistisch oder sozialistisch präsentierte, dringt erst allmählich in das Bewusstsein der Musikwissenschaft.¹⁹

Die kritische Aufarbeitung der ‚Erbe‘-Konstitution sowie deren anhaltender Nachwirkungen nach dem Mauerfall ist bisher – mit Ausnahme von Michael Bergs Arbeiten – nicht geleistet worden. Damit sich die Musikwissenschaft nicht auch in Bezug auf die Vergangenheitsbewältigung der DDR den Vorwurf gefallen lassen muss, eine „verspätete Disziplin“²⁰ zu sein, ist die Beschäftigung mit den teilweise buchstäblich unberührten Quellen mehr als 25 Jahre nach dem Ende der DDR notwendiger denn je.

¹⁹Vgl. *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext*, hrsg. von Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe und Susanne Spiegler (= Studien der Stiftung Händel-Haus 2), 2 Bde., Beeskow 2014.

²⁰Das Zitat entstammt: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hrsg. von Anselm Gerhard, Stuttgart usw. 2000.

Die Musikbibliothek von Volodymyr Sadovs'kyj¹

Volodymyr Ivanovyč Sadovs'kyj trug zu seiner Zeit in Galizien eine der größten Musikbibliotheken zusammen (die leider in ihrer Gänze nicht mehr erhalten ist, von der aber Auflistungen überliefert sind). Der Inhalt dieser privaten Sammlung ist wichtig für viele Bereiche der Musikkultur im ost- und mitteleuropäischen Raum sowie für die Erforschung verschiedener Bereiche der Musik. Darüber hinaus sind die im Folgenden zu veröffentlichen Archiv-Dokumente beste und handfeste Beweise für den Einfluss der deutschsprachigen Literatur jeglicher Art auf die Entwicklung der ukrainischen Musikkultur sowie für die Anfänge und die Entstehung der Musikwissenschaft und die Etablierung dieses Faches in Galizien. Da viele der gedruckten Ausgaben in Leipzig veröffentlicht wurden, scheint dieser Beitrag auch für die Erforschung des Leipziger Verlagswesens wichtig zu sein.

Auf Grund der in dem L'viver Archiv gefundenen Dokumente wurde in dem vorliegenden Artikel das Schicksal der nicht mehr erhaltenen Musikbibliothek von Volodymyr Sadovs'kyj nachverfolgt. In den Schenkungen vieler Bücher mit verschiedener Thematik aus seiner eigenen Bibliothek an das Nationalmuseum in L'viv, die Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko- [Taras Ševčenko] Gesellschaft, weist sich Volodymyr Sadovs'kyj als ein Mäzen der ukrainischen Kultur aus. Er beabsichtigte, die sorgfältig gesammelte Bibliothek dem ukrainischen Volke zur Nutzung zu überlassen. Hier werden zwei durch Sadovs'kyj selbst erstellte Listen dieser Musikbibliothek analysiert, welche von seinen nicht vollendeten Absichten, seine Sammlung zu systematisieren, zeugen.

Sadovs'kyj (Pseudonym – Domet, auch – da er dem Priesterstand angehörte – Vater Sadovs'kyj genannt), Volodymyr Ivanovyč (geboren am 18. September 1865 im Dorf Dovšanka, Gebiet Ternopil' – gestorben am 10. Dezember 1940 in L'viv), war ein griechisch-katholischer Priester, Sänger, Kulturschaffender, Autor, Musikkritiker und – als Laie – Musikwissenschaftler. Er absolvierte das katholische Priester-Seminarium in L'viv. Am 21. No-

¹In diesem Beitrag wurden manche Eigennamen, Titel usw. auch im Ukrainischen für ein leichteres Finden wiedergegeben, da viele Daten in veralteter ukrainischer Sprache oder im Dialekt geschrieben wurden. – Im Folgenden wird die lateinische Transliteration kyrillischer Buchstaben nach ISO 9 benutzt bzw. gegebenenfalls wird sie in eckigen Klammern hinzugefügt (Anm. d. Red.).

vember 1891 wurde er durch den Metropolitensylvestr Sembratovyč zum Priester erhoben. Seit 1892 war er verwitwet; er hatte keine Kinder. Seitdem widmete er all seine Tätigkeiten mit allen Kräften dem ukrainischen Volke. In den Jahren 1894–1901 arbeitete er an der griechisch-katholischen Kirche der Heiligen Barbara in Wien. Im Jahre 1898 wurde ihm der Doktorgrad in Theologie von der Universität Wien verliehen. 1901–1915 war er als Priester in Peremyschl [ukrain. Peremyšl', heute poln. Peremyśl] tätig, seit Beginn des Ersten Weltkrieges beim Militär. Während des Ersten Weltkrieges (1915–1921) wurde er von der russischen Armee nach Sibirien verschleppt. Nach der Rückkehr wohnte er in L'viv und diente als Pfarrer der Kirche der Verklärung Christi, als Professor für Liturgik am Priester-Seminarium und als Mitarbeiter des Metropolitens-Konsistoriums bis zum Tode 1940. In seinem Vermächtnis überließ Sadovs'kyj all seine Sammlungen der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv.

Als Kulturschaffender auf dem Gebiet der Musik nahm er an der Vorbereitung des Kongresses der Ukrainischen Galizischen Musiker teil (1899), aber der Kongress fand nicht statt. Er wurde auch durch Sängervereine von Peremyschl in den Verband der Sängervereine in L'viv [Союз співочих товариств у Львові] delegiert (1901), seit Beginn der Tätigkeit des genannten Verbandes wurde er dessen Mitglied. Auch als Dirigent war er sehr aktiv. Sadovs'kyj organisierte den Kirchenchor bei der Barbarakirche in Wien, seit 1901 arbeitete er in Peremyschl beim Chor „Војан“ [„Боян“]. Dafür schrieb er auch Bearbeitungen und Arrangements von Kirchen- sowie Volksliedern. Diese blieben jedoch bis heute nicht erhalten.

Als Herausgeber war er 1885–1890 Mitglied der Edition *Biblioteka muzykal'naâ* [Бібліотека музикальна] [Musikbibliothek] sowie einer der Gründer und Journalist der Zeitschriften *Al'manah muzyčnyj* [Альманах музичний] [Musikalmanach], 1904–1906] und *Artystyčnyj visnyk* [Артистичний вісник] [Künstlerkurier] (1905). Diese Ausgaben enthalten Beiträge von ihm zu Fragen der Musikwissenschaft, der Kirchenmusik, des Kirchengesangs und des Schaffens der ukrainischen Komponisten. Er war auch ein aktiver Musikkritiker. Seine zahlreichen Artikel über verschiedene Konzerte wurden unter dem Pseudonym „Domet“ in den Peremyschler Zeitungen *Dilo* [Діло] [Sache] und *Peremys'kyj visnyk* [Перемиський вісник] [Peremyschler Kurier] veröffentlicht.²

²Literatur über Volodymyr Sadovs'kyj: Медведик, Петро [Medvedyk, Petro]. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словни-

Die private Bibliothek von Sadovs'kyj ist während der sowjetischen Zeit verloren gegangen. Trotzdem existieren auch heute noch viele Dokumente, welche uns ihre Entstehung sowie ihre Geschichte klar machen. Ihre Geschichte zieht beständig die Aufmerksamkeit von Musikwissenschaftlern an sich. Über ihre Entstehung, Bildung und Bestände wurden bereits Beiträge von Jakym Horak [Ākym Horak] geschrieben.³ Hierin wurden verschiedene

ка) [Ukrainische Kulturschaffende (Materialien zum bio-bibliografischen Wörterbuch)]//Schriften der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]. – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії [Bd. ССХХVI: Arbeiten der musikwissenschaftlichen Kommission]. – Львів [L'viv], 1993. – S. 441–442; Бурбан, Михайло [Burban, Myhaljo]. Українські хори і диригенти: Монографія [Ukrainische Chöre und Dirigenten: eine Monografie]. – Дрогобич [Drohobuč]: Посвіт [Posvit], 2006. – S. 514; Михальчишин, Ярема [Myhal'čyšyn, Jarema]. З музикою крізь життя [Mit Musik durch das Leben]/Упоряд., вст. ст. Л. Мелех-Яросевич [Herausgabe und Vorwort von Lubomyra Meleh-Jarosevyc]. – Львів [L'viv]: Каменяр [Kamenâr], 1992. – S. 58–60; Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника [Ukrainische Journalistik in Personalien: Materialien zum enzyklopädischen Wörterbuch]/За редакцією М. М. Романюка [Redaktion von M. M. Romanük]. – Випуск [Bd.] 8. – L'viv, 2001. – S. 252–254; Горак, Яким [Horak, Jakym]. Маловідома постаць української музичної культури [Eine unbekante Person der ukrainischen Musikkultur]//Вісник НТШ [Kurier der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]. – 2007. – Число [Nr. 37]. – S. 28–30; Горак, Яким [Horak, Jakym]. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина [Briefe von Volodymyr Sadovs'kyj an Anatol' Vahnânyin]//Музична україністика: сучасний вимір [Musikukrainistik: zeitgenössische Parameter]. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич [Edition 4: Sammlung wissenschaftlicher Beiträge zu Ehren von Professor und Doktor der Kunstwissenschaften Mariâ Zahajkevyč]/Редкол. Скрипник, Г. А. (голова), Калениченко, А. (заст. голови); Ред.-упоряд. А. Терещенко [Hrsg. Skrypnuk, Halyna, Kalenyčenko, Anatolij (Stellvertreter), Redaktion Terešenko, Alla]. – Київ [Kyïv]: ІМФЕ ім. М. Рильського [M. Ryl'skyj IMFE], 2009. – S. 152–163; Горак, Яким [Horak, Jakym]. Два матеріали з віднайдених рукописів Володимира Садовського [Zwei Materialien von aufgefundenen Handschriften von Volodymyr Sadovs'kyj]//Наукові записки [Wissenschaftliche Beiträge]. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – No. 2 (21). – Тернопіль-Київ [Ternopil'-Kyïv], 2009. – S. 22–32. – Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, Національна музична академія України імені Петра Чайковського [Nationale pädagogische Volodymyr-Hnatûk-Universität Ternopil', Nationale Petro-Čajkovs'kyj-Musikakademie der Ukraine].

³Siehe die Erwähnungen in: Горак, Я. [Horak, Jakym]. Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського [Volodymyr Sadovs'kyj als Sänger und Dirigent]//Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [Wissenschaftliche Schriften der Pädagogischen Volodymyr-Hnatûk-Universität Ternopil']. – Серія: мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Тернопіль [Ternopil'], 2011. – Nr. 2. – S. 8–16; Горак,

Aspekte der vielseitigen Tätigkeiten von Sadovs'kyj behandelt. Die Bedeutung der Erforschung von Sadovs'kyjs Bibliothek besteht vor allem in der Substanz solch einer riesigen privaten Büchersammlung, welche eine wichtige Quelle sowohl für die Erforschung von Sadovs'kyjs Erbe als auch anderer Fragen ist.

Die Bibliothek selbst hatte einen großen Umfang und beinhaltete nicht nur Musikausgaben. Hier wurde wissenschaftliche, künstlerische,⁴ theologische Literatur, eine Auswahl von antiquarischen Printausgaben repräsentiert sowie eben eine große Notensammlung, welche nicht nur aus gedruckten Noten, sondern auch aus Handschriften bestand.

Schon während des Lebens von Sadovs'kyj rief seine Bibliothek ein großes Interesse bei Wissenschaftlern und Forschungseinrichtungen hervor. Zum Beispiel benutzte der Dichter Iwan Franko [Īvan Franko] während seines Aufenthaltes in Peremyschl Sadovs'kyjs Sammlung. In dem Artikel „До руської бібліографії XVIII віку“ [Zur alt-ukrainischen Bibliografie des 18. Jahrhunderts] beschreibt er eine polnische Handschrift, gefunden „in der schönen Bibliothek von Vater Vol. Sadovs'kyj in Peremyschl“.⁵

Zur Eröffnung des Nationalmuseums in L'viv trug Sadovs'kyj mit verschiedenen teuren und seltenen Schenkungen, vor allem mit Büchern,

Яким [Horak Jakym]. Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин [Volodymyr Sadovs'kyj und Stanislav Ludkevyc̣: zur Charakteristik ihrer Beziehungen] // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [Wissenschaftliche Schriften der Pädagogischen Volodymyr-Hnatik-Universität Ternopil']. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Nr. 1 / 2010. – Тернопіль [Ternopil'], 2010. – S. 31–38. Weitere Informationen und ausgewählte bibliografische Angaben in der Edition: Горак, Яким [Horak, Jakym]. До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття [Zur Geschichte und Charakteristik ukrainischer musiktheoretischer Lehrbücher in Galizien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts]: Методична розробка [Methodische Arbeit]. – Львів [L'viv], 2008. – S. 30–34.

⁴In den Beständen vom Īvan-Franko-Museum in L'viv wird ein Buch aus der Bibliothek von Sadovs'kyj aufbewahrt: Твори Степана Руданського [Die Werke von Stepan Rudans'kyj] / Впорядкував Василь Лукич [Hrsg. von Vasyľ' Lukuč]. – Львів, Коштом Наук. Тов. ім. Шевченка [L'viv, gedruckt mit Mitteln der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft], 1897, S. 263.

⁵Франко, Іван [Franko, Īvan]. До руської бібліографії XVIII в. [Zur ukrainischen Bibliografie des 18. Jahrhunderts] // Франко, Іван [Franko, Īvan]. Зібрання творів в 50 т. [Werksammlung in 50 Bänden] – Том [Bd.] 34. – Київ [Kyiv]: Наукова думка [Naukova dumka], 1981. – S. 389. – Dieses Zitat wie die folgenden Zitate sind original überwiegend auf Ukrainisch im galizischen Dialekt [Anm. d. Red.].

aus seiner eigenen Bibliothek bei. Darüber berichtet die Jubiläumsausgabe „Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові“ [Fünfundzwanzig Jahre Nationalmuseum in L'viv], herausgegeben von dem damaligen Museumsdirektor Īarion Svêncic'kyj im Jahre 1930. In der historischen Abhandlung am Anfang des Buches beschreibt dieser das Interesse der ukrainischen Bürger, die Schenkung verschiedener Sachen an das Museum am Tag der Eröffnung am 13. Dezember 1913 betreffend, und nennt dabei manche Personen, welche in vorderster Linie zu den Museumssammlungen beisteuerten. Darunter ist auch Sadovs'kyj zu finden: „Vater Volodymyr Sadovs'kyj übergibt seine Büchersammlung über Kunst, Kultur und Gesellschaftsleben.“⁶ Eine Statistik aller Schenkungen von Sadovs'kyj⁷ an das Museum findet sich in der genannten Jubiläumsausgabe, wobei die große Zahl der Bücher bemerkenswert ist:

Kunstwerke	54
Handwerkerproduktion	33
Alben von Reproduktionen und Fotos von Kunstwerken	38
Handschriften	12
Mappen	38
Bücher	1 399
Gesamtzahl	1 574

Danach betrug die Schenkung von Sadovs'kyj (1 574 Stück) 2,09% der gesamten Museumssammlung und 15,93% im Verhältnis zum Gründer des Museums, des Metropoliten Andrej Scheptyc'kyj [Andrej Šeptyc'kyj].⁸

Während des Ersten Weltkrieges, als Sadovs'kyj nach Sibirien verschleppt worden war (1915–1921), wurde seine Bibliothek im L'viver Nationalmuseum aufbewahrt. Darüber berichtete Stanislav Lûdkevyc' in dem im Jahre 1920 geschriebenen Anhang „Bibliografie der Werke von Myhajlo Ver-

⁶Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові [25 Jahre Nationalmuseum in L'viv] / Наукова фундація галицького митрополита Андрея Шептицького. 1905–1929 [Wissenschaftliche Stiftung des Metropoliten von Galizien Andrej Šeptyc'kyj. 1905–1929]; збірник під редакцією директора музею Іларіон Свенціцького [Sammelband unter der Redaktion von Museumsdirektor Īarion Svêncic'kyj]. – Перевидано Національним музеєм у Львові імені Андрея Шептицького з 1930 р. [Nachdruck durch das Andrej-Šeptyc'kyj-Nationalmuseum in L'viv von 1930]. – Львів [L'viv], 2013. – S. 18.

⁷Ebenda, S. 80.

⁸Ebenda, S. 81.

buc'kyj“ [Бібліографії творів М. Вербицького] zum Artikel über den Autor des ukrainischen Hymnus. Bei der bibliografischen Registrierung bekannter Handschriften der Orchestersinfonien von Verbyc'kyj schrieb Ludkeyvč: „Außerdem gibt es noch die Handschriften von fünf Sinfonien (welche Nummern?) und zwei Polonaisen im Besitz von Vater Josyf Kyschakewytsch [Josyf Kyšakevyc], welcher diese bei dem gest[orbenen] E. Batschyns'kyj [E. Bačyns'kyj], dem ehemaligen Direktor des ukr[ainischen] Theaters ‚Gespräche‘ [Бесіда] gekauft und im Jahre 1911 dem Vater V. Sadovs'kyj in Peremyschl ausgeliehen hat.“⁹ Nach der Liste und der Beschreibung der angegebenen Werke führt Lûdkeyvč an: „Die Handschriften erwähnter fünf Sinfonien und zwei Polonaisen, die der Besitzer Vater J. Kyšakevyc dem Vater V. Sadovs'kyj ausgeliehen hat, sind zur Zeit nicht erreichbar, weil die Bibliothek von dem abwesenden Sadovs'kyj vor mehreren Monaten verpackt und versiegelt zur Sendung an das L'viver Nationalmuseum steht. Ich sah sie vor dem Krieg, und, wenn ich mich gut erinnere, sind manche von diesen mit den oben zitierten identisch. Aber ich kann die genauen Nummern nicht angeben.“¹⁰ Weiterhin merkt Lûdkeyvč an, dass Josyf Kyšakevyc unter anderen Partituren noch drei Operetten Sadovs'kyj auslieh (*V lûdeh angel* [В людех ангел] [In den Leuten ist ein Engel], *13-yy ženyh* [13-ий жених] [Die dreizehnte Braut] und *Ā groši ninašo, âk rozum ledašo* [І гроші нінащо, як розум ледащо] [Man braucht das Geld nicht, wenn der Kopf nicht arbeiten will]).¹¹ Aus den Worten von Lûdkeyvč geht nicht klar hervor, ob die für die Sendung ins Nationalmuseum „verpackte und versiegelte“ Bibliothek Sadovs'kyjs eine Schenkung betraf, oder ob sie einfach dort bis zur Rückkehr von Sadovs'kyj aus der russischen Gefangenschaft aufbewahrt werden sollte.

Nach der Rückkehr nach L'viv übergab Sadovs'kyj dem Nationalmuseum zwei Schenkungen. Sie beinhalteten Bücher und Kunstwerke. Im Bericht des Museums von 1929 schrieb Ālarion Svëncic'kyj: „Der größte Zuwachs betrifft die Abteilungen Bibliothek, zeitgenössische Kunst, Reproduktionen und Fotos. So umfasst die Bibliothek von Sosenko 25 Stück, die des Hofrates

⁹Людкевич, Станіслав [Ludkeyvč, Stanislav]. Бібліографія творів М. Вербицького [Bibliografie der Werke von Myhajlo Verbyc'kyj] // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи [Ludkeyvč, Stanislav. Forschungen. Beiträge. Rezensionen. Reden] / Упоряд. Штундер, Зеновія [Hrsg. von Štunder, Zenoviâ]. – Том [Bd.] 1. – Львів [L'viv]: Видавництво М. Коць [Edition M. Koc'], 1999. – S. 308.

¹⁰Ebenda, S. 309.

¹¹Ebenda, S. 310.

Hawjak [Havâk] 228 Stück in 300 Bänden, die Kunst betreffend vom Vater Volodymyr Sadovs'kyj aus Peremyschl 280 Stück in 400 Bänden und 3 000 Reproduktionen von Kunstwerken. In dieser Abteilung werden die 1921 erworbene Bibliothek des Hofrates A. Barwinskyj [A. Barvîns'kyj] und musikalische und theologische Teile der Bibliothek von Volodymyr Sadovs'kyj bearbeitet und katalogisiert. Die Abteilung Kunst erwarb in diesem Jahr 80 Stücke ukrainischer und 13 Stücke ausländischer Kunstwerke, darunter 28 Stück aus der Sammlung von Vater Sadovs'kyj.¹² In der angegebenen Liste sind folgende Maler zu erwähnen: M. Iwasjuk [M. Īvasûk], T. Kopystynskyj [Teofil Kopystyns'kyj], O. Kultschycka [Olena Kulčyc'ka], O. Kurylas [O. Kurylas], A. Manastyrskyj [Antin Manastyr'skyj], Ju. Pankewytsch [Ū. Pankevyyč], M. Sosenko [M. Sosenko], I. Trusch [Īvan Truš], O. Nowakiwskyj [Oleksa Novakivs'kyj] u. a. Das Museum berichtete, dass allein der Umzug der Sadovs'kyj'schen Sammlungen 5 600 Mark kostete. Im Museumsbericht von 1921 gab Īlarion Svêncic'kyj eine detaillierte Charakteristik der Bibliothek von Sadovs'kyj: „Im gesamten Zuwachs nehmen die übergebenen Teile der Bibliotheken vom Hofrat O. Barwinskyj [O. Barvîns'kyj] in Geschichte, Pädagogik und Politik sowie die des Priesters V. Sadovs'kyj in Kunst, Literatur und Soziologie einen Sonderplatz ein. Beide Sammlungen begründen eine sehr reiche, allgemein zugängliche Bibliothek. Beide ergänzen einander: die historischen und pädagogischen Schenkungen sind besonders wertvoll für Ukrainisten, verstärken die Sammler-Bibliophilen und die Kenner kultureller Strömungen der zeitgenössischen Gesellschaft; die allgemeine Sadovs'kyj-Bibliothek hilft bei jedem Schritt den Ukrainisten, notwendige Angaben vom Leben der Menschheit und der Kultur, der Kunst in der ganzen Welt und der Literatur zu finden. Dazu ergibt sich, dass der theologische und der musikalische Teil der Sadovs'kyj'schen Bibliothek sehr viele notwendige Materialien für vergleichende historisch-philologische Studien sowie zur Kunstgeschichte liefert, es wird dann ganz klar, dass in der näheren Zukunft die Büchersammlung des Nationalmuseums der Gesellschaft viel Nutzen bringt. Über die Bibliothek von Vater Sadovs'kyj selbst muss man noch unbedingt erklären, dass sie eine der besten Bibliotheken der Galizischen Ukraine nach der ukrainistischen und historisch-literarischen Bibliothek von Īvan Franko ist. Nach seiner Fülle in den verschiedenen

¹²Свенціцький, Іларіон [Svêncic'kyj, Īlarion]. Національний Музей у Львові в 1920 р. [Nationalmuseum in L'viv im Jahr 1920] // Український вістник [Ukrainischer Kurier]. – 1921. – No. 8. – 2.02.1921. – S. 2.

Geistesbereichen nähert sie sich dem Grundtyp allgemeinbildender Sammlungen.¹³ Der Vergleich von Sadovs'kyjs Bibliothek hinsichtlich Quantität, Wert und Vielseitigkeit mit Īvan Frankos Bibliothek, den ein so hoch geachteter Wissenschaftler und Museumkenner wie Īlarion Svěncic'kyj macht, ist vertrauenswürdig und gibt für alle die Vorstellung über den echten Wert und die Bedeutung dieser Sammlung. Daran erinnert Bohdan Kraciv bei der Beschreibung seiner Arbeit an der Museumsbibliothek 1925–26.¹⁴

Am Ende der 1920er / Anfang der 1930er Jahre schenkte Sadovs'kyj einen Teil der Bücher sowie der Noten der Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft, deren ordentliches Mitglied er seit 1908 war.¹⁵ Unter den Materialien des persönlichen Archivs von Künstlern gibt es einen Brief aus der Schewtschenko-Bibliothek, datiert vom 21. Februar 1929 und unterschrieben vom damaligen Bibliothekar Īvan Krevec'kyj. Der Brief wurde auf einem vorbereiteten polygrafischen Standardformular der Bibliothek geschrieben. Darin waren von Krevec'kyj Datum, Registrationsnummer, Vorname und Nachname des Empfängers, die Zahl der Editionen und Unterschrift eingetragen. Nahe der unteren linken Ecke des Blattes steht mit violetter Farbe der Stempel „Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv“. Im Brieffext steht: „Die Bibliothek der Wiss[enschaftlichen] Ges[ellschaft] Taras Schewtschenko in L'viv, Ćarnec'koho Straße 26, Nr. 127 / 29. In L'viv, den 21. II. 1929. Hochgeachteter Vater Volodymyr Domet Sadovs'kyj in L'viv. Die Leitung der Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras Schewtschenko Gesellschaft in L'viv hat von Ihnen 268 Volumina ohne Jahr und eine Notensammlung bekommen, sie bedankt sich bei Ihnen von ganzem Herzen

¹³ Свенціцький, Іларіон [Svěncic'kyj, Īlarion]. Національний Музей у Львові в 1921 р. [Nationalmuseum in L'viv im Jahr 1921] // Вперед [Vorwärts]. – 1922. – No. 6 (739). – 7.01. 1922. – S. 5.

¹⁴ Двадцятьп'ять-ліття Національного Музею у Львові [25 Jahre Nationalmuseum in L'viv] / Наукова фундація галицького митрополита Андрея Шептицького. 1905–1929 [Wissenschaftliche Stiftung des Metropolit von Galizien Andrej Šeptyc'kyj. 1905–1929]; збірник під редакцією директора музею Іларіон Свенціцького [Sammelband unter der Redaktion von Museumsdirektor Īlarion Svěncic'kyj]. – Перевидано Національним музеєм у Львові імені Андрея Шептицького з 1930 р. [Nachdruck durch das Andrej-Šeptyc'kyj-Nationalmuseum in L'viv von 1930]. – Львів [L'viv], 2013. – S. 53.

¹⁵ Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv]. – 1908. – Вип. I [Bd. 1]. – Число [Nr.] 33. – S. 26.

für Ihre Schenkung. Mit Hochachtung im Auftrag der Bibliotheksleitung: Ìvan Krevec'kyj.¹⁶ (Die Unterschrift ist original, die Dechiffrierung der Abkürzungen stammt von Jakym Horak.) Diese Schenkung wurde auch in der Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft von 1929 erwähnt: „Domet Sadovs'kyj (L'viv) 268 Druckausgaben.“¹⁷ Von einer weiteren Spende an diese Bibliothek zeugt die Chronik im Kapitel „Schenkungen für die Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in den Jahren 1932–1934“: „Vater Domet Sadovs'kyj – 215 Druckausgaben.“¹⁸ Nach so beeindruckenden Geschenken an die Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv blieben in Sadovs'kyjs Bibliothek dennoch noch andere wertvolle Ausgaben. Der Komponist Vasyl' Barvins'kyj erinnerte sich an seinen Besuch im Jahre 1938 beim „großen Musikliebhaber Vater Domet Sadovs'kyj“ und „entnahm bei ihm die Gesänge aus den ‚Gottesstimmen‘, welche so großes Interesse hervorriefen, dass ich für gemischten Chor 12 Lieder aus diesen ‚Gottesstimmen‘ bearbeitete [...]“.¹⁹

Ein hohen Quellenwert für das Verstehen der Auswahl sowie des Erwerbs durch Sadovs'kyj besitzen zwei Listen seiner Musikbibliothek. Sie sind einmalig in der ukrainischen Musikbibliografie, und aus diesem Grunde sind sie der Veröffentlichung wert. Sie zeugen von seinen sehr guten, sogar geradezu raffinierten Kenntnissen von der zeitgenössischen Noten- sowie musikwissenschaftlichen ukrainischen und ausländischen (deutschen, polnischen, russischen, griechischen, rumänischen, italienischen, lateinischen, französi-

¹⁶ Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України [L'vivèr Nationale wissenschaftliche Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek]. – Відділ рукописів [Handschriftenabteilung]. – о / н [o / n] 1987 / 46.

¹⁷ Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за роки 1926–1930 [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv für die Jahre 1926–1930]. – Число [Bd.] 69–70. – Львів [L'viv], 1930. – S. 23.

¹⁸ Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за час від 1. X. 1932 – 31. XII. 1934. [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv im Zeitraum vom 1. Oktober 1932 bis 31. Dezember 1934]. – Число [Bd.] 75. – Львів [L'viv], 1935. – S. 38.

¹⁹ Барвінський, Василь. Коментований список творів (Замітки композитора) [Barvins'kyj Vasyl'. Kommentiertes Werkverzeichnis (Bemerkungen des Komponisten)] // Барвінський, В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи [Barvins'kyj, Vasyl'. Aus dem Musikschritftum: Forschungen, Publizistik, Briefe] / Упорядкування Володимира Грабовського [Hrsg. von Hrabovs'kyj Volodymyr. – Дрогобич [Drohobuč]: Коло [Kolo], 2004. – S. 157.

schen, tschechischen und serbischen) Literatur, und sie werfen ein Licht auf die Herkunft seiner musikwissenschaftlichen Ideen.

Die Veröffentlichung dieser Listen ist sehr wichtig für zukünftige Forschungen, da sie von der Exzellenz von Sadovs'kyjs Kenntnissen zeugen, die Grundlagen für Beobachtungen seiner Einflüsse auf viele ukrainische Wissenschaftler, Künstler und aktiven Personen in Galizien in den verschiedenen Bereichen durch intensiven Bücher- sowie Notenaustausch geben. Außerdem gibt es Anstöße für weitere Forschungen zu dem damals steigenden Interesse an der europäischen Musikkultur, an den verschiedenen Richtungen der Musikwissenschaft, ohne dabei sich auf Österreich zu begrenzen. Solch eine umfangreiche, gut organisierte und bearbeitete Bibliothek ermöglicht, das Niveau und die Richtungen der Interessen der galizischen ukrainischen Intelligenz dieser Epoche zu verstehen.

Die undatierte Handschrift der ersten Liste unter dem Titel „Liste der Bücher von der Musikbibliothek von Volodymyr Domet Sadovs'kyj“²⁰ wurde im Archiv von Josyf Kyšakevyč am Institut für Recherchen über die bibliografischen künstlerischen Ressourcen der L'viv Nationalen wissenschaftlichen Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek (Signatur: Киш. 1329) gefunden. Es handelt sich um ein Heft in solidem dunkelgrünen Umschlag (Breite 17,5 cm, Länge 21 cm). Die Seiten dieses Heftes sind vervielfältigungsartig halb liniert, halb kariert mit zwei Farben – rot und hellgrau. Das Manuskript wurde mit schwarzer Tinte geschrieben, die Nummer und der Name des Autors sind rot unterstrichen. Auf der ersten Seite der Handschrift, nahe der linken unteren Ecke, steht ein Stempel „L'viv Nationalen wissenschaftliche Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek der Akademie der Wissenschaften der Ukraine“ („ЛНБ ім. В. Стефаніка АН України“). Derselbe Stempel steht auf Seite 17. Auf der letzten Seite des Umschlags findet sich ein rechteckiger Stempel mit unlesbarem Text.

Auf dieser letzten Seite steht weiterhin in der oberen linken Ecke ein ovaler Stempel mit der Inschrift: „Vladimir D. Sadovs'kiĵ“. Ein wenig unterhalb der Mitte auf der rechten Seite gibt es eine Unterschrift mit Tinte: „DometSadovs'kyj Volodymyr“ („ДометСадовський Володимир“). Dieselbe Unterschrift steht auch auf der Titelseite am Vorsatzblatt unten in der rechten Ecke. Die Seiten des Heftes nummerierte Sadovs'kyj selbst in der oberen rechten Ecke der Seite. Insgesamt gibt es 78 Seiten, darunter sind 77 ausgefüllt, die 78. ist leer. Andere Seiten am Ende des Heftes wurden

²⁰ „Vgl. Liste 1 der Bücher, im Anhang.“

herausgerissen. Die ganze Titelseite ist mit dem Titel „Liste der Bücher der Musikbibliothek von Volodymyr Domet Sadovs'kyj“ und der Aufstellung der Kapitel versehen:

- I „Allgemeine und spezialisierte Musiktheorie, Harmonik, Instrumentierung, Dirigieren vom Chor und Orchester, Akustik und Gesang.
- II Esthetik [sic!], Musikgeschichte und Wörterbücher. Biographien.
- III Die Briefe von Musikern, Beiträge, Entwürfe, Kritik, Programme usw.
- IV Geistliche Musikwerke (Noten und Partituren).
- V Weltliche Musikwerke und geistliche für Instrumente.
- VI Weltliche Musikwerke für Gesang (Solo sowie in Begleitung).
- VII Varia. Beiträge über schöne Künste und periodische Ausgaben, Libretti, Musikzeitschriften, Illustrationen usw.“

Von den oben genannten Kapiteln wurden im Heft nur die ersten drei angeführt. Im Rahmen jedes Kapitels nummerierte der Autor die Bücher separat: Das erste Kapitel umfasst 106, das zweite 61, das dritte 78 Positionen. Zusammen wurden 245 Bücher erwähnt.

Eine weitere Handschrift ohne Datum mit einer anderen, zweiten Liste unter dem Namen „Inhalt der Musikbibliothek und geistlicher Musikwerke“ wurde im Archiv der Dokumente und Briefe der Redaktion der Zeitschrift *Artystyčnyj visnyk* [Аристичний вісник] [Künstlerischer Kurier] gefunden.²¹

Die Handschrift besteht aus vier linierten Heften (Größe 24 x 20 cm). Der untere Teil des dritten Heftes hat Löcher von einem Papierlocher.

Die ganze Liste wurde mit schwarzer Tinte geschrieben. Darüber hinaus sind in der Handschrift zahlreiche Markierungen und Korrekturen mit einem üblichen Bleistift sowie mit rotem und blauem Buntstift vorhanden, die vom Autor stammen. Die Einträge in jedem Heft wurden auf beiden

²¹Центральний Державний Історичний Архів України у Львові [Zentrales Staatliches Historisches Archiv der Ukraine in L'viv]. – Фонд 309 (НТІШ) [Bestand 309 (Wissenschaftliche Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv)]. – Опис 2 [Deskription 2]. – Справа 224 [Archivsache 224]. – Аркуші [Blätter Nr.] 39–68. – Vgl. Liste 2 der Bücher, im Anhang.

Seiten eines Blattes gemacht. Alle Hefte wurden durchgehend nummeriert. In der oberen Ecke jeder Seite befinden sich zwei unterschiedliche Nummerierungen mit Bleistift. Eine davon ist die Paginierung von Sadovs'kyj selbst und beginnt ab der Seite 1, wobei diese Zahl den Anfang der Liste bezeichnet (vom Kapitel „Wissenschaft der Musik und Harmonik“) – der allgemeine Inhalt aller Kapitel mit den Bezeichnungen der Seiten, der der Liste vorangeht, wurde in die Paginierung des Autors nicht mit eingeschlossen. Gemäß der Paginierung des Autors haben die vier Hefte insgesamt 92 Seiten. Davon blieben einige nummerierte Seiten ohne Text (Seiten 6–8, 13–14, 18, 22, 25–26, 35–38, 44–50, 57–60, 67–68, 70–74, 80–84, 86–92), wohl möglich für zukünftige Einträge. Eine andere Paginierung ist die durch einen Sachbearbeiter des Archivs vorgenommene Foliation. Sie beginnt mit der Nr. 39, auf dessen Rückseite der Inhalt und die Überschriften aller Kapitel stehen. Laut dieser Foliation endet die Liste mit dem Blatt Nr. 68. Für die bequemere Nutzung sowie das schnellere Finden jedes Kapitels stehen in der Mitte jeder Seite durch Sadovs'kyj mit rotem oder blauem Buntstift geschriebene griechische Buchstaben, welche bestimmte Kapitel markieren.²²

Diese Liste enthält zahlreiche Markierungen, welche die Schenkung oder die Ausleihe eines Buches bestätigen. Augenscheinlich diente die Liste also nicht nur als Katalog, sondern erfasste auch den Eintrag einer Ausleihe und auch der Rückgabe von Büchern und Noten. Am Ende der Liste befinden sich zwei separate Blätter, wo Sadovs'kyj auf besondere Art mit arabischen Ziffern die Nummer der Signatur des ausgeliehenen Buches oder der Noten in der Liste, mit römischen Ziffern aber den Teil (in der ersten Liste) bzw. mit griechischen Buchstaben das Kapitel (in der zweiten Liste) fixierte. Die Markierung – Ø – bedeutete höchstwahrscheinlich die erfolgte Rückgabe. Bei keiner Rückgabe steht neben dem Eintrag ein Fragezeichen.

Von einer wahrscheinlichen Unvollständigkeit der Liste zeugen Notizen mit Bleistift auf den genannten Sonderblättern. Das sind nicht in der Liste fixierte Einträge. Die höchste Zahl ist 333 im Teil IV. Es mag also sein, dass es doch eine Fortsetzung der Liste gab, aber diese nicht erhalten blieb. Diese mögliche Fortsetzung beinhaltete diese 333. Position, oder Sadovs'kyj

²²Die Autoren bedanken sich bei der Lehrkraft und dem Wissenschaftlichen Mitarbeiter des Lehrstuhls für Musikmediävistik und Ukrainistik der Hochschule für Musik L'viv Ivan Mišenko für die Hilfe beim Lesen und der Übersetzung griechischer Namen und Aussagen.

schrieb die Nummer auf den Quellen, ohne sie in die Liste einzutragen. Dies sind jedoch nur Vermutungen, welche weitere Nachforschungen benötigen.

Die Liste hat wie schon erwähnt zwei Paginierungen: die eine stammt vom Autor (laut der hat die Liste 96 Seiten), die zweite von einem Sachbearbeiter des Archivs (laut der hat die Liste 39–68 Blätter). Die erste Seite führt den Inhalt auf – eine Aufzählung aller Teile und die Nummerierung der Anfangsseiten von Teilen (jeder Teil fängt mit einer neuen Seite an). Die Nummerierung von Ausgaben in jedem Teil ist separat. Weiterhin folgen die originale Titel aller Teile der Liste mit unseren Angaben mit der Anzahl der bibliografischen Einträge:

Musiktheorie und Harmonik	35
Lehre von der Instrumentierung	8
Gesangslehre	13
Wörterbücher und Lehre des Dirigierens des Chores und Orchesters	13
Musikgeschichte kirchliche und weltliche	14
Esthetik [sic!]	11
Verschiedene Lehrbücher und Übungen	48
Über Kirchenmusik	19
A) Liturgische und geistliche Kompositionen russischer Komponisten	34
B) Liturgische und geistliche Kompositionen galizischer Komponisten	34
B) Liturgische und geistliche Kompositionen griechischer Kirche	3
Г) Liturgische und geistliche Kompositionen lateinischer Kirche	23
Д) Jüdische Kompositionen zu Gottesdiensten und andere	1
Anhang	0
Gesamtzahl	256

Die Kapiteltitel geben eine Vorstellung von der Thematik der Bücher. Die registrierten Bücher in verschiedenen Sprachen weisen solche Statistik aus: Die überwiegende Mehrzahl der registrierten Bücher ist deutschsprachig (unter diesen sind viele Arbeiten von Hugo Riemann), weil Sadovs'kyj sieben Jahre lang in Wien arbeitete und einen guten Zugang zu Musikausgaben aller Art hatte. Viel weniger gibt es Ausgaben auf Russisch, Polnisch und Ukrainisch.

Beide Listen sind weder alphabetisch, noch nach Autoren, noch nach den Buchtiteln geordnet. Aber die Angaben von Erscheinungsort sowie Erscheinungsjahr sind sehr genau. Manchmal wird auch die entsprechende Schriftenreihe erwähnt. In der zweiten Liste wurde auch systematisch der Preis von Büchern angegeben. Im Anhang auf den Sonderblättern gibt es

ein mit Bleistift geschriebenes Blatt (Blatt Nr. 38) mit Preisangaben und der Berechnung der für alle Bücher bezahlten Summe. Alle diese Merkmale weisen darauf hin, dass beide Listen Register in beliebiger Ordnung sind. Sie wurden für eine leichtere Bibliotheksnutzung und die allgemeine Vorstellung über die in der Bibliothek vorhandenen Ausgaben angelegt. Es wäre möglich, dass Sadovs'kyj die Arbeiten für die Systematisierung und Ordnung seiner eigenen Bibliothek begann, aber nicht vollendete.

Die Liste 2 liefert keine Bestätigungen dafür, dass es sich um eine Liste von Sadovs'kyjs Bibliothek handelt – die Liste ist nicht unterzeichnet und nicht von seiner Hand geschrieben. Für die Zuschreibung der Handschrift an Sadovs'kyj gibt es jedoch zwei Argumente: Erstens war er einer der Begründer der Zeitschrift *Artystyčnyj vîsnyk* [Аристичний вісник] [Künstlerischer Kurier] und war in die Vorbereitung des Drucks der ersten Nummer der Zeitschrift einbezogen,²³ und weiterhin befinden sich in der Archivsache zusammen mit der Bibliotheksliste tatsächlich Autografe von ihm, insbesondere ein Brief an einen unbekanntenen Empfänger, geschrieben in Peremyschl am 6. August 1904.²⁴ Zweitens ergeben sich aus dem Vergleich beider Listen viele gleiche bibliografische Einträge, welche Gründe geben zu behaupten, dass es sich um zwei Listen derselben Bibliothek handelt.

Überlieferte Briefe von Sadovs'kyj an verschiedene Empfänger, die Materialien seines Archivs, die veröffentlichten Artikel ermöglichen es, Querverweise auf Bücher seiner Bibliothek vorzunehmen. In einem Brief an Anatolij Vahnânyyn vom 21. Oktober 1904, darin Details eines zur Veröffentli-

²³Siehe darüber: Горак, Яким [Horak Jakym]. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина [Briefe von Volodymyr Sadovs'kyj an Anatol' Vahnânyyn] // Музична україністика: сучасний вимір [Musikukrainistik: zeitgenössische Parameter]. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич [Edition 4: Sammlung wissenschaftlicher Beiträge zu Ehren von Professor und Doktor der Kunstwissenschaften Mariâ Zahajkevyc] / Редкол. Скрипник Г. А. (голова), Калениченко А. (заст. голови); Ред.-упоряд. А.Терещенко [Hrsg. von Skrupnyk Halyna, Kalenyčenko Anatolij (Stellvertreter), Redaktion Terešenko Alla]. – Київ [Kyiv]: ІМФЕ ім. М. Рильського [M. Ryl'skyj IMFE], 2009. – S. 152–163.

²⁴Der Briefwechsel wurde bereits veröffentlicht: Горак, Яким [Horak, Jakym]. Матеріали до історії видання „Аристичного вісника“ [Materialien zur Geschichte der Veröffentlichungen im „Künstlerkurier“] // Вісник Прикарпатського університету [Schriften der Vorkarpatischen Universität]. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Випуск [Bde.] 19–20. – Івано-Франківськ [Ivano-Frankivsk], 2010. – S. 308–309.

chung in der ersten Nummer des *Artystyčnyj vîsnyk* [Аристичний вісник] [Künstlerischer Kurier] geplanten Artikels von Anatolij Vahnânyn „Zwei Reformatoren des Kirchengesangs“ besprechend, bekräftigt Sadovs'kyj seine Gedanken durch den Verweis auf ein *Slovar' russkago cerkovnago penia* [Словарь русскаго церковнаго пенія] [Lexikon des Kirchengesangs] von Antonin Preobraženskij,²⁵ dessen Eintrag sich unter der Nr. 29 im zweiten Teil der Liste 1 tatsächlich findet.

In einem Brief aus dem Dorfe Kariv am 22. Januar 1905 an Sadovs'kyj schrieb ein Pfarrer und Komponist namens Viktor Matûk: „Ich sende Ihnen Ihre Büchlein von Paschinger (Harmonielehre), die Arbeiten von Breslauer und 2 russische Broschüren über den Kirchengesang. Dabei bedanke ich mich für die Ausleihe und bitte um Entschuldigung für die so lange Nutzung.“²⁶ Das oben erwähnte Buch von Anton Josef Paschinger kann man aus der zweiten Liste, das Buch von Emil Breslauer aus der ersten Liste entnehmen. In beiden Handschriften schrieb Sadovs'kyj neben die Buchtitel mit Bleistift den Namen „Matûk“, damit die Ausleihe des Buches vermerkend.

In beiden Listen wurde des Weiteren die Arbeit eines russischen Musikwissenschaftlers mit Namen Liverij Sakketti, *Očerka vseobšej istorii muzyki* [Очерка всеобщей истории музыки] [Skizzen der allgemeinen Musikgeschichte], genannt. Am Institut für Recherchen der bibliografischen künstlerischen Ressourcen der L'viv Nationalen wissenschaftlichen Vasyľ-Stefanyk-Bibliothek wurden im Archiv von Josyf Kyšakevyč sieben handschriftliche Hefte einer freien Übersetzung dieser Arbeit durch Sadovs'kyj mit einer Datierung am Ende aufgefunden: „Schrieb nach Sakketti in Pere-

²⁵ Горак, Яким [Horak Jakym]. Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина [Briefe von Volodymyr Sadovs'kyj an Anatol' Vahnânyn] // Музична україністика: сучасний вимір [Musikukrainistik: zeitgenössische Parameter]. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич [Edition 4: Sammlung wissenschaftlicher Beiträge zur Ehren von Professor und Doktor der Kunstwissenschaften Mariâ Zahajkevuc] / Редкол. Скрипник, Г. А. (голова), Калениченко, А. (заст. голови); Ред.-упоряд. А.Терещенко [Hrsg. von Skyrnyk, Halyna, Kalenyčenko, Anatolij (Stellvertreter), Redaktion Teresenko, Alla]. – Київ [Kyiv]: ІМФЕ ім. М. Рильського [M. Ryl'skyj IMFE], 2009. – S. 157–158.

²⁶ Горак, Яким [Horak Jakym]. Матеріали до історії видання „Артистичного вісника“ [Materialien zur Geschichte der Veröffentlichungen im „Künstlerkurier“] // Вісник Прикарпатського університету [Schriften der Vorkarpatischen Universität]. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Випуск [Bde.] 19–20. – Івано-Франківськ [Ivano-Frankivsk], 2010. – S. 310–311.

myschl 29 / 11 1902 Domet.“ Der Vergleich von Sakkettis Arbeit mit Sadovs'kyjs Version zeugen von dessen Bearbeitung des ersten Teils des Buches (im Original hatte er den Titel „Die Musik der alten Welt, der wilden und östlichen Völker“ [Музыка древнего мира, диких и восточных народов], der acht Kapitel umfasst, sowie des letzten, fünften Teils (mit dem originalen Titel „Die Musik der slawischen Völker“ [„Музыка Славянских народов“]), das sechs Kapitel hat.

Noch zu Lebzeiten schenkte Sadovs'kyj viele Bücher verschiedenen ukrainischen Organisationen und Institutionen. Deshalb können wir Exemplare aus seiner Bibliothek dort heute noch finden. Die von uns erwähnten Schenkungen von Sadovs'kyj mögen nicht vollständig sein und ihr Verzeichnis kann infolge weiterer Forschungen durchaus noch größer werden. Sie sind einfach zu erkennen, weil der Besitzer sie entweder stempelte (wie in Handschriften seiner Liste) oder mit Vornamen und Nachnamen unterschrieb (Domet Sadovs'kyj Volodymyr [„Домет Садовський Володимир“]).

Einige Bücher konnten wir am Institut für Liturgik der Ukrainischen Katholischen Universität in L'viv wiederfinden.²⁷ Es handelt sich um:

1. Вознесенский И. [Ivan I. Voznesenskyj], Образцы осмогласия роспевовъ: киевского, болгарского и греческого с объяснением их технического устройства [Beispiele achtstimmiger Kyiver, bulgarischer und griechischer Gesänge mit einer Erklärung ihrer Technik]: Приложения к сочинению „Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви“ [Anhänge zum Werk „Achtstimmige Gesänge der drei letzten Jahrhunderte der Russisch-Orthodoxen Kirche“]. Рига 1893. 199 с. 3 б-ки Вол. Домет-Садовського В.1.13 /inv. 634
2. Вознесенский И. [Ivan I. Voznesenskyj], Осмогласные роспевы трех последних веков Православной Русской Церкви [Achtstimmige Gesänge der drei letzten Jahrhunderte der Russisch-Orthodoxen Kirche], вып. 1 [Bd. 1]: Киевский розпев и дневные стихирные напевы на "Господи воззвах" (техническое построение) [Kyiver Gesang und tägliche Stichera-Gesänge auf „Mein Gott rufe ich“ (technischer Aufbau)]. Киев 1888. 119 с. 3 б-ки Вол. Домет-Садовського. В.1.14 /inv. 635

²⁷Die Information über den Erhalt von Büchern aus der Volodymyr-Sadovs'kyj-Bibliothek in der Katholischen Universität gab Prof. Jurij Jasinovs'kyj.

Beide Bücher sind in der zweiten Liste unter den Nr. 78 und 79 im I. Teil aufgeführt.

Weitere drei Bücher aus der Sadovs'kyj-Bibliothek wurden Anfang der 1980er Jahre vom Patriarchen der Ukrainischen Autokephalen Orthodoxen Dymytrij-Kirche (Vater Volodymyr Jarema) an den Professor Jurij Jasinovs'kyj übergeben, der sie an die Bibliothek der Ukrainischen Katholischen Universität weiterleitete. Dies sind:

1. *Οκτωηχος ητοι βιβλιον μουσικον περιεχον παν ο,τι ψαλλεται ...* / Ed. Σπυριδωνος Κουλιου, [Bd. 1]. [Texten mit Liniennotation]. Εν Αθηνας 1888–1889. 365 c. (Fehler in Teilen beim Binden). Stempel der Bibliothek von Volodymyr Domet-Sadovs'kyj. Schenkung von Vater Volodymyr Jarema an Jurij Jasinovs'kyj, Anfang der 1980er Jahre. A.1.4-1 / inv. 299
2. *Μεγαλη Εωδομας. ...* / Ausgabe Σπυριδωνος Κουλιου [Bd. 2]. [Texte mit Liniennotation]. Εν Αθηνας 1889–1893. 357, 3, 69, 39, 33, 43, 32, 31, 36 c. Stempel der Bibliothek von Volodymyr Domet-Sadovs'kyj. Spende von Vater Volodymyr Jarema an Jurij Jasinovs'kyj, Anfang der 1980er Jahre. A.1.4-2 / inv. 300
3. Вознесенский И. [Ivan I. Voznesenskij], Образцы греческаго церковного осмогласия с примечаниями. Приложение к соч. „О пении в православных церквах Греческого Востока“. Москва 1897. 51 c. Stempel der Bibliothek von Volodymyr Domet-Sadovs'kyj. Schenkung von Vater Volodymyr Jarema an Jurij Jasinovs'kyj, Anfang der 1980er Jahre.

Die dritte Ausgabe steht in der Liste 1 unter Nr. 83 im I. Teil. Im durch Jurij Jasinovs'kyj herausgegebenen Katalog der ukrainischen und weißrussischen Irmologien des 16–18. Jahrhunderts wurde unter der Nr. 634 das Irmologion aus dem zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts erwähnt, das heute im Nationalmuseum in L'viv aufbewahrt ist, aus der Bibliothek von Sadovs'kyj in Peremyschl stammt und im Jahre 1921 von dort kam.²⁸

²⁸ Ясіновський, Юрій [Jasinovs'kyj, Jurij]. Українські та білоруські нотні лінійні Ірмолії 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження [Ukrainische und weißrussische Irmologien mit Notenlinien aus dem 16.–18. Jahrhundert: Katalog und codikologisch-paläografische Forschung]. – Львів [L'viv]: Місіонер [Missionär], 1996. – S. 349.

Manche Bücher aus Sadovs'kyjs Bibliothek befinden sich am Institut für Recherchen der bibliografischen künstlerischen Ressourcen der L'viver Nationalen wissenschaftlichen Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek.²⁹ Dies sind:

1. *Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts: für Schulen und Conservatorien / von Adolf Prosniz Professor am Wiener Conservatorium. – Wien: Em. Wetzler (Jul. Engelmann), 1889. – 169 s. Signatur II – 205.758. Auf dem Kartonumschlag unter der Mitte steht als Unterschrift: „DometSadovs'kyj Volodymyr“ [ДометСадовский Володимир] mit schwarzer Tinte. Unten in der Mitte gibt es einen kaum sichtbaren Stempel in violetter Stempelfarbe: „Ludwig Doblinger Musikalische [Buchh]andlu[n]g Wien. Dorotheergasse 10.“,³⁰ in der oberen linken Ecke ist ein ovaler Stempel „Vladimir D. Sadovskij“ zu sehen. Auf der Titelseite in der oberen linken Ecke findet sich ein Stempel von Sadovs'kyj, unten und neben dem Erscheinungsort ein Stempel von Doblinger (wie auf dem Umschlag), ein wenig oben rechts ein ovaler Stempel „Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv“ [„Бібліотека Наук. Тов. ім. Шевченка у Львові“].*
2. *Ueber die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik / von P. Isidor Mayrhofer, O. S. B. – Augsburg und Wien. Verlag von Anton Böhm & Sohn. – 167 c. Signatur II 205.729. Auf der Vorderseite des Umschlags nahe der oberen linken Ecke findet sich ein ovaler Stempel von Sadovs'kyj, unter der Mitte im Zentrum die Unterschrift von Sadovs'kyj mit schwarzer Tinte. Auf der Rückseite des Umschlags in der oberen linken Ecke gibt es einen ovalen Stempel von Sadovs'kyj. Auf dem Vorsatzblatt wurde mit schwarzer Tinte von Sadovs'kyj Hand in deutscher Sprache der Name des Autors und der Titel, im Zentrum der Erscheinungsort geschrieben. Neben dem Erscheinungsort ist die Unterschrift von Sadovs'kyj in ukrainischer Sprache zu sehen. Die Unterschrift von Sadovs'kyj findet sich auch auf der Titelseite rechts nahe der unteren rechten Ecke.*

²⁹Die Autoren bedanken sich bei der Leiterin der Abteilung Wissenschaftliche Bearbeitung von Kunstwerken am Institut für Recherchen der bibliografischen künstlerischen Ressourcen der L'viver Nationalen wissenschaftlichen Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek, Dr. Olha Osadcâ (Ol'ga Osadcâ).

³⁰Diese Institution existiert noch heute unter der selben Anschrift: Musikhaus Doblinger Musikalienhandlung, Dorotheergasse 10, 1010 Wien.

3. *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche von Stephan Lück. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage, herausgegeben von Heinrich Oberhoffer, Professor der Musik in Luxemburg. Viertes Band. Leipzig P. Braun's Verlag. – 184 c. Signatur II 205721/4.* Unterhalb der Mitte vom Zentrum steht auf dem Umschlag die Unterschrift von Sadovs'kyj mit schwarzer Tinte. Auf den Seiten Nr. 25, 65, 97, 184 gibt es auf dem unteren Teil der Seite vom Zentrum den ovalen Stempel der Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft.
4. Ein Buch in deutscher Sprache ohne Titelseite sowie ohne Titel auf dem Umschlag ist der Geschichte des Kostüms gewidmet. Die Paginierung beginnt ab S. 973 und endet mit S. 1432. Das Buch ist mit dem Namen des Autors: Weiss und dem Titel: Kostümkunde ausgewiesen. Signatur II 202.692/2-2. Höchstwahrscheinlich ist dies ein weiter nicht definierbarer Band der siebenbändigen Arbeit von Hermann Weiss *Kostümkunde*.³¹ Auf der Rückseite des Kartonumschlags steht der ovale Stempel von Sadovs'kyj, auf dem Vorsatzblatt sind zwei Unterschriften in ukrainischer Sprache mit violetter Tinte zu sehen. Dieses Buch über die Kostümgeschichte in der Bibliothek könnte aus den vielseitigen Tätigkeiten von Sadovs'kyj erklärt werden: Seit 1923 unterrichtete er die Geschichte der Kostüme an der Ukrainischen Theaterschule von Mykola Voronyj, welche sich im Gebäude des Höheren Musikinstituts befand.³²

Oben erwähnte Informationen beschreiben die Persönlichkeit von Sadovs'kyj als einen sehr gebildeten Künstler (darunter auch auf musikalischem Gebiet) sowie als selten anzutreffenden ukrainischen Bibliophilen und Buchsammlerliebhaber. Die durch einen Priester ohne reguläre Musikausbildung gesammelte Bibliothek weist auf seine autodidaktische musikalische Bildung hin. Seine Schenkungen an das Nationalmuseum und die Bibliothek der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in

³¹Weiss, Hermann. *Kostümkunde. Handbuch der Geschichte der Tracht, des Baues und des Geräthes der Völker des Alterthums*. In 7 Bänden. – Stuttgart: Ebner & Seubert, 1860.

³²Хроніка. Українська драматична школа [Chronik. Ukrainische Theaterschule] // Театральне мистецтво: місячник театру і сцени [Theaterkunst: Monatsschrift für Theater und Bühne]. – Львів [L'viv], 1923. – Випуск VIII (серпень) [Bd. VIII, August]. – S. 111.

einer so großen Anzahl zeigen ihn als einen Mäzen für ukrainische Institutionen mit dem Bestreben, einen Beitrag für die ukrainische Kultur zu leisten und sich in den Sammlungen nicht nur auf eine persönliche Nutzung zu begrenzen. Die durch Sadovs'kyj verfassten zwei Listen dokumentieren seine Versuche, seine eigene Bibliothek zu systematisieren. Diese wurden aber auch zu einer wichtigen und zuverlässigen Informationsquelle über die Bibliothek selbst. Infolge der ungünstigen Umstände, vor allem während der sowjetischen Zeit, wurde die Bibliothek nicht zusammenhängend aufbewahrt. Aber einzelne Ausgaben verblieben bis heute in Bibliotheken verschiedener L'viv Institutionen und Einrichtungen, ein weiterer Teil ist möglicherweise im Besitz von privaten Personen. Informationen über die Bestände von Ausgaben aus der Sadovs'kyj Bibliothek zu sammeln und zu systematisieren ist eine Forschungsaufgabe für die Zukunft, welche viel Zeit benötigen wird.

Bei der Vorbereitung der Quellen zur Veröffentlichung gründen wir uns auf das Prinzip der maximalen Wahrhaftigkeit – der möglichst genauen und detaillierten Wiedergabe aller Besonderheiten des Textes und Bemerkungen. Für die bequemere Wahrnehmung, dabei wird keinesfalls der Text selbst geändert, geben wir jeden Eintrag der Liste ohne die im Original dreizeiligen Angaben wieder. Sadovs'kyj gibt

- in der ersten Liste an: in der ersten Zeile den Autor der Ausgabe, in der zweiten Zeile den Titel der Ausgabe, in der dritten Zeile alle andere Angaben;
- in der zweiten Liste: in der ersten Zeile den Autor der Ausgabe, in der zweiten Zeile den Titel der Ausgabe, in der dritten Zeile alle andere Angaben, aber oft treffen wir auf eine Zusammenfassung der Angaben der zweiten und dritten Zeile, dazu gibt es Angaben zum Preis der Ausgabe und die Währung.³³

Abkürzungen von Wörtern, welche die Originale der Handschriften enthalten, werden unmittelbar im Text in eckigen Klammern erläutert. Genau so werden die nicht lesbaren Wörter im Original behandelt. Es werden die damals existierenden bibliografischen Zeichen, welche den heutigen Regeln nicht entsprechen, genau bewahrt und wiedergegeben.

³³Zum Beispiel Österreichische Kronen, Deutsche Mark, Russische Rubel.

Literaturverzeichnis

1. Барвінський, Василь, Коментований список творів (Замітки композитора) [Vasyl' Barvinskyj, Kommentiertes Werkverzeichnis (Bemerkungen des Komponisten)] // Барвінський В., З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи [Vasyl' Barvins'kyj, Aus dem Musikschrifttum: Forschungen, Publizistik, Briefe] / Упорядкування Володимира Грабовського [hrsg. von Volodymyr Hrabovs'kyj]. – Дрогобич [Drohobyč]: Коло [Kolo], 2004. – S. 136–174.
2. Горак, Я. [Jakym Horak], Вокально-виконавська та диригентська діяльність Володимира Садовського [Volodymyr Sadovs'kyj als Sänger und Dirigent] // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [Wissenschaftliche Schriften der Nationalen Pädagogischen Volodymyr-Hnatûk-Universität Ternopil]. – Серія: мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Тернопіль [Ternopil], 2011. – Nr. 2. – S. 8–16.
3. Горак, Яким [Jakym Horak], Матеріали до історії видання „Артистичного вістника“ [Materialien zur Geschichte der Veröffentlichungen im „Künstlerkurier“] // Вісник Прикарпатського університету [Schriften der Vorkarpatischen Universität]. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Випуск [Bde.] 19–20. – Івано-Франківськ [Ivano-Frankivs'k], 2010. – S. 306–314.
4. Горак, Яким [Jakym Horak], Володимир Садовський та Станіслав Людкевич: до характеристики взаємин [Volodymyr Sadovs'kyj und Stanislav Ludkevyc̣: zur Charakteristik ihrer Beziehungen] // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [Wissenschaftliche Schriften der Nationalen Pädagogischen Volodymyr-Hnatûk-Universität Ternopil]. – Серія: Мистецтвознавство [Schriftenreihe: Kunstwissenschaft]. – Nr. 1 / 2010. – Тернопіль [Ternopil], 2010. – S. 31–38.
5. Горак, Яким [Jakym Horak], До історії та характеристики українських музично-теоретичних підручників у Галичині першого десятиріччя ХХ століття [Zur Geschichte und Charakteristik ukrainischer musiktheoretischer Lehrbücher in Galizien im ersten Jahrzehnt

- des 20. Jahrhunderts]: Методична розробка [Methodische Arbeit]. – Львів [L'viv], 2008. – 37 S.
6. Горак, Яким [Jakym Horak], Листи Володимира Садовського до Анатолія Вахнянина [Briefe von Volodymyr Sadovs'kyj an Anatolij Vahnânyj] // Музична україністика: сучасний вимір [Musikukrainistik: zeitgenössische Parameter]. – Випуск 4: Міжвідомчий збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич [Edition 4: Sammlung wissenschaftlicher Beiträge zu Ehren von Professor, Doktor der Kunstwissenschaften Mariâ Zahajkevuč] / Редкол. Скрипник Г. А. (голова), Калениченко А. (заст. голови); Ред.-упоряд. А. Терещенко [hrsg. von Halyna Skrupnyk, Anatolij Kalenyčenko (Stellvertreter), Redaktion Alla Tereshenko]. – Київ [Kyiv]: ІМФЕ ім. М.Рильського [M. Ryl'skyj IMFE], 2009. – S. 152–163.
 7. Двадцятьпять-ліття Національного Музею у Львові [25 Jahre Nationalmuseum in L'viv] / Наукова фундація галицького митрополита Андрія Шептицького. 1905–1929 [Wissenschaftliche Stiftung des Metropolitens von Galizien Andrej Šeptyc'kyj. 1905–1929]; збірник під редакцією директора музею Іларіон Свенціцького [Sammelband unter der Redaktion von Museumsdirektor Ilarion Svenc'kyj]. – Перевидано Національним музеєм у Львові імені Андрія Шептицького з 1930 р. [Nachdruck durch das Andrej-Šeptyc'kyj-Nationalmuseum in L'viv von 1930]. – Львів [L'viv], 2013. – 128 S.
 8. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України [L'viver Nationale wissenschaftliche Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek]. – Відділ рукописів [Handschriftenabteilung]. – о / н [о / n] 1987 / 46.
 9. Людкевич, Станіслав [Stanislav Ludkevuč], Бібліографія творів М. Вербицького [Bibliografie der Werke von Myhailo Verbyc'kyj] // Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи [Stanislav Ludkevuč. Forschungen. Beiträge. Rezensionen. Auftritte] / Упоряд. Штундер, Зеновія [hrsg. von Zenoviâ Štunder]. – Том [Bd.] 1. – Львів [L'viv]: Видавництво М. Коць [Edition M. Kos'], 1999. – S. 307–311.

10. Свенціцький, Лларіон [Ĺlarion Svêncic'kuj], Національний Музей у Львові в 1920 р. [Nationalmuseum in L'viv im Jahr 1920] // Український вістник [Ukrainischer Kurier]. – 1921. – Nr. 8. – 02.02.1921. – S. 2.
11. Свенціцький, Лларіон [Ĺlarion Svêncic'kuj], Національний Музей у Львові в 1921 р. [Nationalmuseum in L'viv im Jahr 1921] // Вперед [Vorwärts]. – 1922. – Nr. 6 (739). – 07.01.1922. – S. 5; Nr. 7. (740). – 11.01.1922. – S. 2.
12. Франко, Іван [Ĺvan Franko], До руської бібліографії XVIII в. [Zur ukrainischen Bibliografie des 18. Jahrhunderts] // Франко, Іван [Ĺvan Franko], Зібрання творів в 50 т. [Werksammlung in 50 Bänden] – Том [Bd.] 34. – Київ [Kyiv]: Наукова думка [Naukova dumka], 1981. – S. 389–391.
13. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv]. – 1908. – Випуск [Bd.] 1. – Число [Nr.] 33. – 43 S.
14. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за роки 1926–1930 [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv für die Jahre 1926–1930]. – Число [Band] 69–70. – Львів [L'viv], 1930. – 135 S.
15. Хроніка Наукового Товариства імені Шевченка у Львові за час від 1.X.1932 – 31.XII.1934 [Chronik der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv im Zeitraum vom 1.X.1932 bis 31.XII.1934]. – Число [Band] 75. – Львів [L'viv], 1935. – 39 S.
16. Хроніка. Українська драматична школа [Chronik. Ukrainische Theaterschule] // Театральне мистецтво: місячник театру і сцени [Theaterkunst: Monatsschrift für Theater und Bühne]. – Львів [L'viv], 1923. – Випуск VIII (серпень) [Bd. VIII, August]. – S. 111.
17. Центральний Державний Історичний Архів України у Львові [Zentrales Staatliches Historisches Archiv der Ukraine in L'viv]. – Фонд 309 (НТШ) [Bestand 309 (Wissenschaftliche Taras-Schewtschenko-Gesellschaft in L'viv)]. – Опис 2 [Deskription 2]. – Справа 224 [Archivsache 224].

18. Ясіновський Юрій [Jurij Jasınovs'kyj], Українські та білоруські нотнолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження [Ukrainische und weißrussische Irmologien mit Notenlinien aus dem 16–18. Jahrhundert: Katalog und codikologisch-paläografische Forschung]. – Львів [L'viv]: Місіонер [Missionär], 1996. – 622 S. – Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Серія: Історія української музики. – Вип. 2: Джерела [Ivan-Kryp'âkevyč-Institut der Ukrainistik der Nationalen Akademie der Wissenschaften der Ukraine. – Schriftenreihe: Geschichte der ukrainischen Musik. – Bd. 2: Quellen].

Liste 1³⁴ der Bücher der Musikbibliothek von Volodymyr Domet Sadovs'kyj³⁵ [СПИС КНИЖОК МУЗИЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ ВОЛОДИМИРА ДОМЕТА САДОВСЬКОГО]

Institut für Recherchen der bibliografischen künstlerischen Ressourcen der L'viver Nationalen wissenschaftlichen Vasyl'-Stefanyk-Bibliothek. – Archiv von Josyf Kyšakevyč. – Kyš. 1329 [Киш. 1329]

- 1 Allgemeine und spezialisierte Musikwissenschaft, Harmonielehre, Instrumentierung, Dirigieren, Akustik und Gesangslehre.
- 2 Esthetik [sic!], Musikgeschichte und Musikwörterbücher. –

³⁴In dieser Liste verwendet Volodymyr Sadovs'kyj folgende Markierungen: 1) Häkchen mit rotem Buntstift, 2) Häkchen mit Bleistift, 3) kurze Linie mit Bleistift. Mit einem roten Häkchen wurden folgende Positionen markiert Nr. I. Teil: 1–6, 19, 23, 25–38, 40, 44, 46, 47 – diese Position ist mit rotem Buntstift durchgestrichen, 49–53, 55, 58–64, 66, 71, 72, 76–79, 81, 83–87, 90–93, 95, 96, 100–105; II. Teil: 2, 3, 8–11, 12 – diese Position wurde erst durchgestrichen, dann wieder mit dem selben Häkchen markiert, 13–18, 20–22, 25, 27, 28, 32–36, 38, 41–55, 57–59, 61; III. Teil: 1–13, 16, 18–34, 36–44, 47–57, 59, 60, 67–70, 72–78. Mit Häkchen mit Bleistift wurden die Positionen Nr. 67 und 97 aus dem I. Teil markiert. Mit einer kurzen Linie mit Bleistift wurden im I. Teil folgende Positionen markiert: 56–58, II. Teil: 33, 34, 56, III. Teil: 15, 17, 35. Г. In eckigen Klammern wurden Addenda (darunter deutsche Übersetzungen) und Corrigenda hinzugefügt.

³⁵Unter dem kurzen Inhaltverzeichnis steht als Unterschrift mit schwarzer Tinte: Домет Садовський Володимир [Domet Sadovs'kyj Volodymyr].

= Biographien =

- 3 Musikerbriefe, Übungen, Kritische Beiträge, Programmhefte, usw.
- 4 kirchliche Musikwerke (Noten und Partituren)
- 5 weltliche Musikwerke und kirchliche für Musikinstrumente
- 6 weltliche Musikwerke für Gesang (solo und in Begleitung)
- 7 Varia. Beiträge über Fine Arts, Zeitschriften, Libretti, Musikzeitschriften, Illustrationen usw.

Teil 1

- 1. MusikTaschenbuch 10. Aufl. Leipzig: Steingräber Verl.
- 2. Rud[olf]. Tschirch's³⁶ Volkssänger 13. Aufl Regensburg
- 3. C. A. Herm[ann] Wolff
 - a) Kurzgefaßte allgemeine Musiklehre³⁷
 - b) Elementar-Gesanglehre, Leipzig: Reclam
- 4. [August] Halm Harmonielehre, Leipzig: Göschen, 1900
- 5. М. Копко [Maksym Kopko] Самоучка [Lehrbuch für Selbstunterricht]. Перемишль [Peremyschl]
- 6. F[rantz]. L[ouis]. Schubert [Katechismus der Gesanglehre als Leitfaden beim Gesangunterricht] 3. Aufl Leipzig: Merseburger, 1896
- 7. Jos[ef]. Pembaur Über das Dirigieren, Leipzig: Leuckart 1892
- 8. [Gottlob] Wunderlich Anleitung zur Instrumentirung von Chorälen, Arien und Chören Leipzig 1876 Merseburger
- 9. Benedict Widmann Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre 4. Aufl. Leipzig 1880 Merseb.
- 10. Hermann Zopff Der angehende Dirigent Leipzig 1881 Merseb.
- 11. Hugo Riemann Allgemeine Musiklehre (Katechismus der Musik) 2 Aufl. Leipzig 1897 Max Hesse 5

³⁶Hier und weiter wurden die Angaben über die Autoren durch Sadovs'kyj unterstrichen. Er machte das in der Regel mit rotem Buntstift.

³⁷a und b sind zusammengefasst, danach die Angabe: in einem Band.

12. Hugo Riemann Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre: (praktische Anleitung zum mehrstimmigen Tonsatz) 2. Aufl. Leipzig 1900 M. Hesse 15
13. Hugo Riemann Grundriß der Kompositionslehre (musikalische Formenlehre) 2 Theile 2. Aufl. – Leipzig Hesse 8 + 9
14. Hugo Riemann Katechismus der Musikinstrumente (kleine Instrumentationslehre) 3. Aufl. Leipzig Hesse A 1
15. Hugo Riemann Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren) Leipzig 1902 Hesse 31
16. Hugo Riemann Katechismus des Klavierspiels Leipzig 1888 Hesse 6
17. Hugo Riemann Katechismus der Gesangskomposition (Vokalmusik). – Leipzig Hesse 20
18. Hugo Riemann Anleitung zum Partiturspiel Leipzig 1902 Hesse 30
19. Dr. Hugo Riemann Katechismus der Phrasierung Leipzig Hesse 16
20. Dr. Hugo Riemann Katechismus der Akustik „Musikwissenschaft“ Leipzig Hesse 21
21. Richard Dannenberg Katechismus der Gesangkunst Leipzig 1889 Hesse 7
22. Michael Bauer Rationelle Chorgesang-Lehre 2. Aufl. Wien 1896 Robitschek
23. B. F. [Carl Friedrich] Weitzmann Harmoniesystem Leipzig Kahnt [unlesbar]
24. Adolf Pochhammer Einführung in die Musik 4. Aufl. Leipzig Seemann [unlesbar]
25. Виктор Матюкъ [Viktor Matûk]: Малый катехизъ музыки [Kleiner Musikalischer Katechismus]. Литекъ [Litek] Редеръ [Reder]
26. I. K. Лобе – Чайковский [Iogann Kristian Lobe – [Pëtr I.] Čajkovskij] Музыкальный катехизисъ [Musikalischer Katechismus] Москва [Moskau] 1898 Юргенсон [Jurgenson]
27. Chr[istian]. Krabbel Regeln für den Vortrag des gregorianischen Choralis 3. Aufl. Bonn 1897 Henry
28. Fr[anz]. Xav[er]. Haberl Magister Choralis 12. Aufl. Regensburg 1900 Pustet
29. R[odolphe]. Radau Die Lehre vom Schall: gemeinfaßliche Darstellung der Akustik 2. Aufl. München 1875 Oldenbourg

30. С. Сонки [Stanislav M. Sonky] Теория постановки голоса в связи с физиологией органов дыхания гортани. Методика сольного пения [Eine Theorie der Aufstellung der Stimme im Zusammenhang mit der Physiologie der Atmungsorgane der Kehle. Die Methodik des Sologesanges] Москва [Moskau] 1886 Лиссеръ [Lisser]
31. J. F. [Josef Ferdinand] Kloss Allgemeine Kirchenmusik-Lehre in Vorträgen für Präparanden Wien 1854 Wallishauser
32. Hector Berlioz – Alfred Dörffel Instrumentationslehre 5. Aufl. Leipzig 1893 Heinze
33. Фердинанд Глейх [Ferdinand Gleich] Руководство к новейшей инструментовке [Führer zur neuesten Instrumentierung] 2 изд. [2. Auflage] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
34. Ebenezer Prout – Bernhard Bachur Elementar-Lehrbuch der Instrumentation 2. Aufl. Leipzig 1888 Br[eitkopf] & Härtel
35. S[alomon]. Jadassohn Lehrbuch der Instrumentation Leipzig 1889 Br[eitkopf] & Härt[el]
36. S[alomon]. Jadassohn Die Formen in den Werken der Tonkunst 2. Aufl. Leipzig 1894 Br[eitkopf]. & Härtel
37. Hector Berlioz [unlesbar] Die Kunst des Dirigierens Heilbronn 1902 Schmidt
38. Иванъ Киприянь [Ivan Kurpiân] Учебник початкових вѣдомостей музыки і спѣву [Elementar-Lehrbuch für Musik und Gesang] Перемишль [Peremyschl] 1885
39. Isidor Worobkiewicz Kurze allgemeine Musiklehre für Schule und Haus Czernowitz 1871 Szekierki
40. Wilam Horzyca Krotkie zebranie elementarnych regul nauki muzyki [Kurze Sammlung elementarer Regeln der Musikwissenschaft] Tarnopol [Ternopil], 1872³⁸
41. Wladyslaw Zelenski [Władysław Żeleński] Nauka pierwszych zasad muzyki [Die Lehre der Grundregeln der Musik] Warszawa 1898 Gebethner i Wolff
42. Arma Xietz Przewodnik teoretyczno-praktyczny [Theoretisch-praktischer Führer] [unlesbar] 4 czesci [4 części] 4 Teile] Przemysl 1893

³⁸Neben der Position Markierungen mit rotem Buntstift „А“ und „Б“.

43. ³⁹ Stanisław Moniuszko Pamiętnik [Pamiętnik] nauki harmonii [Denkmal der Harmonielehre] Warszawa Hosick
44. Julius Stockhausen Das Sänger-Alphabet Leipzig 1901 Senff
45. Фр. Ламперти [Francesco Lamperti] Искусство пѣнія [Die Kunst des Gesangs] /:l'arte del canto:/ Москва [Moskau] 1892 Юргенсон [Jurgenson]
46. Э. Патюрель [Eugen Pat rel'] Легкий способъ транспозиции (переложения) [Leichter Weg zur Transponierung] Москва [Moskau] 1892 Юрг. [Jurgenson]
47. П. Чайковский [P tr I.  ajkovskij] Руководство къ практическому изучению гармонии [Führer zum praktischen Studium der Harmonik] Москва [Moskau] 1897 Юргенсон [Jurgenson]
48. А. И. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Музыкальная азбука [Musikalisches Elementar-Buch] 6. изд. [6. Auflage] Москва [Moskau] 1895 Юрген. [Jurgenson]
49. А. И. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Краткая музыкальная грамматика [Kurze musikalische Grammatik] 4. изд. [4. Auflage] Москва [Moskau] 1895 Юргенсон [Jurgenson]
50. Ernst Friedrich Richter: Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts 8. Aufl. Leipzig 1893 Br & H [Breitkopf & Härtel]
51. Ernst Friedrich Richter: Alfred Richter Aufgabenbuch 2. Aufl. Leipzig 1893 Br & H [Breitkopf & Härtel]
52. Ernst Friedrich Richter: Alfred Richter Lehrbuch von Harmonielehre [?der Harmonie] 19. Aufl. Leipzig 1892 Br & H [Breitkopf & Härtel]
53. Johann Emmerich Hasel Die Grundsätze des Harmoniesystems Wien 1892 Kratochwill
54. Bernhard Mettenleiter Das Harmonium-Spiel (27 [unlesbar]) 4. Aufl. Kempten 1894 J. K sel
55. Johannes Ev[angelista]. Habert Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition Theil 1: Harmonielehre Leipzig 1899 Br & H [Breitkopf & Härtel]
56. Johannes Ev[vangelista]. Habert Theil 2: Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkte Leipzig 1899 Br & H [Breitkopf & Härtel]

³⁹Die Position ist in rot mit dem griechischen Buchstaben „α“ markiert.

57. В. Металловъ [Vasilij M. Metallov] Строгий стиль гармонии [Strenger Stil der Harmonik] Москва [Moskau] 1892
58. Н[enri]. Kling Populäre Instrumentationslehre 2. Aufl. Hannover 1883
59. Peter Wagner Einführung in die gregorianischen Melodien Freiburg (Schweiz) Veith
60. Dr. Hugo Riemann Lehrbuch der musikalischen Phrasirung /:Musikalische Dynamik und Agogik Leipzig 1884 Kistner
61. Порфирий Бажанський [Porfyrìj Bažans'kij] Руско народна музикальна гармонія [Ukrainische volksmusikalische Harmonik] Львів [L'viv] 1900 Тов. імени Шевч. [Wissenschaftliche Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]
62. Порфирий Бажанський [Porfyrìj Bažans'kij] Руско народна музикальна опера [Ukrainische volksmusikalische Oper] Львів [L'viv] 1900 Тов. імени Шевч. [Wissenschaftliche Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]
63. Н[enri]. Kling Praktische Anleitung zum Dirigieren Hannover Oertel
64. Anton Martin Sacher Gesanglehre Wien 1892 Rebay & Robitschek
65. А. А. Крицынъ [Aleksěj A. Kricyn] Краткий курсъ хорового пѣнія (по цифирной методъ Шеве) [Kurzer Kurs des Chorgesangs (Nach der Ziffermethode von Schewe)] Москва [Moskau] 1892 Лискерг [Liskerg] [unlesbar]
66. Н. Афанасьевъ [Nikolaj Ā. Afanas'ev] Руководство къ обучению въ народныхъ школахъ пѣнию [Führer zum Lehren des Gesanges in den Volksschulen] Москва [Moskau] Юрген [Jurgenson]
67. О[limpij F.]. Sefferi – Dr. Arthur von Oettingen Neue rationelle Gesangschule für den Unterricht der Kinder Leipzig 1897 Zimmermann
68. О[limpij F.]. Sefferi – Dr. Arthur von Oettingen Neue rationelle Gesangschule 2. Aufl. Leipzig Zimmermann
69. Александръ Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Ритмическіе упражненія для одного и двухъ голосовъ [Rhythmische Übungen für eine und zwei Stimmen] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
70. Александръ Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Упражнения въ ключахъ [Übungen in verschiedenen Schlüsseln] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
71. Максъ Эрдмансдѣрферъ [Max Erdmannsdörfer] Таблица наибольче употребительныхъ инструментовъ оркестра [Tabelle der meist

- gebrauchten Orchesterinstrumente] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
72. Benedict Widmann Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre 4. Aufl. Leipzig Merseburger
 73. Ludwig Stark Solfeggien-Album /:Cancone, Mazzoni, Aprile u. a.: / Leipzig Peters
 74. А. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Методъ преподаванія первоначальныхъ музыкальныхъ свѣдѣній и солфеджио [Die Methode von der Lehre der Anfänge in Musik und Solfeggio] Санктпетербургъ [Sankt-Peterburg] 1868⁴⁰
 75. Ст. Смоленский [Stepan V. Smolenskij] Азбука знаменного пѣнія старца Александра Мезенца [Das ABC des Znamennyj-Gesangs von Mönch Aleksandr Mezenc] [unlesbar] Казань [Kazan] 1888 Даниловъ [Danilov]
 76. Ст. В. Смоленский [Stepan V. Smolenskij] Краткое описание древнаго (XII–XIII вѣка) знаменнаго ирмологиона [Kurze Beschreibung eines alten Znamennyj-Irmologions (aus dem 12. / 13. Jahrhundert)] Казань [Kazan] 1887
 77. А. М. Покровский [Arkadij M. Pokrovskij] Основное церковное пѣние и теория пѣнія [Der grundlegende Kirchengesang und die Gesangstheorie] Новгородъ [Novgorod] 1896
 78. И. Вознесенский [Ivan I. Voznesenskij] Образцы осмогласія распѣва: киевскаго, болгарскаго и греческаго [Beispiele achtstimmiger kyiver, bulgarischer und griechischer Gesänge] Рига [Riga] 1893 Плате [Plate] [unlesbar]
 79. И. Вознесенский [Ivan I. Voznesenskij] Осмогласные распѣвы трехъ последнихъ вѣковъ православной русской церкви (въ 3 частяхъ) [Achtstimmige Gesänge der drei letzten Jahrhunderte der Russisch-orthodoxen Kirche (in drei Teilen)] Киевъ [Kiev], Куль [Kul'] [unlesbar]
 80. А. М. Покровский [Arkadij M. Pokrovskij] Хоровое церковное пѣние, его значение и постановка [Der chorische Kirchengesang, seine Bedeutung und Stellung]. – Новгородъ [Novgorod] 1898 Игнатовский [Ignatovskij]

⁴⁰Unter der Position befindet sich eine unlesbare Angabe mit Bleistift.

81. А. Покровский [Arkadij M. Pokrovskij] Знаменный распѣвъ [Znamennyj-Gesang] /:большой:/ [Der Große] Новгородъ [Novgorod] 1897 Игнатовск [Ignatovsk]
82. А. Покровский [Arkadij M. Pokrovskij] Церковное осмогласіе и его теоретическое основаніе [Kirchliche Achtstimmigkeit und ihre theoretische Begründung] Новгород [Novgorod] 1897 Игнатов [Ignatov]
83. И. Вознесенскій [Ivan I. Voznesenskij] Образцы греческаго церковнаго осмогласія съ примѣчаніями [Beispiele der griechischen kirchlichen Achtstimmigkeit mit Bemerkungen] Москва [Moskva] 1897
84. А. Пузыревскій [Aleksiej I. Puzyrevskij] Методическія замѣтки по преподаванію пѣнія в народных школахъ [Methodische Anweisungen zur Lehre vom Gesang in Volksschulen] 2. изд. [2. Auflage] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
85. Dr. S[alomon]. Jadassohn Allgemeine Musiklehre Leipzig Br & H [Breitkopf & Härtel] 1892⁴¹
86. Dr. S[alomon]. Jadassohn Lehrbuch der Harmonie 8. Aufl. Leipzig Br & H [Breitkopf & Härtel] 1904 [unlesbar]
87. И. Вознесенскій [Ivan I. Voznesenskij] О церковном пѣніи православной греко россійской церкви: Большой и малый знаменный распѣвъ [Über Kirchengesang der Griechisch-Russisch-orthodoxen Kirche: Der Große und der Kleine Znamennyj-Gesang]. Часть 1 [1. Teil]. 2. изд. [2. Auflage] Рига [Riga] 1890 Платесь [Plates]
88. И. Вознесенскій [Ivan I. Voznesenskij] О церковном пѣніи православной греко россійской церкви: Большой и малый знаменный распѣвъ [Über Kirchengesang der Griechisch-Russisch-orthodoxen Kirche: Der Große und der Kleine Znamennyj-Gesang]. Часть 2 [2. Teil]: нотные примѣры [Notenbeispiele]. 2. изд [2. Auflage]. Рига [Riga] 1889 Платесь [Plates]
89. В. М. Орловъ [Vasilij M. Orlov] Регентскія таблицы задаванія тоновъ на великѣй вечернѣ, утренѣ и литургіи (13 таблицъ) придворнаго обихода [Dirigistische Tabellen zur Tongebung auf Abend- und Morgengottesdiensten und der Liturgie (13 Tabellen) beim höfischen Gebrauch] Москва [Moskau] Юргенсонъ [Jurgenson]
90. В. Металловъ [Vasilij M. Metallov] Церковное пѣніе какъ предметъ преподаванія въ народной школѣ [Der Kirchengesang als Lehr-

⁴¹Oben wurde ein Stück Papier mit der Unterschrift von Sadovs'kyj eingeklebt.

- gegenstand an Volksschulen] 2 изд. [2. Auflage] Саратовъ [Saratov] 1894
91. ⁴²Порфирий Бажанський [Porfirij Bažans'kij] Малоруский музыкальній народний тонь [Ukrainischer musikalischer Volkston] Львовъ [L'viv] 1891
 92. Порфирий Бажанський [Porfirij Bažans'kij] Малоруска народна мелодика [Ukrainische Volksmelodik] Львовъ [L'viv] 1892
 93. Порфирий Бажанський [Porfirij Bažans'kij] Русконародна поетична музыкальна ритмика [Ukrainische poetische volksmusikalische Rhythmik] Львовъ [L'viv] 1891
 94. Гансъ Шмитъ – А. Буковцевъ [Hans Schmit – Aleksandr N. Bukovcev] О естественныхъ законахъ музыкальнаго исполненія [Über natürliche Gesetze der Musikaufführung] Петербургъ [Peterburg] Бессель [Bessel]
 95. Mathis Lussy – Felix Vogt Die Kunst des musikalischen Vortrags. Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik Leipzig 1886 Leuckart
 96. Franz Ludwig Schubert Das Pianoforte und seine Behandlung 2. Aufl. Leipzig Merseburger
 97. И. Казанский [Ivan Kazanskij] Общедоступное руководство къ изученію нотнаго церковнаго пѣнія по нотамъ [Allgemein zugänglicher Führer zum Studium des Kirchengesanges mit Noten] Москва [Moskau] 1875.
 98. П. Чайковский [Pëtr I. Čajkovskij] Краткий учебникъ гармоніи приспособленный къ чтенію духовныхъ музыкальныхъ сочиненій [Kurzes Lehrbuch, angepasst zum Lesen kirchlicher Musikwerke] Москва [Moskau] 1895
 99. A. J. [Anton Josef] Paschinger Kurzgefasste und vollständige theoretisch-practische Harmonielehre (Accordenlehre, Generalbass) für den Selbstunterricht Wien
 100. F[ranz]. L[ouis]. Schubert a) Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart 5. Auflage 1893; + b) Die Schlaginstrumente der Musik 2. Auflage [unlesbar] Leipzig 1883
 101. Ernst Weigand Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks Oppenheim a. Rh. Kern

⁴²Bemerkung von Sadovs'kyj: 91, 92, 93 in einem Band.

102. Joachim Steiner Grundzüge einer neuen Musik-Theorie Wien 1891 Hölder
103. о. П. Бажанський [Vater Porfyrij Bažans'kyj] Нова метода записування руско народної мелодії [Neue Methode der Fixierung ukrainischer Volksmelodien] Львов [L'viv] 1904 Пиллер [Pyller]
104. Adolf Bernhard Marx Allgemeine Musiklehre zehnte Auflage Leipzig Br & H [Breitkopf & Härtel] 1884
105. F[ranz]. L[ouis]. Schubert – Carl Kipke Der praktische Musikdirektor oder Wegweiser für Musikdirigenten mit dem Kathedismus von Gesangslehre (in einem Band) Leipzig 1894 Merseburger
106. Ludwig Bussler Musikalische Elementarlehre (6. verb. Auflage) Bielefeld & Leipzig 1892⁴³

2. Teil

1. [Albrecht] Krüger Musikalisches Fremdwörterbuch. Leipzig [unlesbar]
2. Dr. Eduard Hanslick – Stanisław Niewiadomski O pięknie w muzyce [Vom Musikalisch-Schönen] Warszawa M. Arct
3. Al[eksandr]. A[rct]. Slowniczek [Słowniczek] muzyczny [Musikwörterbuch] Warszawa M. Arct
4. Catulle Mendès – A[ntoni]. Lange (streścił) Ryszard Wagner i jego dramaty muzyczne [Richard Wagner und seine musikdramatischen Werke] Warszawa M. Arct
5. Al[eksandr]. Ar[ct]. Stanisław Moniuszko jego życie i dzieła [życie i dzieła] [Stanisław Moniuszko, sein Leben und Werk] Warszawa M. Arct
6. Ludwig Nohl Allgemeine Musikgeschichte Leipzig Reclam
7. Friedrich Bremer Handlexikon der Musik Leipzig Reclam
8. Richard Batka Musiker-Biographien Johann Sebastian Bach und [unlesbar] /in einem Band/ Leipzig Reclam
9. Ludwig Nohl – August Göllerich Musiker-Biographien Liszt Leipzig Reclam
10. Dr. Adolph Kohut Musiker-Biographien Auber, Meyerbeer, Rossini /:in einem Band:/ Leipzig Reclam⁴⁴

⁴³Die Positionen Nr. 107 und 108 wurden nicht ausgefüllt.

⁴⁴Unter dieser einen Nummer erfasste Sadovs'kyj drei Bücher desselben Autors.

11. Arnold Niggli – Rudolf von Procházka Musiker-Biographien Franz Schubert und Robert Franz /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
12. Ludwig Nohl Musiker-Biographien Haydn, Mozart und Beethoven /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
13. Heinrich Welti – Ludwig Nohl: Musiker-Biographien Gluck, Weber und Spohr /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
14. Ludwig Nohl – Hans Wolzogen Musiker-Biographien Wagner und Erinnerungen an Richard Wagner /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
15. [Bruno] Schrader Musiker-Biographien Händel und Mendelssohn /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
16. Paul Voß Musiker-Biographien Vincenzo Bellini und Georges Bizet /:in einem Band:/ Leipzig Reclam
17. Maximilian Emil Wittmann Musiker-Biographien Cherubini, Lortzing und Marschner Leipzig Reclam
18. Paul Frank Taschenbüchlein des Musikers (Fremdwörter, Kunstausdrücke) 19. Auflage Leipzig 1898 Merseburger
19. А. Гаррасъ – князь Во. О. Одоевскій [Adolf Harras – Fürst Vladimir O. Odoevskij] Карманный музыкальный словарь [Taschen-Musikwörterbuch] /:музыкальной терминологии Гарраса [der Musikterminologie von Harras]:/ 8. изд. [8. Auflage] Москва [Moskau] Юргенс [Jurgens]
20. Dr. A[nton]. Möhler Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik Leipzig 1900 Göschen
21. F[rantz]. L[ouis]. Schubert Vollständiges Wörterbuch für Pianofortespieler Leipzig 1863 Matthes
22. Dr. Hugo Riemann Katechismus der Musik-Aesthetik /:Wie hören wir Musik?:/ Leipzig M. Hesse 17
23. Dr. Hugo Riemann Katechismus der Musikgeschichte 2 Theile in 1. Band 2. Aufl. Leipzig 1901 Hesse 2 & 3
24. Bolesław Wilczyński + Dr. Fr[antz]. Brendel Historia [Historia] muzyki + Zarys historyi [historii] muzyki [Musikgeschichte + Skizzen der Musikgeschichte]. 5. wyd. /:obie ksionzki [książki] w jednym tomie objednione [5. Auflage. Beide Bücher in einem Band zusammen] [unlesbar]:/ Warszawa, 1894. + Lipsk [Leipzig], 1866
25. Eduard Hanslick Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst (Auflage [unlesbar]) Leipzig 1891 Barth

26. П. Юргенсонъ [Pètr Jurgenson] Всеобщий каталогъ духовно-музыкальныхъ сочиненій [Allgemeiner Katalog kirchlicher Musikwerke] 5. изд. [5. Auflage] Москва [Moskau]
27. Прот. Дм. Вас. Разумовский [Vater Dmitrij Vasil'evič Razumovskij] Патриаршіе пѣвчіе дѣяки и поддѣяки и государевы пѣвчіе дѣяки [Kantoren und Unter-Kantoren von Patriarchen sowie königliche Sänger-Kantoren] Изд. Финдейзена [Auflage von Findeisen].
28. А. Преображенский [Antonin V. Preobraženskij] По церковному пѣнію [Zum Kirchengesang]: Указатель книгъ, брошюръ и журнальныхъ статей (1793–1896г) [Verzeichnis der Bücher, Broschüren und Zeitschriftenartikel] Екатеринославъ [Ekaterinoslav] 1897 Яковлевъ [Jakovlev].
29. А. Преображенский [Antonin V. Preobraženskij] Словарь русскаго церковнаго пѣнія [Wörterbuch des russischen Kirchengesangs] Москва [Moskau] Левенсонъ [Levenson].
30. Dr. Hugo Riemann Musik-Lexikon 2. Aufl. Leipzig 1884 Bibl[iographisches]. Institut.
31. Bernhard Kothe Musikgeschichte 6. Aufl. – Leipzig 1894 Leuckart
32. Ф. Брендель – П. Зиновьевъ [Franz Brendel – Pavel A. Zinov'ev] Основанія исторіи западно-европейской музыки [Grundlagen der Geschichte westeuropäischer Musik] С-Петербургъ [Sankt-Peterburg] 1877 Битнеръ [Bittner]
33. Adolf Prosniz Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts Wien 1889 Wetzler
34. Л. Саккетти [Liverij Sakketti] Очеркъ всеобщей исторіи музыки [Skizzen der allgemeinen Musikgeschichte] 2. изд. [2. Auflage] Москва [Moskau] 1891
35. August Reißmann Leichtfassliche Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen 2. Aufl. Berlin 1881 Janke
36. Adolf Bernhard Marx. Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik Leipzig 1855 Br & H [Breitkopf & Härtel]
37. ⁴⁵
38. М. Ф. Коневский [Mihail F. Konevskij] Историческіе свѣденія о богослужебном пѣніи въ ветхозаветной, новозаветной, вселенской и

⁴⁵Zu dieser Nummer gab es keine Angaben.

- в частности русской церквахъ [Historische Angaben über Kirchengesang in alttestamentarischen, neutestamentarischen, ökumenischen und insbesondere in russischen Kirchen] Нижний Новгород [Nižnij Novgorod] 1897
39. І. Вознесенскій⁴⁶ [Ivan Voznesenskij]
 40. І. Вознесенскій⁴⁷ [Ivan Voznesenskij]
 41. І. Вознесенскій [Ivan Voznesenskij]. Главные пункты исторіи греческаго церковнаго пѣнія [Hauptpunkte der Geschichte des griechischen Kirchengesangs] Кострома [Kostroma] 1896
 42. Порфирій Бажанскій [Porfyrjij Bažanskij] Исторія рускаго церковнаго пѣнія [Geschichte des ukrainischen Kirchengesangs] Львовъ [L'viv] 1890 Ставроп. Институт [Institut Stavropigion]
 43. Прот. Іоанъ Вознесенскій [Vater Ioan Voznesenskij] О пѣніи в Правосл. церквахъ греческаго востока съ древнейшихъ до новыхъ временъ [Über den Gesang in orthodoxen Kirchen im griechischen Osten von den ältesten bis zu neuesten Zeiten]: в 2 частях [in 2 Teilen] Кострома [Kostroma] 1896
 44. Otto Waldapfel Ueber das Idealschöne in der Musik und die Mittel zu dessen schöpferischer [recte: künstlerischen] Wiedergabe Dresden 1892 Petzold
 45. Rev. Mr. [Hugh Reginald] Haweis – Alexander Moszkowski Die Tonkunst und ihre Meister Berlin 1885 Klemanns Verl.
 46. Dr. Johannes Katschthaler [unlesbar] Kurze Geschichte der Kirchenmusik Regensburg 1893 Coppenrath
 47. Eduard Hanslick Geschichte des Concertwesens in Wien Wien 1869 Braumüller
 48. Raymund Schlecht Geschichte der Kirchenmusik: zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung d. Frage: Was ist echte Kirchenmusik? Regensburg 1879 Coppenrath

⁴⁶Zu dieser Position wird nur der Autorenname genannt. Keine weiteren Angaben zu einem Buchtitel.

⁴⁷Zu dieser Position wird nur der Autorenname genannt. Keine weiteren Angaben zu einem Buchtitel.

49. ⁴⁸ Berta von Sokolowsky und A[ugust Wilhelm]. Ambros Die Musik des griechischen Altertums und des Orients: nach R[udolph]. Westphals's und F[rançois]. A[uguste]. Gevaert's neuesten Forschungen Leipzig 1887 Leuckart⁴⁹
50. A[ugust]. W[ilhelm]. Ambros Geschichte der Musik 2. Aufl. Leipzig 1880 Leuckart 1, 2 u. 3 Band.
51. August Wilhelm Ambros Geschichte der Musik 2. Aufl. – Leipzig 1880 Leuckart Vierter Band: Fragment.
52. A[ugust]. W[ilhelm]. Ambros – Otto Kade Geschichte der Musik Fünfter Band. Eine Beispielsammlung zum vierten Band der Musikgeschichte A. W. Ambros. Leipzig 1882 Leuckart
53. Wilhelm Langhans Die Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts in chronologischem Anschluß an die Musikgeschichte A. W. Ambros: in zwei Bänden Leipzig 1882 Leuckart
54. August Reissmann Allgemeine Geschichte der Musik in zwei Bänden München, 1865, Brückmann's Verlag
55. Dr. Hugo Riemann *Μαρτυρία* der byzantinischen liturgischen Notation Separatabdruck.
56. Wilhelm Wattenbach Die slavische Liturgie in Böhmen u. die altrussische Legende vom heiligen Wenzel Breslau 1857 Trewendt
57. Філарет Колееса [Filâret Kolessa] Микола Лисенко [Mykola Lysenko] Львів [L'viv] – Просвіта [Pros'vita-Verlag]– 1903
58. Hugo Leichtentritt Geschichte der Musik Leipzig Hillgers Volksbücher Berlin Leipzig
59. Dr. Ph[ilipp]. Wagner Die griechische Tragödie und das Theater zu Athen Dresden Leipzig 1844
60. Julius Sommerbrodt Das altgriechische Theater Stuttgart 1865
61. Dr. Friedrich von Hausegger Die Musik als Ausdruck Wien 1887 Koenen

⁴⁸Die Positionen von 49 bis 53 wurden mit eckigen Klammern zusammengefasst und mit rotem Buntstift unterschrieben: !!Complete Musik Geschichte von Ambrosius Langhans u. Sokolowsky 8 Bände!! Alle Unterstreichungen in diesen Positionen erfolgten auf besondere Weise: mit schwarzer Tinte und mit rotem Buntstift eine unter anderen, wömoglich, um die besondere Bedeutung und Wichtigkeit dieser mehrbändigen Arbeit zu betonen.

⁴⁹Eine Bemerkung von Sadv's'kyj mit Bleistift: ein Band.

3. Teil

1. Robert Schumann Gesammelte Schriften über Musik und Musiker /:[unlesbar]:/ Leipzig Reclam
2. Otto Girschner Musikalische Aphorismen 2. Aufl. Leipzig Reclam
3. Carl Maria von Weber Ausgewählte Schriften Leipzig Reclam
4. Иванъ Франко [Ivan Franko] Наши коляды [Unsere Weihnachtslieder] Львовъ [L'viv] Шевченка друк. [Verlag der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]
5. Ferdinand Hiller Wie hören wir Musik Leipzig 1881 Gerhard
6. Ludwig Nohl Das moderne Musikdrama. – Für gebildete Laien. – Wien 1884 Prohaska
7. Leo Melitz – Henning von Koß Führer durch die Opern: 220 Operntexte Berlin Globus Verl.
8. Wilhelm Lackowitz Der Opernführer – Textbuch der Textbücher 16. Aufl. Leipzig Reinboth
9. Ludwig Nohl Der Geist der Tonkunst 1861 Frankfurt a.M. Sauerländer
10. Eduard Hanslick Suite. Aufsätze über Musik und Musiker Wien Prochaska
11. La Mara Musikalische Studienkopfe 4 Bände /:complet:/ 3. Auflage Leipzig 1877–1880
12. N. N. Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagners Leipzig 1878 Schloemp
13. Richard Wagner Gesammelte Schriften und Dichtungen. 2. Aufl. Leipzig 1887 Fritzsche Band 10: [unlesbar]
14. Franz Muncker Richard Wagner: eine Skizze s. Lebens u. Wirkens 4. Aufl. Bamberg 1891 Buchner
15. C[arl]. [Edmund Robert] Alberti [Richard] Wagner und seine Bedeutung [recte: Stellung] in der Geschichte von dramatischer [recte: der dramatischen] Musik [Stettin 1856]
16. Paul Lindau Bayreuther Briefe vom reinen Thoren: „Parsifal“ von Richard Wagner 4. Aufl. Breslau 1883 Schottlaender
17. Gustav Engel Das Bühnenfestspiel in Bayreuth. Kritische Studie [Berlin Challier 1876]
18. Wilhelm Hoffmann Der Richard Wagner-Taumel: ein Mahnruf gegen den Verfall der Künste Leipzig 1894 Siegismund & Volkening

19. Otto Gumprecht Neue musikalische Charakterbilder Leipzig 1876 Haessel
20. Ernst Barth Über den gesundheitlichen Wert des Singens Leipzig 1898 Br & H [Breitkopf & Härtel]
21. Morell Mackenzie – J[oseph]. Michael Singen und Sprechen Hamburg 1887 Voß
22. C. S. Camillo Kriterien über die moderne Gesangskunst und den Gesangsunterricht der Neuzeit Wien 1871 Beck
23. E[duard]. Sobolewski Debatten über dramatische-, lyrische-, Kirchen-, Concert- und Kammermusik Bremen 1857 Dubbers
24. Peter Tschaikowsky Musikalische Erinnerungen und Feuilletons Berlin 1899 Harmonie Verlag
25. Eduard Hanslick Musikalische Stationen der „modernen Oper“ [2. Theil] Berlin 1885 Allg. Verein für Dt. Literatur [unlesbar]
26. Hector Berlioz Gesammelte Schriften in drei Bänden Leipzig 1877 Leuckart⁵⁰
27. A[lfred]. Michaelis [Vermischte] Aufsätze über Musik: belehrenden, unterhaltenden und biographischen Inhalts nebst Grundlagen zu einer musikalischen Physiologie Leipzig 1895 Kühn
28. Moritz Hauptmann Opuscula. Vermischte Aufsätze Leipzig 1874 Leuckart
29. Wilhelm Langhans Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung 2. Aufl. Berlin 1886 Oppenheim
30. Dr. Rudolph Kohut Aus dem Zauberlande Polyhymnias: Musikalische Geschichten und Plaudereien Berlin 1892 Bibliographisches Bureau
31. Louis Ehlert Aus der Tonwelt. Essays Berlin 1877 Behr
32. Richard Batka Musikalische Streifzüge Leipzig 1899
33. Hermann Küster Das Ideal des Tonkünstlers: sechs populäre Vorträge mit erläuternden Beispielen Cyklus 4 Leipzig 1877 Br & H [Breitkopf & Härtel]
34. Emil Breslaur Sind originale Synagogen- und Volks-Melodien bei den Juden geschichtlich nachweisbar? Leipzig 1898
35. Paul Valentin Studien über die schwedischen Volksmelodien Leipzig, 1885.

⁵⁰Eine Bemerkung von Sadovs'kyj mit schwarzer Tinte: 1. und 2. Bände vorhanden.

36. Dr. med. Georg Mertens Die Krankheiten des Halses und Kehlkopfes, ihre Entstehung, Verhütung und Heilung Berlin 1895 Steinitz
37. Hermann Kretzschmar Führer durch den Konzertsaal 1. Band: Sinfonie und Suite 3. Aufl. Leipzig 1898 Breitkopf & Härtel
38. Hermann Kretzschmar Führer durch den Concertsaal 2. Band: Kirchliche Werke 2. Aufl. Leipzig 1895 Breitkopf & Härtel
39. Hermann Kretzschmar Führer durch den Concertsaal 3. Band: Oratorien und weltliche Chorwerke 2. Aufl. Leipzig 1899 Br & H [Breitkopf & Härtel]
40. Walther Wossidlo Opern-Bibliothek = Populärer Führer durch Poesie und Musik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 – 20 – 34 – 49 – 37.⁵¹
41. A[ugust]. Morin's = Der Musikführer Nr. 28, 29 – 47, 48 – 104.
42. Programme der Philharmonischen Concerte u. anderer Concerte:
 - Programme des Kaim-Orchesters aus München (1899 in Wien);
 - Programme des Orchesters Berliner Philharmoniker (1897 in Wien);
 - diverse Programme.
43. Joseph Sittard Studien und Charakteristiken Hamburg 1889 Voß Verlag⁵²
44. Ernst Otto Nodnagel Jenseits von Wagner und Liszt: Profile und Perspektiven Königsberg: Ostpreußische Druckerei und Verlagsanstalt, 1902.
45. Hermann Kretzschmar Musikalische Zeitfragen /:Zehn Vorträge:/ Leipzig 1903 Peters
46. Rudolf Louis Die Weltanschauung Richard Wagners Leipzig 1898 Br & H [Breitkopf & Härtel]
47. Franz Müller [unlesbar] Richard Wagner und das Musik-Drama: ein Charakterbild [unlesbar] Leipzig 1861 Matthes
48. Ромуальд Зарицкий [Romual'd Zarickij] Музичний календар 1904 [Musikkalender 1904]. „Музичний Альманах“ [Musikalmanach] Львів [L'viv] 1904 друк. Тов. Шевч. [Verlag der Wissenschaftlichen Taras-Schewtschenko-Gesellschaft]

⁵¹Eine Bemerkung von Sadovs'kyj mit schwarzer Tinte: 15 Aus(gaben).

⁵²Eine Bemerkung von Sadovs'kyj mit schwarzer Tinte: 2. und 3. Bände vorhanden.

49. Dr. Ch[ristoph]. Ruths Inductive Untersuchungen über Musikphantome und ein danach erstandenes [recte: erschlossenes] Grundgesetz der Entstehung der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken Darmstadt 1898 Schlapp
50. Dr. Hugo Goldschmidt Der Vokalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnensprache: eine sprach- und gesangsphysiologische Studie Leipzig 1892 Br & H [Breitkopf & Härtel]
51. Alfred Justus R[itte]r v. Dutczynski Beurtheilung und Begriffsbildung der Zeit-Intervalle in Sprache, Vers und Musik. Psycho-philos[ophische] Studie v[om] Standp[unkt] d[er] Physiologie Leipzig 1894 A. Schulze
52. Dr. Hugo Riemann – Sammlung musikalischer Vorträge; 28 Die Entwicklung unserer Notenschrift Leipzig 1881 Br & H [Breitkopf & Härtel]
53. Dr. Hugo Riemann – Sammlung musikalischer Vorträge; 40 Die Natur der Harmonik Leipzig 1882 Br & H [Breitkopf & Härtel]
54. Dr. Hugo Riemann – Sammlung musikalischer Vorträge; 50 Der Ausdruck in der Musik Leipzig 1883 Br & H [Breitkopf & Härtel]
55. Прот. И. Вознесенский [Vater Ivan I. Voznesenskij] О современных намъ нуждахъ и задачахъ русскаго церковнаго пѣнія [Über zeitgenössische Bedürfnisse und Aufgaben des russischen Kirchengesangs] 2. изд. [2. Auflage] Москва [Moskau] 1899 Юрген[сонъ] [Jurgenson]
56. Ив. Вознесенский [Ivan I. Voznesenskij] Общедоступныя [unlesbar] церковнаго пѣнія [Allgemein zugängliche [unlesbar] des Kirchengesangs] Рига [Riga] 1893 Бланкенштейнъ [Blankenstein]. Выпускъ первый а); второй в), третий с) [Ausgabe erste a), zweite b), dritte c)].
57. Ferdinand Schultz – Serie: Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge; 422: Ser. 18 Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung Berlin 1883 Habel
58. Eduard Horak Heilmittel gegen die Clavier-Epidemie Wien 1885 Huppmann
59. Guido Maria Dreves S. J. Ein Wort zur Gesangbuch-Frage Freiburg i. Br. 1884 Herder.⁵³

⁵³Die Bemerkung zu dieser Position ist nicht lesbar.

60. Franz Josef Brakl *Moderne Spieloper* München 1886 Franz
61. Hermann Kretzschmar *Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik* Leipzig 1901 Peters C. F.
62. Heinrich Josef Vincent *Ist unsere Harmonielehre wirklich eine Theorie?* Wien Rörich
63. Heinrich Josef Vincent *Die Zwölfzahl in der Tonwelt: ein Blick in die Zukunft.* Wien Rörich
64. E[rnst]. Stefan *Unsere Tonschrift und die Bestrebungen sie zu vereinfachen* Wien 1899 Selbstverlag
65. *Edition de Heinrich.* [unlesbar] von Anton Door. – Wien Verlag [unlesbar]
66. Hans Wagner *Vereinfachte Druck-Notenschrift: Haydn* [unlesbar] Wien, 1892
67. Isidor Mayrhofer O. S. B. *Ueber die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik* Augsburg Böhm & Sohn
68. Édouard Schuré – Fritz Ehrenberg *Erinnerungen an Richard Wagner* Leipzig 1900 Br & H [Breitkopf & Härtel]
69. Dr. Erich Urban Strauss *contra Wagner* Leipzig Schuster & Löffler
70. Kornel Ujejski *Tłomaczenia [Tłumaczenia] Szopena i Beethovena [Deutungen von Chopin und Beethoven]* Przemysł 1893
71. Édouard Schuré *Dramat muzyczny. Ryszard Wagner – jego twórcosc i ideały [tworczość i ideały] [Musikdramatik. Richard Wagner – sein Schaffen und Ideale]* Warszawa 1904
72. Філярет Колесса [Filâret Kolessa] *Огляд українсько рускої народної поезії [Übersicht ukrainischer Volksdichtung]* Львів [L'viv] 1905 Просвіта [Pros'vita-Verlag]
73. Філярет Колесса [Filâret Kolessa] *Кілька слів про збиране і гармонізоване укр. нар. пісень [Zur Sammlung und Harmonisierung der ukrainischen Volkslieder]* Львів [L'viv], 1905 (ЛВістник) [Literaturwissenschaftlicher Kurier]
74. Кирило Студинський [Kyrylo Studyns'kyj] *Лірники – (студия) [Lyrenspieler: eine Studie]* Львів [L'viv] 1894 (Зоря) [Stern]
75. О. Порфирий Бажанський [Vater Porfyryj Bažans'kyj] *Цѣха и будова стародавньої муз. гармоніи [Der Bau der alten Musikharmonik]* Перемишль [Peremyschl] 1904

76. Н. Дашкевичъ [Nikolaĵ Daškevič] Литература св. Грааля за послѣдніе года [Die Literatur über den heiligen Gral für die letzten Jahre] (1876–1888) Киевъ [Kiev] 1888
77. А[ugust]. F[riedrich]. С[hristian]. Vilmar Handbüchlein für Freunde des deutschen Volksliedes Marburg 1886
78. Max Graf Wagner-Probleme und andere Studien Wien 1900

Liste 2 der Bücher der Musikbibliothek von Volodymyr Domet Sadovs'kyj [СПИС КНИЖОК МУЗИЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ ВОЛОДИМИРА ДОМЕТА САДОВСЬКОГО]

Центральний Державний Історичний Архів України у Львові
[*Zentrales Staatliches Historisches Archiv der Ukraine in L'viv*]. – Фонд
309 (НТШ) [Bestand 309 (*Wissenschaftliche Taras-Schewtschenko-*
Gesellschaft in L'viv)]. – Опис 2 [Deskription 2]. – Справа 224
[Archivsache 224]. – Seiten 39–68:

Inhalt der Musikbibliothek und Kirchenkompositionen

α. ⁵⁴ Musiktheorie und Harmonielehre	S. 1
β. Instrumentierung	S. 9
γ. Gesangslehre	S. 11
δ. Musikwörterbücher und Dirigieren	S. 15
ε. Kirchliche und weltliche Musikgeschichte	S. 19
ζ. ⁵⁵ Esthetik [sic!]	S. 23
η. Verschiedene Lehrbücher und Musikübungen	S. 27
θ. Über griechisch-katholische Kirchenmusik	S. 39
α. Liturgische und kirchliche Werke russischer Komponisten	S. 57
β. Liturgische und kirchliche Werke galizischer ⁵⁶ Komponisten	S. 61
в. Liturgische und kirchliche Werke griechischer Kirche	S. 69
г. Liturgische und kirchliche Werke lateinischer Kirche	S. 75
д. Kompositionen für jüdische und andere Gottesdienste	S. 85
Anhang	S. 91

α. Musiktheorie und Harmonielehre.

1. Isidor Worobkiewicz: Kurze allgemeine Musiklehre für Sch[üler]. u[nd]. H[armonik]. Czernowitz 1871.
2. Иванъ Кипріянь [Ivan Kurjiân]: Учебник поч[а]т[кових] вДом[остей] музыки и спѣву [Lehrbuch für Anfangsstudien der Musik und des Gesangs]. Перемишль [Peremyschl] 1885.
3. Викторъ Матюкъ [Viktor Matûk]. Малый катехизъ музыки [Kleiner Katechismus der Musik]; Липск [Leipzig]. 25*
4. I. K. Лобе, переводъ П. Чайковского [I. K. Lobe, Übersetzung von Pëtr I. Čajkovskij]: Музыкальный катехизъ [Musikalischer Katechismus]. Москва [Moskau] 1898. 60 коп. [Kopeken]
5. Иванъ Казанскій [Ivan Kazanskiĭ]: Общепонятное руков[одство] къ изуч[енію] нотнаг[о] церк[овного] пѣнія по нота́мъ [Allgemeinzu-

⁵⁴Hier verwendet Sadovs'kyj für die Nummerierung griechische Buchstaben, welche den bestimmten Ziffern sowie kyrillischen und glagolithischen Buchstaben entsprechen, was auf seine Kenntnisse des altslawischen Ziffernsystems hinweist.

⁵⁵Es ist interessant, dass die Ziffer 6 mit dem griechischen Buchstaben ζ [Zet], und nicht mit στ [Stygma] bezeichnet ist.

⁵⁶Ein durch Sadovs'kyj korrigierter Fehler – „российских“ [russischer].

- gänglicher Führer zum Studium des Kirchengesanges mit Noten]. – Москва [Moskau] 1875 г. 1 руб. [Rubel]
6. П. Чайковский⁵⁷ [Pëtr I. Čajkovskij]: Краткий учебникъ (музики) гармоніи приспособленный къ чтению духовно-музыкальныхъ сочинений въ Россіи [Kurzes Lehrbuch der Harmonie, angepasst zum Lesen kirchlicher Musikwerke in Russland]. – Москва [Moskau] 1895. 60 коп. [Kopeken]
 7. П. Чайковский [Pëtr I. Čajkovskij]: Руководство къ практическому изучению гармоніи [Führer zum praktischen Studium der Harmonik]. – Москва [Moskau] 1897 г. 1р.50 к. [1 Rubel 50 Kopeken]
 8. А. И. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Музыкальная азбука [Musikalisches Elementar-Buch]. Москва [Moskau] 1895. 75 к. [Kopeken]
 9. А. И. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec]. Краткая музыкальная грамматика [Kurze musikalische Grammatik] Москва [Moskau] 1896⁵⁸. 1р. 50к. [1 Rubel 50 Kopeken]
 10. А. Крицынъ [Aleksej A. Kricyn] Краткий курсъ хорового пѣнія [Kurzer Kurs des Chorgesangs] Москва [Moskau] 1892.⁵⁹
 11. Е. Патрюель (переводъ зъ франц. С. Б.) [Eugen Patruel' (Übersetzung aus dem Französischen von S. B.)]: Легкій способъ транспозиціи [Leichte Art des Transponierens]. Москва [Moskau] 1893.
 12. Dr Hugo Riemann; Allgemeine Musiklehre Band 5, Leipzig
 13. Dr Hugo Riemann: Katechismus der Gesangscomposition, Leipzig
 14. Benedict Widmann Handbüchlein der Harmonie- Melodie und Formenlehre, Leipzig 1880.
 15. Benedict Widmann Generalbass-Übungen, Leipzig
 16. Bernard Mettenleiter: Das Harmonium-Spiel zum Selbstunterricht Leipzig 1894
 17. Ernst F[riedrich]. Richter Lehrbuch der Harmonie, Leipzig, 1892
 18. Ernst F[riedrich]. Richter Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts. Leipzig 1893
 19. Alfred Richter Aufgabenbuch zu E[rnst] Frieder[ich] Richters Lehrbuch des Contrapunktes. Leipzig 1893.

⁵⁷Die Positionen 5 und 6 wurden mit rotem Buntstift (neben der Ziffer) markiert und mit zwei vertikalen Linien mit blauem Buntstift zusammengefasst.

⁵⁸In „1896“ ist „96“ mit Bleistift durchgestrichen und durch „86“ ersetzt.

⁵⁹Fragezeichen mit blauem Buntstift.

20. ⁶⁰ [Anton Josef] Paschinger: Harmonielehre
21. S[alomon]. Jadassohn Die Formen in den Werken der Tonkunst II Auflage. Leipzig 1894
22. Joh. Emmerich Hasel: Harmonielehre, Wien 1892
23. В. Металловъ [Vasilij M. Metallov] Строгий стиль гармоніи [Strenger Stil der Harmonik], Москва [Moskau] 1897
24. Johan Ev[angelista]. Habert Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Erstes Buch: Harmonielehre. Leipzig 1899
25. Dr. Hugo Riemann Lehrbuch der musical[ischen] Phrasirung. Hamburg u. Petersburg 1884
26. F. [recte: Wilam] Horzyca Krótkie zebranie regól badających podstawę u nauce muzyki [Kurze Sammlung der Grundregeln in der Musikwissenschaft] – Tarnopol [Ternopil] 1872
27.: O Lonie ... o nutach [über Noten].⁶¹
28. [C.] A. Herm[ann]. Wolff: Kurzgefasste allgem[eine] Musiklehre. Leipzig
29. [Carl Friedrich] Weitzmann Harmonie-System
30. Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien (Handbuch der Choralkunde). Freiburg 1895
31. Ch[ristian]. Krabbel Regeln für den Vortrag des gregor[ianischen] Chorals. Bonn 1897.
32. St[anisław]. Moniuszko. Pamiętnik do nauki harmonii [Denkmal der Harmonielehre]. Warszawa
33. Wład[ysław]. Żeleński: Nauka pierwszych zasad muzyki [Wissenschaft der musikalischen Grundregeln]. Warszawa 1898.
34. Fr[anz] Xav[er] Haberl. Magister Choralis. Regensburg 1900
35. М. Копко [Maksym Kopko]. Самоучка методичний підручник для науки співу зъ нотъ [Lehrbuch für den Selbstunterricht zum Gesang nach Noten].
36. [unlesbar]

⁶⁰Neben Ziffer 20 Markierung mit rotem Buntstift. Bemerkung mit Bleistift: "Матюк" [Matúk].

⁶¹Genau so steht es im Original.

β. Instrumentierung.

1. Hector Berlioz (deutsche Ausgabe von [Alfred] Dörrfel): Instrumentationslehre 5. Auflage. Leipzig.
2. Фердинандъ Глейхъ [Ferdinand Gleich]: Руководство къ новѣйшей инструментовкѣ [Führer zur neuesten Instrumentierung] 2 издание [2. Auflage]. – Москва і С.Петербургъ [Moskau und Sankt-Peterburg] 1880.
3. Ebenzer Prout (deutsche Übersetzung von Bachur): Elementar[-]Lehrbuch der Instrumentation Leipzig 1888 – 2. Auflage
4. [Franz] L[ouis]. Schubert Instrumentationslehre nach den Bedürfnissen der Gegenwart. 5. Auflage Leipzig 1893.
5. Максъ Ердмансдёрферъ [Max Erdmannsdörfer] Таблица наиболее употребительныхъ инструментовъ оркестра [Tabelle der meist gebrauchten Orchesterinstrumente].
6. (в IV томѣ) F[ranz]. [Louis] Schubert. Die Blechinstrumente der Musik. II Aufl. Leipzig 1883.
7. S[alomon]. Jadasson. Lehrbuch d[er] Instrumentation Leipzig 1889.
8. NB. Wunderlich Grundlagen der Instrumentierung Leipzig 1876.
9. ⁶² Nach der Position steht die Bemerkung mit rotem Buntstift: Юзык [Juzyk] (es handelte sich möglicherweise um Josyf Kyšakevyč). Kling H[enri]. Populäre Instrumentationslehre. 2 Aufl. Hannover 1883.

γ. Gesangslehre.

1. [Franz] L[ouis]. Schubert. Katechismus der Gesanglehre. 3. Auflage. Leipzig 1896.
2. Rich[ard]. Danneberg: Katechismus der Gesangkunst. Leipzig
3. Michael Bauer Rationelle Chorgesangslehre für Schüler und zum Selbstunterrichte. 2 Aufl. Wien 1896
4. Rudolf Tschirch (umgearbeitet von Lieb[e] L[udwig].) Volkssänger 13. Aufl. Regensburg 1886.
5. С. Сонка [Stanislav M. Sonka]. Теорія постановки голоса въ связи съ фізіологіей органонъ дыханія и гортани [Eine Theorie der

⁶²Häkchen mit rotem Buntstift.

Stimmschulung im Zusammenhang mit der Physiologie der Atmungsorgane und der Kehle]. Москва [Moskau] 1885.

6. Фр. Ламперта /:переводъ зъ итальянськ[ого]:/ [Fr[ancesco]. Lamperti – Übersetzung aus dem Italienischen] Искусство пѣнія [Kunst des Gesangs]. Москва [Moskau] 1892 75 коп. [75 Kopeken]
7. O[limpij F]. Sefferi: Neue rationelle Gesangsschule für den Underricht der Kinder. – Leipzig, Moskau 1897. Preis 3 M[ark]
8. O[limpij F]. Sefferi: Neue rationelle Gesangsschule für den ..[.] (Deutsche Ausgabe von Dr. Arthur v[on] Oettingen). Leipzig-Moskau 2. Auflage. Preis 4 M[ark]
9. Ant[on]. Martin Sacher: Gesanglehre (Ausgabe in 3. Heften). Wien. Preis 1.80
10. Н. Афанасьевъ [Nikolaj Â. Afanas'ev]. Руководство къ обученію въ народныхъ школахъ пѣнію [Führer zum Lehren des Gesanges in den Volksschulen]. Т. 943. II^a Тысяча [2. Tausend]. Москва [Moskau]. 60 коп. [Kopeken]
11. Александр Рубецъ [Aleksandr I. Rubec]. Сборники упражненій [Übungsbuch]. Москва [Moskau] Nr. 19718
12. Алекс. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Сборники упражненій [Übungsbuch]. Москва [Moskau] 19719.
13. ⁶³ Алекс. Рубецъ [Aleksandr I. Rubec] Методъ преподаванія первоначальныхъ музыкальныхъ свѣдѣній і солфеджіо [Die Methode der Lehre der Anfänge in Musik und Solfeggio]. Петербургъ [Peterburg] 1868. – 2.06 р [Rubel]

δ. Musikwörterbücher und Dirigieren.

1. Paul Frank: Tachenbüchlein des Musikers. 19 Auflage. Leipzig 1898.
2. Ф. Гаррасъ [recte: Adolf Harras]. Карманный музыкальный словарь [Taschen-Musikwörterbuch] VIII издание [8. Auflage] Москва [Moskau] 1895 50 коп. [Kopeken]
3. [Franz] L[ouis]. Schubert. Vollständiges Wörterbuch für Pianoforte-Spieler. Leipzig 1883⁶⁴.

⁶³Diese Position wurde rot markiert; später wurde diese Markierung wiederum mit rotem Buntstift gestrichen.

⁶⁴Das Datum war zuerst 1863, dann wurde es durch Sadovs'kyj selbst auf 1883 korrigiert.

4. Dr. Hugo Riemann Musik Lexikon II Ausgabe. Leipzig 1884.
5. А. Преображенський [Antonin V. Preobraženskij] Указатель книгъ, брошюръ и журнальных статей [Verzeichnis der Bücher, Broschüren und Zeitschriftenartikel] (1793 – 1896 г.) Екатеринославъ [Ekaterinoslav] 1897. 25 к [Kopeken]
6. А. Преображенський [Antonin V. Preobraženskij] Словарь русскаго церковнаго пѣнія [Wörterbuch des russischen Kirchengesangs]. Москва [Moskau] 1896
7. Dr. Hermann Zopff Der angehende Dirigent. Leipzig 1881
8. Josef Pembaur: Über das Dirigieren. Leipzig 1892
9. Н[enri]. Kling Practische Anleitung zum Dirigieren nebst beachtenswerten Rathschlägen für Orchester- und Gesangsvereins-Dirigenten. Hannover.
10. В. М. Орловъ [Vasilij M. Orlov] Регентскія таблицы задаванія тоновъ на велицѣй вечернѣ, утрени и литургіи (13 таблицъ) [Dirigentliche Tabellen zur Tongebung auf Abend- und Morgengottesdiensten und Liturgie (13 Tabellen)] Nr. 20258 Москва [Moskau] Цѣна 1 рубль [Preis 1 Rubel]
11. Юргенсонъ [Pētr Jurgenson] Всеобщій каталогъ духовно музыкальныхъ сочиненій [Allgemeiner Katalog kirchlicher Musikwerke]. 5 издание [5. Auflage]. Скт. Петербургъ [Sankt-Peterburg] 1899.
12. Albrecht Krüger Musikalisches Fremdwörterbuch. Leipzig
13. Friedrich Bremer. Handlexikon der Musik Reclam Bibliothek.

є. Kirchliche und weltliche Musikgeschichte

1. Порфирій Бажанський [Porfyrjїj Bažans'kij].
 - а Исторія руского церковнаго пѣнія [Geschichte des ukrainischen Kirchengesangs]. Львовъ [L'viv] 1890
 - б Малорускій, музыкальный, народный тонъ [Ukrainischer musikalischer Volkston] Львовъ [L'viv] 1891
 - в Русконародна поетична и музыкальна ритмика [Ukrainische poetische volksmusikalische Rhythmik]. Львовъ [L'viv] 1891
 - г г) Малоруска народна мельодика [Ukrainische Volksmelodik] Львовъ [L'viv] 1892

2. Dr. Joh[ann]. Katschthaler: Kurze Geschichte der Kirchenmusik Regensburg 1893.
3. Raymund Schlecht: Geschichte der Kirchenmusik zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik?“ Regensburg 1879 Neue Ausgabe. –
4. B[erta]. von Sokolowsky Die Musik des griechischen Altertums und des Orients. – Leipzig 1887
5. ⁶⁵ Bernhard Kothe Musikgeschichte. 6 Aufl[age] Leipzig 1894.
6. ⁶⁶ Dr. August Reissmann: Leichtfassliche Musikgeschichte in 12 Vorlesungen II Auflage Berlin 1881
7. Adolf Prosniz Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts. Wien 1889⁶⁷
8. ⁶⁸ П. Зиновьевъ (толкованъ зъ нѣмецк. Ф. Брендель) [Pavel A. Zinov'ev (übersetzt aus dem Deutschen von Franz Brendel)] Основанія исторіи западно европейской музыки [Grundlagen der Geschichte westeuropäischer Musik]. Санктпетербургъ [Sanktpeterburg] 1877.
–
9. ⁶⁹ Л. Саккетти⁷⁰ [Liverij Sakketti] Очеркъ всеобщей исторіи музыки [Skizzen der allgemeinen Musikgeschichte] II издание [2. Auflage]. Петербургъ-Москва [Peterburg-Moskau] 1891 3 руб. [3 Rubel]
10. Eduard Hanslick Geschichte des Concertwesens in Wien. Wien 1869
11. Peter Tschajkowsky. Musikalische Erinnerungen. Berlin
12. ⁷¹ Adolf Reissmann Allgemeine Musikgeschichte. 2 Bände. München 1865. – siehe A : G.⁷²

⁶⁵Die Positionen 5, 6, 8 wurden erst mit roten Häkchen markiert, später wurden sie durchgestrichen.

⁶⁶Die Positionen 5, 6, 8 wurden erst mit roten Häkchen markiert, später wurden sie durchgestrichen.

⁶⁷Unlesbare Angabe mit rotem Buntstift.

⁶⁸Die Positionen 5, 6, 8 wurden erst mit roten Häkchen markiert, später wurden sie durchgestrichen.

⁶⁹Die Position 9 wurde mit rotem Häkchen markiert.

⁷⁰Der letzte mit Tinte geschriebene Buchstabe war „a“, später wurde er mit rotem Buntstift auf „u“ korrigiert.

⁷¹Unter Nr.12 wurde folgende Position gestrichen: Dr. Reissmann: Leichtfassliche Musikgeschichte Berlin 1881; danach wurde eine neue geschrieben.

⁷²Diese Bemerkung wurde von Sadovs'kyjs eigener Hand mit Bleistift gemacht.

13. Dr. Ludwig Nohl Allgemeine Musikgeschichte populär dargestellt – Reclam Bibliothek
14. a+b Wilczyński Bolesław: Historya [Historia] Muzyki [Musikgeschichte] Warszawa 1894 + Zarysy Historyi [Historii] Muzyki [Skizzen der Musikgeschichte] Brendla stómaczył [stłumaczył] [von Franz Brendel übersetzt] W. T. Lipsk [Leipzig] 1866

ζ. Esthetik [sic!]

1. Dr. Hugo Riemann: Katechismus der Musik-Ästhetik Leipzig
2. Ferdinand Hiller: Wie hören wir Musik? Leipzig 1881.
3. ⁷³ Dr. Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen 8. Auflage, Leipzig 1881⁷⁴
4. Hermann Kretzschmar: Führer durch den Concertsaal
 - I Aufl[age] II. I Abtheilung: Sinfonie u[nd] Suite I u[nd] II Band
 - II Aufl[age] II. Abtheilung I Theil: Kirchliche Werke
 - II Aufl[age] II Theil: Oratorien u[nd] weltliche Chorwerke.
5. А. Буховцевъ [Aleksandr N. Buhovcev]: /переводъ зъ нѣм[ецкого] Г. Шмидта / [Übersetzung aus dem Deutschen von Hans Schmidt] О естественныхъ законахъ музыкальнаго исполненія [Über natürliche Gesetze der Musikaufführung]. Петербургъ [Peterburg], – Москва [Moskau] 1889. 40 коп. [Kopeken]
6. Otto Waldapfel: Über das Idealschöne in der Musik und Mittel zu dessen künstlerischer Wiedergabe – Dresden 1892
7. Wilhelm Langhans: Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung⁷⁵ durch die Erziehung. II Auflage Berlin 1886.
8. A[dolf]. B[ernhard]. Marks [recte: Marx]: Methode der Musik. Leipzig 1855

⁷³Der Punkt neben der Ziffer 3 und die fette Markierung wurden mit blauem Buntstift gemacht.

⁷⁴Hier ist eine Bemerkung von Sadovs'kyj mit Bleistift: NB. Geschenk von 2 E[xemplaren] dem Fil[aret] Коллеци im 1903. [Unlesbar] Leipzig 1891 8. Auflage (mit rotem Buntstift), geblieben in der Bibl[iothek] [mit Bleistift].

⁷⁵Hier ist ein Fehler – anstelle des Buchstaben „d“ muss der Buchstabe „g“ stehen.

9. Dr. Ch[ristoph]. Ruths: Experimental-Untersuchungen über die-⁷⁶ Musikphantome Darmstadt 1898.
10. Hermann Küster: Das Ideal des Tonkünstlers. 6. Auflage Leipzig 1877
11. Hermann Kretzschmar: Ueber [den] Vortrag alter Musik Leipzig 1901

η. Verschiedene Lehrbücher und Musikübungen

1. R[odolphe]. Radau: Die Lehre vom Schall. Gemeinfassliche Darstellung der Akustik. II. Aufl[age] mit 108 Holzschn⁷⁷ München 1875.
2. L[uiji]. Frey: Ein Blick in das Gebiet der Tonkunst. Freiburg im Breisgau. 1876.
3. Joachim Steiner: Grundzüge einer neuen Musik-Theorie Wien, 1891.
4. Ernst Weigand: Die Wurzeln des musikalischen Ausdrucks. Eine reine Klangtheorie auf Grund seiner neuen Notation. – /Mit 9. Tafeln/. Oppenheim a. Rh. 1887. –
5. Dr. Hugo Riemann: Die Entwicklung unserer Notenschrift, Nr. 28. Leipzig 1881. –
6. Dr. Hugo Riemann: Der Ausdruck in der Musik Nr. 50 Leipzig 1883.
7. Dr. Hugo Riemann: Die Natur der Harmonik Nr. 40 Leipzig 1882.
8. Ferdinand Schulz: Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung. Berlin S. W. 1883. –
9. ⁷⁸ Ernst Stefan: Unsere Tonschrift u[nd] die Bestrebung sie zu vereinfachen nach Lettern-Notation und Hans Wagner System. a, б, в, r.
10. ⁷⁹ H[einrich]. I.[Josef] Vincent:
 - a Ist unsere Harmonielehre wirklich eine Theorie? Wien
 - б Die Zwölfzahl in der Tonwelt? Wien
11. A. Julius Ritter v[on] Dutczyński: Beurtheilung und Begriffsbildung – Zeit – Intervalle in Sprache, Vers und Musik. – Psycho-philosophische Studie vom Standpuncte der Physiologie. – Leipzig 1894.

⁷⁶Dieses Wort wurde gestrichen.

⁷⁷Weiter gekürzt und unlesbar.

⁷⁸Die Positionen 9 und 10 wurden mit einer vertikalen Linie mit Bleistift zusammengefasst.

⁷⁹Die Positionen 9 und 10 wurden mit einer vertikalen Linie mit Bleistift zusammengefasst.

12. Dr. Hugo Goldschmidt: Der Vocalismus des neuhochdeutschen Kunstgesanges und der Bühnenaussprache. Eine Sprach- und Gesangsphysiologische Studie Leipzig 1892.
13. Sir Morell Mackenzie M. D.: (deutsche Ausgabe von Dr. I.[Joseph] Michael) Singen und Sprechen. Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimmorgane. Hamburg u[nd] Leipzig 1887.
14. Dr. med. Ernst Barth: Über den gesundheitlichen Wert des Singens Leipzig 1898
15. Dr. med. Georg Mertens: Die Krankheiten des Halses u[nd] des Kehlkopfes. Ihre Entstehung, Verhütung und Heilung. – Berlin S. W. 12. 1895.
16. G. I. Camillo: Kriterien über die moderne Gesangs-Kunst und den Gesangsunterricht der Neuzeit. Wien 1871. –
17. ⁸⁰ I. [Joseph] F[erdinand]. Kloß: Allgemeine Kirchenmusik- Lehre in Vortrag u[nd] für Präparanden des Pädagogischen Lehramtes. – Wien 1854. –
18. P. Isidor Mayrhofer, O. S. B.: Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik. Augsburg u[nd] Wien
19. Rev. Mr. [Hugh Reginald] Haweis: Die Tonkunst und ihre Meister II Auflage /:bearb. und eingeleitet von M[oritz]. Moszkowski:/ Berlin
20. Richard Wagner: Die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagners Leipzig 1878. –
21. Dr. Ludwig Nohl: Der Geist der Tonkunst. Frankfurt a. M. 1861.
22. Dr. Ludwig Nohl: Das moderne Musikdrama für gebildete Laien. – Wien u[nd] Teschen 1884.
23. Otto Gumprecht: Neue musikalische Charakterbilder Leipzig 1876. –
24. Robert Schumann: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig. –
25. Eduard Hanslick: Suite. Aufsätze über Musik und Musiker Wien und Teschen /:Salon Bibliothek:/
26. Richard Batka: Musikalische Streifzüge Leipzig u[nd] Florenz. 1899.
Pr[eis]. 4. M[ark].

⁸⁰Die Position 17 wurde mit Bleistift durchgestrichen.

27. Josef Sittard: Studien und Charakteristiken Leipzig 1889
 Ia Bunte Blätter
 IIб Künstler-Charakteristiken aus dem Konzertsaal
 IIIв Alte und neue Opern
28. Josef Brakl: Moderne Spieloper, München u[nd] Leipzig 1886.
29. ⁸¹ Karl Valentin: Studien über die schwedischen Volksmelodien Leipzig 1885.
30. ⁸² [Emil] Breslaur: Sind originale Synagogen-Melodien geschic[ht]lich nachweisbar? Матюк [Mat'uk]⁸³
31. Otto Girschner: Musikalische Aphorismen. Citate aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller u[nd] Thonkünstler. Leipzig 12x.
32. ⁸⁴ Eduard Hanslick: Musikalische Stationen Berlin 1885
33. Кирило Студинський [Курюло Studyns'kyj]: Лїрники [Lygenspieler] /:студия:/ [eine Studie] Львів [L'viv] 1894. 20 кр. [Kronen]
34. ⁸⁵ Ludwig Nohl u[nd] andere Autoren Musiker-Biographien 5. Band: Wagner II Auflage. Leipzig. – 12 кр. [Kronen]
35. Franz Muncker Richard Wagner[:] eine Skizze seines Lebens und Wirkens 4. Auflage Bamberg. 1891.
36. Paul Lindau: Bayreuther Briefe vom reinen Thoren „Parsifal“ von R[ichard]. Wagner. 5. Auflage Breslau 1883. –
37. Rudolf Louis: Die Weltanschauung Richard Wagners Leipzig 1898.
38. Wilhelm Hoffmann: Der R[ichard]. Wagner Taumel. Ein Mahnruf gegen den Verfall der Künste Leipzig 1891.
39. E[duard]. Sobolewski: Debatten über dramatische, lyrische Kirchen-Konzert- und Kammermusik. 1 Hefte. Bremen 1857. –

⁸¹Die Positionen 29 und 30 wurden mit einem rotem Häkchen gekennzeichnet.

⁸²Die Positionen 29 und 30 wurden mit einem rotem Häkchen gekennzeichnet.

⁸³Der Familienname „Матюк“ wurde mit Bleistift hinzugefügt.

⁸⁴Durchgestrichene Position: Ferdinand Avenarius: Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste. München 1989–99. Mit rotem Buntstift steht über dem Durchgestrichenen die Bemerkung: Hanslick. Mit blauem Buntstift steht über dem Durchgestrichenen die Bemerkung: Musik u. Station[en].

⁸⁵Die ganze Position wurde mit rotem Buntstift gestrichen. Über dem Durchgestrichenen wurde geschrieben: Leo Melitz. Führer durch die Opern: 220 Operntexte nach Inhalt, Gesängen, Personal und Szenenwechsel.

40. Berliner Philharmonische Concerte
 1. C. I Abend
 1. C. III Abend
 2. C. I Abend
41. Philharm. Con[c]erte des Kaim. orcheste[rs]
 - I, II, III Abend
42. Dr. Adolph Kohut: Im Zauberland Polyhymnias Musikalische Geschichten & Plaudereien Berlin 1892
43. ⁸⁶ Carl Maria v. Weber: Ausgewählte Schriften herausgegeben von R[udolph]. Kleinecke Reclams Bibliothek
44. Ferdinand Horak: [Titel unlesbar] Wien 1885
45. G[uido]. M[aris]. Dreves: ein Wort zur Gesangbuch-Frage⁸⁷ Freiburg 1884
46. [Walther] Wossidlo's Opern Bibliothek Richard Wagner Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
47. Redaktion A[ugust]. Morin: Der Musikführer Nr. 28+29, 47+48, 104
48. Convolut der Textbücher
 - 1) Fingal, Dichtung, compr. A[rnold]. Krug
 - 2) Die lustigen Weiber von Windsor
 - 3) Tannhäuser
 - 4) Violetta (La Traviatta)
 - 5) Lucia v. Lammermour
 - 6) Norma

¶. Über Kirchenmusik

1. Ст. Смоленський [Stepan V. Smolens'kiĭ]: Азбука знаменнаго пѣнія старца Алекс. Мезенца [Das ABC des Znamennyj-Gesangs von Aleks[andr]. Mezenc] (1668 г.) Казан [Kazan] 1888.

⁸⁶Die Position wurde mit rotem Buntstift durchgestrichen und auf dem mit schwarzer Tinte Geschriebenen wieder mit rotem Buntstift geschrieben: Schubert F. L. Das Pianoforte граги [spielen] Impromptu.

⁸⁷Unterstreichung von Sadovs'kuj.

2. Ст. В. Смоленський [Stepan V. Smolens'kij]: Краткое описание древнаго (XII–XIII вѣка) знаменнаго ирмолога принадлежащего во-скр. „Новий Ерусалимъ“ именуемому, монастырю [Kurze Beschreibung des alten Znamennyj-Irmologion (12–13. Jahrhundert), das dem Kloster „Neues Jerusalem“ gehört]. Казань [Kazan] 1887.
3. Н. Вознесенскаго [N. [recte: Ivan I.] Voznesenskij]: а) О церковномъ пѣннїи православной греко-российской церкви [Über den Kirchengesang der griechisch-russischen Kirche]. I выпускъ [1. Edition]. II Изданіе [2. Ausgabe] – Рига [Riga] 1890. 1.40 р. [Rubel]
- б) О церковномъ пѣннїи прав. грк. російской церкви. Большой (и малый) знаменный распѣвъ [Über den Kirchengesang der orthodoxen griechisch-russischen Kirche. Großer (und kleiner) Znamennyj-Gesang]. – 1889 Рига [Riga]. 3 р. [Rubel] –
4. И. Вознесенскаго [Ivan I. Voznesenskij]:
 - а.) Осмогланые распѣвы трехъ послѣднихъ вѣковъ правосл. русской церкви. I Киевскій распѣвъ [Achtstimmige Gesänge der drei letzten Jahrhunderte in der russisch-orthodoxen Kirche. 1. Kiever Gesang] Кіевъ [Kiev] 1888. – 1 рубль [Rubel]
 - б.) Осмогланые распѣвы трехъ послѣднихъ вековъ православной русской церкви [Achtstimmige Gesänge der drei letzten Jahrhunderte der russisch-orthodoxen Kirche]. II Болгарскій распѣвъ [2. Bulgarischer Gesang] Кіевъ [Kiev] 1891. – 60 коп. [Kopeken]
 - в.) III. Греческій распѣвъ въ Россіи [3. Griechischer Gesang in Russland] Кіевъ [Kiev] 1893. 80 коп. [Kopeken]
 - г.) Образцы осмогласій распѣвовъ: кіевскаго, болгарскаго и греческаго съ объяснением ихъ техническаго устройства [Beispiele achtstimmiger kyiver, bulgarischer und griechischer Gesänge mit einer Erklärung ihrer Technik]. – Рига [Riga] 1893. 1.20 р. [Rubel]
4. И. Вознесенскій [Ivan I. Voznesenskij]: [Die Nummer und der Name des Eintrags werden wiederholt]

5. ⁸⁸ I. Вознесенскій [Īvan Voznesenskij]:
- а.) Церковное пѣніе православной юго-западной Руси по нотной линейнымъ ирмологамъ XVII и XVIII вековъ [Kirchengesang des orthodoxen südwestlichen Russlands nach notenliniierten Irmologien des 17. und 18. Jahrhunderts]. II издание [2. Auflage]. Москва [Moskau]. 1898. Nr. 21970
50 коп. [Kopeken]
 - в.) Церкв. пѣніе і т.д. [Kirchengesang usw.] Nr. 21970 Выпускъ III [3. Teil]. Москва [Moskau] 1898. 30 коп. [Kopeken]
6. I. Вознесенскій [Īvan I. Voznesenskij]: О современныхъ намъ нуждахъ и заданияхъ русскаго церковнаго пѣнія [Über zeitgenössische Bedürfnisse und Aufgaben des russischen Kirchengesanges]. Москва [Moskau] 1899. Nr. 24.616 25 коп. [Kopeken]
7. ⁸⁹ I. Вознесенскій [Īvan I. Voznesenskij]:
- а.) Общедоступныя чтенія о церковномъ пѣніи: /:о достоинствѣ и благотворности церк. пѣнія⁹⁰ исторія народно церк. пѣнія; о внѣхравовомъ духовномъ пѣніи [Allgemein zugängliche Lesungen über Kirchengesang; über den Wert und den guten Einfluss des Kirchengesanges, Geschichte des kirchlichen Volksgesanges; über den außerkirchlichen geistlichen Gesang]
 - б) О современномъ намъ церковномъ пѣніи в Россіи, условіяхъ, мѣрахъ къ его процвѣтанію [Über zeitgenössischen Kirchengesang in Russland, Bedingungen, Maßnahmen für seine Weiterentwicklung]. – і т. д.⁹¹ [usw.]
 - в) Техника текстоваго и напѣвнаго состава и исполненіе церковныхъ пѣснопѣній [Die Technik des Text- und Notensatzes sowie die Aufführung der Kirchengesänge].

⁸⁸Neben der 5er Position steht mit rotem Buntstift die Bemerkung: VO.

⁸⁹Eine Bemerkung mit blauem Buntstift ist unlesbar. Alle drei Untertitel der 7er Position wurden mit Bleistift zusammengefasst.

⁹⁰Hier steht ein Trennzeichen. Der ganze vorhergehende Text wurde mit rotem Buntstift durchgestrichen.

⁹¹Bemerkung von Sadovs'kyj.

8. I. Вознесенскій [Īvan I. Voznesenskij]:
- a.) О пѣніи въ православныхъ церквахъ греческаго востока съ древнѣйшихъ до новыхъ временъ [Über den Gesang in orthodoxen Kirchen des Griechischen Ostens von ältesten bis zu neuen Zeiten], Кострома [Kostroma] 1896. – 2 р. [Rubel]
 - б) О пініи і т.д. [Über den Gesang usw.] Кострома [Kostroma] 1896
9. I. Вознесенскій [Īvan I. Voznesenskij]:
- a.) Главные пункты исторіи греческаго церковнаго пѣнія [Hauptpunkte der Geschichte des griechischen Kirchengesanges]. – Кострома [Kostroma] 1896. 40 коп. [Koreken]
10. I. Вознесенскій [Īvan I. Voznesenskij]: Образцы греческаго церковнаго осмоглаія съ примѣчаніями [Beispiele der griechischen kirchlichen Achtstimmigkeit mit Bemerkungen]. – Москва [Moskau]. 1897. – 75 коп. [Koreken]
11. ⁹² В. Металловъ [Vasilij M. Metallov]: Церковное пѣніе, какъ предметъ преподаванія въ народной школѣ [Der Kirchengesang als Unterrichtsgegenstand an der Volksschule]. II издание [2. Auflage]. – Саратовъ [Saratov] 1894. 35 коп. [Koreken]
12. М. Ф. Коневскій [Mihail F. Konevskij]: Историческіе свѣдѣнія о богослужебномъ пѣніи въ ветхозавѣтной, новозавѣтной – вселенской и въ частности русской церквахъ, съ добавлением кар. и т.д. [Historische Angaben über den Kirchengesang in alttestamentarischen, neutestamentarischen, ökumenischen und insbesondere in russischen Kirchen] Нижний-Новгородъ [Nižnij-Novgorod] 1897. 30 коп. [Koreken]
13. А. М. Покровскій [Arkadij M. Pokrovskij]:
- a.) Основное церковное пѣніе и теоріи пѣнія [Kirchlicher Grundgesang und Theorien des Gesanges]. Новгородъ [Novgorod] 1896. 25 коп. [Koreken]
 - б.) Церковное осмогласіе и его теоретическое основаніе [Kirchliche Achtstimmigkeit und seine theoretische Grundlagen]. Новгородъ [Novgorod] 1897. 10 коп. [Koreken]

⁹²Die Position 11 wurde mit durchgestrichenem rotem Häkchen markiert.

- в.) Знаменный распѣвъ /:большой:/ [Znamennyj-Gesang: Großer] Новгородъ [Novgorod] 1897. 10 коп. [Kopeken]
- г.) Хоровое церковное пѣние, его значение и постановка [Kirchlicher Chorgesang, seine Bedeutung und Stellung]. – Новгородъ [Novgorod] 1898 5 коп. [Kopeken]
14. ⁹³ Дм. Вас. Розумовскій [Dmitrij Vas[il'evič]. Rozumovskij]: Патриаршие пѣвчіе діяки и поддіяки и государевы пѣвчіе діяки [Kantoren und Unter-Kantoren von Patriarchen, sowie königliche Sänger-Kantoren]. 1895. 50 коп. [Kopeken]
15. ⁹⁴ Петръ Лебедевъ [Petr Lebedev]: Руководство къ пониманію православнаго богослуженія [Führer zum Verstehen des orthodoxen Gottesdienstes], – Санктпетербургъ [Sanktpeterburg] 1891. 1 р. [Rubel] – небіщик полотно [Der Gestorbene mit Leinwand]⁹⁵
16. А. Пузыревскій [Aleksėj I. Puzyrevskij]: Историч⁹⁶ Методическіе замѣтки преподаванія пѣнія въ народныхъ школахъ [Historische Methodische Bemerkungen über den Gesangsunterricht an Volksschulen]. –
17. W[ilhelm]. Wattenbach: Die slavische Liturgie in Böhmen und die altrussische Legende vom Hlg. Wenzel. – Breslau. 1897.
18. Иванъ Франко [Īvan Franko]: Наши коляды [Unsere Weihnachtslieder] Львовъ [L'viv] 1890 20 кр. [Kronen] –
19. Dr. Hugo Riemann: Über die *Μαρτυρία* der byzanti[ni]schen liturgischen Notation

a. Liturgische und kirchliche Werke russischer Komponisten

1. Дм. Бортнянскій [Dmitrij Bortnânskij]: Полное собраніе духовно-музыкальныхъ сочиненій [Gesamtausgabe der geistlichen musikalischen Werke] /:изданіе подъ редакціею П. Чайковскаго [Auflage unter der Redaktion von Pëtr I. Čajkovskij]:/ Москва [Moskau]

⁹³Die Position 14 wurde mit durchgestrichenem rotem Häkchen markiert.

⁹⁴Die Position 15 wurde mit durchgestrichenem rotem Kreis markiert.

⁹⁵Bemerkung von Sadovs'kyj mit rotem Buntstift.

⁹⁶Dieses Wort wurde durchgestrichen und darüber mit blauem Buntstift auf den folgenden Text korrigiert.

1. книга I [Buch 1]. (Однохорные) [Einchörige Пѣсни литургійніи [liturgische Lieder]
2. книга I II [Buch 2]. (Двухорные) [Zweichörige] пѣсни литургійніи [liturgische Lieder]
3. книга I III [Buch 3]. (чотыроголосные и двухорные) [vierstimmige und zweichörige] Тебе Бога хвалимъ [Dich Gott loben wir]
4. книга I IV [Buch 4]. /:чотыроголосные [vierstimmige]:/ Концерты Nr. [Konzerte Nr.] I–XVII
5. книга I V [Buch 5]. /:чотыриголосные [vierstimmige]:/ Концерты Nr. [Konzerte Nr.] XVIII–XXXV
6. книга I VI [Buch 6]. /:двухорные [zweichörige]:/ Концерты Nr. [Konzerte Nr.] I–X
 - a.) Основное церковное пѣние и теоріи пѣнія [Kirchlicher Grundgesang und Theorien des Gesanges]. Новгородъ [Novgorod] 1896. 25 коп. [Kopeken]
 - б.) Церковное осмогласіе и его теоретическое основаніе [Kirchliche Achtstimmigkeit und seine theoretische Grundlagen]. Новгородъ [Novgorod] 1897. 10 коп. [Kopeken]
- Б [Buch B]. Имны и частные молитвы [Hymnen und private Gebete]. –
7. книга I VII [Buch 7]. Переложение книги II двухор. на четырехорн. а именно: „Двухорные пѣснопѣнія переложеныя для канта, альты, тенора и баса В. Соколовымъ“ [Bearbeitung des 2. Buches vom zweichörigen auf vierchöriges, „Zweichörige Gesänge für Diskant, Alt, Tenor und Bass durch V. Sokolov“] Москва [Moskau]. –
8. П. Чайковскій [Pëtr I. Čajkovskij]: Литургія Св. І. Златоуста для чотырехголоснаго смѣшаннаго хора [Liturgie des Ioann Chrystosomus für vierstimmigen gemischten Chor] Москва [Moskau] 2 руб. [Rubel]
- 9.⁹⁷ А. Львовъ [Aleksej L'vov]: Полное собраніе духовно-музыкальныхъ сочиненій [Gesamtausgabe der geistlichen musikalischen Werke]. Москва [Moskau]. 5 руб. [Rubel]
10. П. Турчаниновъ [Pëtr Turčaninov]: Древнее простое церковное пѣние разныхъ напѣвовъ [Alter einfacher Kirchengesang unterschied-

⁹⁷Die Position 9 wurde rot markiert. Unlesbar.

- licher Melodien] /:перекладъ на четыре голоса [Bearbeitung für vier Stimmen]:/ Санктпетербургъ [Sanktpeterburg] – 1876
11. ⁹⁸ П. Турчаниновъ [Pëtr Turčaninov]: Собрание духовно-музыкальныхъ сочинений и переложений [Sammlung geistlicher musikalischer Werke und Bearbeitungen] /: партитура [Partitur]:/ Петербургъ [Peterburg] 1897
 12. В. Металловъ [Vasilij M. Metallov]: Духовно-музыкальные сочинения [Geistliche musikalische Werke] /:для мѣш. хора [für gemischten Chor]:/ Москва [Moskau] –
 13. Ст. Давидовъ [Stepan Davidov]: Полное собрание духовно-музыкальныхъ сочинений [Gesamtausgabe der geistlichen musikalischen Werke] /:издание К. Альбрехта [Aufgabe von K[arl]. Albrecht]:/ Москва [Moskau] 4 руб. [Rubel]
 14. С. Зайцевъ [Sergej A. Zajcev]: Литургии, причастные стѣхи и другіе службы [Liturgien, Verse für die Kommunion und andere Dienste] Москва [Moskau] 3 руб. [Rubel]
 15. А. Гречаниновъ [Aleksandr Grečaninov]: Литургія св. І. Златоустаго [Die Liturgie vom Heiligen Ioann Chrystosomus] – Москва [Moskau] 2 рубл. [Rubel]
 16. П. Чайковский [Pëtr I. Čajkovskij]: Девять духовно-музыкальныхъ сочинений на полный хоръ [Neun geistliche musikalische Werke für vollständigen Chor]. –
 17. Н. Бахметевъ [Nikolaj I. Bahmetev]: 29 причастныхъ стиховъ употребляемыхъ при литургіи на круглый годъ і т.д. [29 Verse für die Kommunion, zum Gebrauch bei der Liturgie während des ganzen Jahres usw.] С. Петербургъ [S. Peterburg] – 4 р. [Rubel]
 18. О. Парфеній [Vater Parfenij]: Литургія Св. І. Златоустаго по напѣву Кіево-Печ. Лав [Die Liturgie des Heiligen Johann Chrystosomus nach dem Gesang von Kiever-Pečerska Lavra] II. Издание [2. Auflage] Кіевъ [Kiev] 1: 25 р [Rubel]
 19. Н. А. Римскій-Корсаковъ [Nikolaj A. Rimskij-Korsakov]: Собрание духовно-музыкальныхъ сочинений и переложений [Sammelband der geistlichen musikalischen Werke und Bearbeitungen]. – С. Петербургъ [S. Peterburg] 1893

⁹⁸Die Position 11 wurde rot markiert.

20. Г. Ф. Львов⁹⁹ скій [Grigorij F. L'vovskij]: Духовно-музыкальные переложения съ древнихъ расп. и сочиненій [Geistliche musikalische Bearbeitungen aus den alten Gesängen und Werken]. С.-Петербургъ [S.-Peterburg]
21. Духовно-музыкальные сочиненія разныхъ авторовъ [Geistliche musikalische Werke verschiedener Autoren] Москва [Moskau]. –
2 р. [Rubel]
22. ¹⁰⁰ Die Angabe ist unlesbar. В. Орловъ [Vasilij M. Orlov]: Собраникъ церковныхъ пѣснопѣній, составленный изъ произведеній разныхъ авторовъ [Sammelband von Kirchengesängen, herausgegeben aus Werken verschiedener Autoren] Москва [Moskau]
1 рубль [Rubel] –
23. ¹⁰¹ В. Войденовъ [Vasilij Vojdenov]: Собрание духовно-музыкальныхъ сочинений для полного хора съ переложениемъ на фортепиано [Sammelband der geistlichen musikalischen Werke für vollständigen Chor mit Bearbeitung für Klavier]. – Москва [Moskau].
24. Духовно-музыкальные сочиненія разныхъ авторовъ [Geistliche musikalische Werke verschiedener Autoren].
25. Л. Д. Малашкинъ [Leonid D. Malaškin]: По напѣву Кіево-Печерской лавры [Nach dem Gesang der Kiever Pečerska Lavra]. – Духовно-музыкальныя переложенія для мужскаго или общаго хора [Geistliche musikalische Bearbeitungen für Männer- oder gemischten Chor] Кіевъ [Kiev]
26. Л. Малашкинъ [Leonid Malaškin]: Кругъ церковныхъ пѣснопѣній по напѣву Кіево-Печерской лавры положенныхъ на 4. голоса для мужскаго [Kreis der Kirchenlieder nach dem Gesang der Kiever Pečerska Lavra für vier Männerstimmen] /:2 Тен. и 2 Баса [2 Tenöre und 2 Bässe]:/ или смѣшаннаго хора [oder gemischten Chor] Москва [Moskau]
27. С. Зайцевъ [Sergej A. Zajcev]: Духовно-музыкальныя сочиненія для 4-хъ голоснаго смѣшаннаго хора [Geistliche musikalische Werke für vierstimmigen gemischten Chor]. С.-Петербургъ [S.-Peterburg]. –

⁹⁹Hier wurde ein Buchstabe gestrichen.

¹⁰⁰Die Position 22 wurde mit rotem Häkchen markiert.

¹⁰¹Die Position 23 wurde mit durchgestrichenem roten Häkchen markiert.

28. Разныхъ авторовъ [Verschiedene Autoren]:
- 1) духовно-музыкальные сочиненія [Geistliche musikalische Werke]. – Nr. 3261
 - 2.) Nr. 3259
29. Ал. Варламовъ [Aleksandr Varlamov]: Херувимская пѣснь [Cherubim-Gesang] Nr. 1 (gestrichen durch Sadovskyj), 2, 3. –
30. Турчаниновъ [[Pëtr] Turčaninov]: Собрание духовно-музыкальныхъ сочиненій и преложеній [Sammlung geistlicher musikalischer Werke und Bearbeitungen].
- Кн. 1-я [1. Buch] – Сочиненія трехголосныя [Dreistimmige Werke]. –
 - Кн. 2-я [2. Buch] – Переложение съ древнихъ напѣвовъ на 4 голоса [Bearbeitung von alten Gesängen für vier Stimmen]. –
 - Кн. 3-я [3. Buch] – Пѣнїе великопостное – также переложение на 4 голоса [Lieder während der Fastenzeit – auch Bearbeitung für vier Stimmen]. – Москва [Moskau]
- 4 рубл. [Rubel]
31. [unlesbar] Варламовъ [Aleksandr Varlamov]: Духовно-музыкальные сочиненія для четырехголоснаго смѣшаннаго хора [Geistliche musikalische Werke für vierstimmigen gemischten Chor]. Партитура (Служба Божя) [Partitur, Gottesdienst]
32. Н. Бахматеевъ [Nikolaj I. Bahmateev]: Обиходъ нотнаго церковнаго пѣнїя [Kirchengesang mit Noten für den Kirchenalltag]. Часть II [2. Teil]. 4 голоса (смѣшанный хоръ) [4 Stimmen (gemischter Chor)]
33. Обиходъ нотнаго пѣнїя [Kirchengesang für den Kirchenalltag] Часть I и II [1. und 2. Teil]. Москва [Moskau] 1892
34. Львовъ–Гендель [L'vov–Händel]: Служба Божя на мѣшанный хор партитура в чеськѣмъ языкѣ писана [Gottesdienst für gemischten Chor. Eine Partitur in Tschechisch]
- 34.¹⁰² Партитура писана псалмів [Per Hand geschriebene Partitur von Psalmen]: 1) Давидова Вознесу тя Бог мой [„Ich verherrliche Dich, mein Gott“ von David“] 2) Не отвержи мене Березовскаго [„Verstoße mich nicht, wenn ich alt werde“, von Berezovskij]

¹⁰²Im Original der Handschrift gibt es zwei Positionen Nr. 34. Beide Positionen wurden mit durchgestrichenen roten Häkchen markiert.

6. Liturgische und kirchliche Werke galizischer Komponisten

1. Порфи́рій Бажа́нський [Porfyriĭ Bažanskij]: Божественная литургія св. І. Златоустаго [Die heilige Liturgie des Heiligen Johann Chrystosomus] Львовъ [L'viv] 1872. 1. зр. [1 Beispiel]
2. І. Кипрія́нь [Ivan Kupriân]: Божественная літургія св. Васи́лія Велико́го и божественная літургія преосвященныхъ тайнь св. Григо́рія Дво́еслова [Die heilige Liturgie von Basilius dem Großen und die Heilige Liturgie der eminenten Geheimnisse von Gregoriĭ Dialogist]. – Львовъ [L'viv] 1893
3. І. Кипрія́нь [Ivan Kupriân]: Утренняя въ святую и великую неділю Пасхи [Morgengottesdienst für den Ostersonntag] Львовъ [L'viv] 1893 55 кр. [Kronen]
4. О. Викторъ Матю́къ [Vater Viktor Matûk]: Пѣсни на Рождество Хр [Weihnachtslieder] /:Коляды въ музыку на мѣшаний хоръ по народнымъ напѣвамъ [Weihnachtslieder mit Musik für gemischten Chor nach Volksgesängen]:/ Львовъ [L'viv] 60 кр. [Kronen]
5. о. Ост. Нижанковскій [Vater Ostar Nyžankovskij]: Коляды [Weihnachtslieder] Львовъ [L'viv] 1897. 4 [unlesbar]
6. С. Дорундя́къ [Semën Dorundâk]: Пѣсні церковни. Квартеты на голоса мѣшани [Kirchenlieder. Quartette für gemischte Stimmen]. Партитура [Partitur]. – Липскъ [Leipzig]. –
7. ¹⁰³ М. Лисенко [Mykola Lysenko]: Молитва – имнь на жѣночи голоса [Gebet – Hymnus für Frauenstimmen]. – Львовъ [L'viv]. 15 кр. [Kronen] –
8. ¹⁰⁴ о. В. Матю́къ [Vater Viktor Matûk]: Пѣсни церковні з різних авторів и народних напівів переложені на женський хор [Kirchenlieder verschiedener Autoren und Volkslieder, bearbeitet für Frauenchor]. – Часть І. Пісни воскресні [1. Teil. Lieder zu Ostern]. – Львів [L'viv]. 1894
9. Співомир Маринич [Spivomyr Marynuč]: Соловейко або збірничок напівів до поезийок і молитов букваря [Nachtigall oder eine Auswahl der Lieder für Dichtungen und Gebete des Alphabeths] /:Школи народної части І [Volksschule, 1. Teil]:/

¹⁰³Die Position 7 wurde mit unterstrichenem rotem Häkchen markiert.

¹⁰⁴Die Position 8 wurde mit rotem Häkchen und gestrichenem Fragezeichen markiert.

10. М. Копка [Maksym Kopko]:
- ь 1). Бібліотека музикальна [Die Musikbibliothek] /: Часть церковна [Kirchenteil]:/ 1. св. литургія [1. Heilige Liturgie].
20 кр. [Kronen]
 - ь 2). На Рождество Христово [Für Weihnachten]. 15 кр. [Kronen]
 - ь 3). Воскресеніє Хр. [Für Ostern] 30 кр. [Kronen]
Перемышль [Peremyschl]. 1897
11. о. В. Матюкъ и о. Луцыкъ [Vater Viktor Matûk und Vater [Porfyrij Petro] Lucyk]:
- 1). Зборникъ церковно-народныхъ пѣсень [Sammlung kirchlicher Volkslieder] Перемышль [Peremyschl] 1897. – Выпускъ I [1. Teil]. 10 кр. [Kronen]
 - 2). Выпускъ II [2. Teil]. 10 кр. [Kronen]
12. ¹⁰⁵ о. Ост. Нижанковскій и о. Луцыкъ [Vater Ostap Nyžankovskij und Vater [Porfyrij Petro] Lucyk]. –: Молебни часы [Gebetstunden]. Перемышль [Peremyschl] 1898. – 20 кр. [Kronen]
13. ¹⁰⁶ Богогласникъ [Gottes-Stimmen-Sammlung]. – Почаев¹⁰⁷ [Počaev]
14. Гласопѣснецъ малый [Kleine Stimmen- und Gesänge-Sammlung] Львовъ [L'viv] – 1847 1.20 кр. [Kronen]
15. Гласопѣснецъ малый [Kleine Stimmen- und Gesänge-Sammlung] 1884 г. [Jahr]
16. Богогласникъ содержащій пѣсни благоговѣиные [Gottes-Stimmen-Sammlung, enthaltend Gott preisende Lieder]. Львовъ [L'viv] 1886.
-
17. Ісідоръ Дольницькій [Isydor Dolnyskij]: Гласопѣснецъ или напѣвникъ церковный [Stimmen- und Gesänge-Sammlung oder kirchliche Gesängesammlung]. Львовъ [L'viv] 1894. –
18. Joannes de Castro: Methodus Cantus ecclesiastici graeco-slavici. Romae MDCCLXXXI

¹⁰⁵Die Position 12 wurde mit durchgestrichenem rotem Häkchen markiert.

¹⁰⁶Die Position 13 wurde mit unterstrichenem rotem Häkchen und einem durchgestrichenen Kreis markiert.

¹⁰⁷Das Wort „Почаев“ [Počaev] wurde mit schwarzer Tinte durchgestrichen und gemalt. Danach steht eine rote vertikale Linie, gemacht mit rotem Buntstift.

19. Догматъ [Dogmensammlung]. –¹⁰⁸
20. Філарет Колесса [Filâret Kolessa]:
 - 1). Партитура I Службы Божой на чотыри голоси хору мѣшаного уложена¹⁰⁹ о. В. Садовскимъ [Partitur des 1. Gottesdienstes für vierstimmigen gemischten Chor, bearbeitet durch Vater Volodymyr Sadovskij] Відень [Wien] 29/XII 1898.
 - 2). Перша Служба Божа на чотири голоси хору мішаного [Der erste Gottesdienst für vierstimmigen gemischten Chor]. –
21. О. Нижанковскій [Ostap Nyžankovskij]: Святыи Боже мужс. хоръ [Heiliger Gott, Männerchor] /:партитура і поод. голос [Partitur und einzelne Stimmen]:/
22. О. Нижанковскій [Ostap Nyžankovskij]: Иже Херувими муж. хор [Mit Cherubimen, Männerchor]. /:Партитура [Partitur]:/
23. ¹¹⁰ Пѣсни набожния подѣ ноты подложенныя [Religiöse Lieder mit Noten] Львовъ [L'viv] 1866
24. ¹¹¹ Анатолий Вахнянинъ [Anatol' Vahnânun]: Спѣванникъ церковный для школъ народныхъ (три сопр. альты і баса) [Kirchliche Liedersammlung für Volksschulen (drei Soprane, Alt und Bass)] Львовъ [L'viv] 1889
25. Ігнатій Полотныкъ [Īgnatij Polotnyk]: Напѣвникъ церковный [Kirchliche Gesângesammlung] Часть I [1. Teil] Станиславовъ [Stanislavov] 1902
26. 4 голоси мужескі Служба Божа [Der Gottesdienst, für vier Männerstimmen] (манускрипт с Белз) [Handschrift aus der Stadt Belz]
27. 4 голоси (Служба Божа) літограф. [Vier Stimmen (Gottesdienst)] – (вид. Літецкаго) [Litecki Verlag]
28. вставка [Einlage]: Партитура писана [handgeschriebene Partitur], текст [Text]: Христос воскрес (велика) Вербицкого Хвалите [„Christus ist auferstanden“, groß, von Verbyckyj „Gepriesen sei“].
29. 4 голоси Служба Божа для міш. хору злож. для хору у св. Варвари [Vier Stimmen, Gottesdienst für gemischten Chor, geschrieben für

¹⁰⁸Die Bemerkung ist ausgeblieben: /чи Домет) [/ist es Domet)].

¹⁰⁹Hier machte Sadovs'kyj die Bemerkung: aus dem Ersten Gottesdienst von Kolessa.

¹¹⁰Position 23 wurde mit durchgestrichenem rotem Häkchen markiert.

¹¹¹Position 24 wurde mit durchgestrichenem rotem Häkchen markiert.

den Chor der Heiligen Barbara-Kirche] манускрипт у Відни [Handschrift in Wien]

30. Партитура (Служба Божа) писане [Partitur (Gottesdienst) handgeschrieben] + Заревича у Відни [bei Zarevuč in Wien]
31. Партитура (Служба Божа [Partitur (Gottesdienst)]/ писане Бігуна у Відни) [geschrieben bei Bihun in Wien].
32. Joan Vidu: Liturgia St. Joan Chrisostom Terzel renfori scolari (Румунська Служба Божа на діточі голоси) [Rumänischer Gottesdienst, für Kinderstimmen]
33. Serban. Asbonrare séu Cantarile la Inropatinne (Prohodul) = Служба заупокійна – погребенія умерших для трьох голосів мужеських [Serbisch. Gottesdienst für Bestattung – Bestattungszeremonien, für drei Männerstimmen]. Agna 1877
34. Serban. Céle oplu versum (Вісім гласів) для трьохъ мужеськихъ голосовъ [Serbisch. Acht Gesänge für drei Männerstimmen]. Agna 1887

v. Liturgische und kirchliche Werke griechischer Kirche

1. Ἀνθιμος ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ: (HYMNEN¹¹²) ὝΜΝΟΙ. ἐν Βιεννῇ τῆς Αὐστρίας [у Відні, Австрія] 1845 (Hymnen der hl. Liturgie – mit genauer Beibehaltung [recte: Beachtung] der vom Diacon Arishimos [recte: Anthimos] Nicolaides ausgegebenen [recte: angegebenen] alterthümlichen echleu¹¹³ Original-Melodien von Gottfried Preyer) Wien 1844
2. II Theil
3. III Theil komplettes Werk!
4. ¹¹⁴ Воробкевич Евг [Vorobkevuč Jev[hen].
Напівы правосл. церк. [Gesänge der orthodoxen Kirche] –

¹¹²Hier hat Sadovs'kyj eine Aspiration zum Buchstaben 'H dazugegeben, weil dieses Wort teilweise Griechisch, teilweise Deutsch geschrieben wurde. Der erste Buchstabe ist Griechisch, alle anderen Deutsch.

¹¹³Höchstwahrscheinlich sollte hier das Wort „echten“ stehen. Anmerkung der Autoren.

¹¹⁴Die Position wurde mit rotem Buntstift geschrieben.

r. Liturgische und kirchliche Werke lateinischer Kirche

1. Stephan Luik [recte: Lück]:
 - 1). a) Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche. II Aufl. I Band.
 - 2) dasselbe II B.
 - 3) – " – III Band u[nd] IV Band
2. Rudolph Palme:
 - 1). Der kirchliche Sängchor (Sammlung dreistimmiger Gesänge u. Choräle)
 - 2) Leierklänge (36 Leitmodellen u. Religiöse Festgesängen) Leipzig
3. M
3. [Luigi] Cherubini: Requiem (C Moll) Leipzig. –
4. [Johann Gustav] E[duard]. Stehle: Introiten (Sopr. Alt. Tenor u. Bass a capella) für die wichtigsten Seite[n] des Kirchenjahres St. Gallen
Pr. 40 Pf.
5. Lorenzo Perosi: Missa Patriarchalis für gemischte Stimmen [mit] Or-
gelbegleitung. Düsseldorf
6. Lorenzo Perosi: Confitebor Tibi Domine (Salmo) a 4 voci Napoli –
Roma – 1.30 [Pf]
7. Lorenzo Perosi: La risurrectione di Lazzaro Lipsia. –
8. L[orenzo]. Perosi: La passione di Christo. – Milano – Roma. –
9. L[orenzo]. Perosi: La risurrezione di Christo. Milano – Roma. –
10. Bernhard Mettenleiter: Transcriptionen vorzüglicher Tonwerke von
Kirchengesängen. –
11. Heinz O. Schultze: Melodienschatz der christlichen Kirche.
12. Max Filke: Missa in honoremo becitae Mariae Virginis für gemischten
Chor. – Wien–Leipzig. – II Aufl.
13. Max Filke: Missa in „Es Dur“ für Sopr[ano], Alt, Tenor und Bass.
Augsburg u. Wien. –
14. Kirchenmusik-Werke: herausgegeben im Auftrage des Kirchenmusik-
vereines der Votivkirche in Wien. – Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3, Nr. 4.
15. Joh[ann]. Gottfried Ferrenberg: Messe „or sus a coup“ für vier Sing-
stimmen von Orlandus Lassus. – Cöln–Brüssel 1891. –

16. Orlando di Lasso: I Missa „Laudat Dominus de Coeles [recte: Laudate Dominum de coelis]“ Quattuor Vocum. – Ratisbonae 1884
17. Joannes P[etrus]. A[lloysius]. Praenestinus [d. i. Giovanni Pierluigi Palestrina]: Missa „Lauda Zion“ 4 Vocum Ratisbonae 1882
18. J[oaannes]. Petrus A[lloysius]. Praenestinus: VIII. Missa acterna Christi munerli 4. Vocum /:Liber missarum:/ Ratisbonae: 1877. –
19. J[oaannes]. P[etrus]. Al[oysius]. Praenestinus: Missa papae Marcelli /:6 Vocum:/ Ratisbonae – Editio II 1895. – 2.40 M.
20. B[ernhard]. Kothe: Orgelstücke in den alten Kirchentönen. II Auflage. – Regensburg 1882
21. [Johann] Ch[ristian]. H[einrich]. Rinck: 40 kleine leichte u. Vermischte Orgelpräludien mit und ohne Pedal zu spielen. – Offenbach –
22. [Joseph] Haydn. Sieben Worte /:Klavier-Auszug:/ Leipzig 1 H. 50. –
23. Anton Förster: Cecilia cerkovna isenuarica pesmarica Celovic 1884

д. Kompositionen für jüdische und andere Gottesdienste

1. Salomon Sulzer: XX. Gesänge für den israel. Gottesdienst. – Wien
Pr. 6 fl.

ULYANA HRAB (L'viv / Ukraine)

Myroslav Antonovyč und seine wissenschaftliche Biografie

Zu Anfang möchte ich bemerken: Eine wissenschaftliche Biografie von Myroslav Antonovyč (auch: Myroslaw Antonowytch, bzw. Antonowycz, bzw. Antonowych, lebte 1917–2006), einem der namhaftesten ukrainischen Musikforscher im Exil, gibt es bisher nicht, obwohl der Bedarf an einer solchen schon länger auf der Tagesordnung steht. Die Erstellung einer solchen Biografie sollte und müsste zum Ziel haben, das Leben eines Musikologen als ein Labor seiner Gedanken, als Kontext für die Feststellung von versteckt und offen hervorgerufenen Motiven bei der Entstehung wissenschaftlicher Ideen zu betrachten, die in den herausgegebenen Beiträgen als mit der Zeit realisiert (oder auch als nicht verwirklicht) ihren Platz gefunden haben. „Das Schicksal von Künstlern und Schauspielern, Forschern und Theoretikern im Exil wird zum untrennbaren Bestandteil der von denen gewählten Denkweise, des Argumentationsstils und der Gestaltung der entstandenen Vorhaben“, betonen polnische Wissenschaftler berechtigterweise.¹

Heutzutage ist eine wissenschaftliche Biografie als Untersuchungsobjekt im Interesse verschiedener Wissenschaftsdisziplinen: der Soziologie, Literaturkunde, Philosophie, Geschichte und Psychologie. Und das zu Recht – in den letzten Jahrzehnten haben sich die Wissenschaftler Mühe gegeben, die als eine Folge „eines Kultes der menschenlosen Wissenschaft“² entstandenen intellektuellen Lücken auszugleichen. Somit sind solche Untersuchungen, die als Forschungsobjekt einen Vertreter der Musikwissenschaft in den Mittelpunkt stellen, ein maßgebender Schritt in der Vertiefung der Geistesgeschichte der ukrainischen Musikologie, weil eben ein Musikologe laut Carl

¹ „Migracje intelektualne: paradygmaty teorii, materializm biograficzny“ [Intellektuelle Migrationen: Paradigmtheorie, Biografischer Materialismus], in: *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* [Migrationen der Moderne. Modernität und Flüchtlinge], pod redakcją Tomasza Majewskiego, Wiktora Marca i Agnieszki Rejniak-Majewskiej [redigiert von Tomasz Majewski, Agnieszka Rejniak-Majewska und Wiktor Marzec], Warszawa und Łódź: Narodowe Centrum Kultury – Stowarzyszenie Topografie 2014, S. 11.

² V. Menžulin, *Biograficzny pidiid v istoryko-filosofov'komu piznanni* [Biografische Betrachtungsweise unter historisch-philosophischem Aspekt], Kyiv: NaUKMA. Agrar Media Group 2010, S. 277.

Dahlhaus durch die historische Narration die musikalische Erscheinung in einen bestimmten Kontext setzen kann, was diese Erscheinung als einen historischen Fakt herausstellt. Ein Fachtext über Musik wird somit zum Beweis ‚des Zeitgeistes‘ – einer Ganzheit von in einer bestimmten Zeitperiode existierenden Anschauungen und ästhetischen Normen, die ihre ‚ästhetischen Paradigma‘ bilden und dabei den Musikologen als Mitgestalter des kulturellen Kontextes seiner Epoche in den Blickpunkt rücken.

Die ausländische Historiografie zeigt Interesse an der Gestalt eines Musikwissenschaftlers – eines Fachkundigen, Theoretikers, Historikers – als Persönlichkeit. Erst in den letzten Jahren (2014) hat man die Autobiografie des deutschen Musikologen Hugo Leichtentritt (1874–1951) dank dem Fund des Manuskriptes seines Lebenslaufes in der Sammlung der *Harvard Musical Association* herausgegeben. Es ist eine in biografischer, musikalischer, soziologischer und geografischer Hinsicht bis in Einzelheiten gehende Lebensbeschreibung, die die mannigfaltige musikalische Umwelt am Ende des 19. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts darstellt.³ Im Jahre 2015 wurde zum dritten Mal die Autobiografie von Guido Adler (1855–1941), dem Begründer der Wiener Musikwissenschaft, nun mit den früher nicht veröffentlichten Manuskripten und Briefen über sein Wirken inmitten der sozialen, politischen und kulturellen Ereignisse in der Zeitperiode vor und nach dem Jahre 1990 ergänzt, veröffentlicht.⁴ Im Februar 2012 wurde mit Erfolg das Vorhaben *Wissenschaftliche Biografie über Gustav Jacobsthals Leben und Forschen im Kaiserreich* unter der Betreuung des Musikologen der Berliner Universität der Künste Peter Sühling realisiert, die erste wissenschaftliche Biografie des deutschen Musikologen Gustav Jacobsthal (1845–1912).⁵ Es sei erwähnt, dass der dem italienischen Musikologen Nino Pirrotta (1908–1998) gewidmete Beitrag von Antony Cummings schon in seinem Titel eigene methodologische Koordinaten deklariert: *Nino Pirrotta: an intellectual biography*.⁶ Bei der

³ *A musical life in two worlds: the autobiography of Hugo Leichtentritt*. Edited by Mark DeVoto, Boston, Massachusetts: Harvard Musical Association 2014.

⁴ Barbara Boisits, *Guido Adler. Wollen und Wirken: Aus dem Leben eines Musikhistorikers*, Wien: Böhlau 2015.

⁵ Peter Sühling, *Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im deutschen Kaiserreich: Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache; eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Briefen und Dokumenten*, Hildesheim: Olms-Verlag 2012.

⁶ Antony Cummings, *Nino Pirrotta: an intellectual biography*, Philadelphia, PA: American Philosophical Society 2013.

Wiederherstellung der Einzelheiten des Lebens und der Laufbahn des namhaften italienischen Musikologen legte Cummings einen Hauptakzent auf die Gedanken in den Beiträgen von Pirrotta. Dabei untersuchte Cummings das intellektuelle Leben in Italien am Anfang des 20. Jahrhunderts und seinen Einfluss auf den Werdegang und die Individualität des Wissenschaftlers aufgrund der Analyse der Veröffentlichungen von Pirrotta. Diese Monografie brachte für Antony Cummings im Jahre 2013 eine von der *American Philosophical Society* als bester Beitrag des Jahres verliehene Auszeichnung mit dem *John Frederick Lewis Award*.

Bemerkenswert ist die Durchführung einer Konferenz *Call for Papers – Musical biography: National ideology, Narrative technique, and the Nature of myth* im April 2015 im Institut für Musikforschung an der Universität London, die die musikalische Biografie als eine Form der wissenschaftlichen Untersuchung im Mittelpunkt hatte, um die Auffindung neuer Wege interdisziplinärer Forschungen zu realisieren.

Somit scheint uns auch der Bedarf an neuen methodologischen Koordinaten der Untersuchung der ukrainischen Musikkultur im Ganzen wie auch der zeitgenössischen Mitgestalter des kulturellen Kontextes – der Musikhistoriker – im Einzelnen unentbehrlich. Das gilt vor allem für die ukrainische Musikwissenschaft im Exil in der schwersten und widerspruchsvollsten Zeitperiode ihrer Entwicklung – in den Jahren des erzwungenen Daseins in den DP-Lagern während des Zweiten Weltkrieges; den ersten Jahrzehnten der Nachkriegszeit mit einem neuen ständigen Wohnsitz; den Jahren des ‚Kalten Krieges‘, der ‚Entlarvung‘ des Stalinkultes in der Hrušov-(Chruschtschow-) Zeit, sowie der ideologischen Säuberungen in den 1970er Jahren in der Ukraine. Erst am Ende der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die kommunistische Ideologie Schritt für Schritt entmachtet, und die in der Sowjetzeit als s. g. ‚Nationalismus‘ verfolgte nationale Identität wurde seit 1991 zu Recht zu einer offiziellen Erscheinung im unabhängigen und wiederaufgebauten Staat – der Ukraine. Man ist dabei oft der Meinung, dass die ukrainische Musikwissenschaft in den Jahren des sowjetischen Totalitarismus im Exil eine ‚kompensatorische‘ Rolle spielte und die nationale Färbung der ukrainischen historischen Musikgestaltung bewahrte, um der neuen offiziellen Interpretation der nationalen Vergangenheit ein Gleichgewicht zu setzen. Die sich von den ukrainischen Wissenschaftlern im Exil gestellte Aufgabe bestand vor allem in der Revision der vorhandenen und in der Entwicklung stehenden alternativen wissenschaftlichen Ideen und Konzeptionen, die in der Heimat diskriminiert oder sogar verboten waren. Aber

ohne die Erscheinungen in den kulturellen Tendenzen der Musik der Exilperiode in den Nachkriegsjahren umzudenken, und ohne die Einwirkung der äußerlichen Erscheinungen des sozialen, politischen und wissenschaftlichen Charakters in Betracht zu nehmen, ist es nicht leicht, die Logik der Entwicklung der Denkweise in der Musikwissenschaft, der Entstehung von neuen Ideen oder Konzeptionen zu verstehen. Der amerikanische Musikologe Manfred Bukofzer bemerkt dazu: „Die Einstellung zur Musik ist keine historische Konstante, der Musikhistoriker ist auch das Kind seiner eigenen Zeit“.⁷

Der Ukrainer Myroslav Antonovyč, dessen Gestalt dank der Fülle und Breite seiner wissenschaftlichen und künstlerischen Leistungen einzigartig ist, entwickelte sich zu einem der hervorragendsten Vertreter seiner Zeit. Er wurde in dem Provinzstädtchen Dolyna in der Vorkarpaten-Region der Westukraine geboren und wuchs als Absolvent der Kleinen Geistlichen Akademie in L'viv wie auch der Universität und des Konservatoriums in derselben Stadt in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen während der erneuerten polnischen Staatlichkeit zum Sänger heran. Sein künstlerischer Werdegang fand in den Jahren des Zweiten Weltkrieges sowohl den Anfang als auch später das Ende auf der Bühne österreichischer und polnischer Opernhäuser. Als ein Musikologe, der seine Ausbildung in L'viv und in den Niederlanden bekommen hatte, betrachtete er sein Fach als die Hauptberufung seines Lebens. Als ein Flüchtling ohne Staatsbürgerschaft hatte er die DP-Lager überlebt und einen kirchlichen Chor der Seminaristen im niederländischen Culemborg organisiert. Er wurde wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht und Dirigent des in der Welt bekannten „*Utrechts Byzantijns Chor*“ [Utrechter Byzantiner Chor].

In den ukrainischen musikwissenschaftlichen Diskurs wurden Beiträge von Antonovyč ab dem Jahre 1997 mit der Veröffentlichung einer Sammlung unter dem Titel *Musica sacra* eingeführt, worin seine Abhandlungen über die Geschichte der ukrainischen sakralen Musik einen Platz fanden, wie auch über den namhaften ukrainischen Komponisten Stanislav Ludkevych. Die nach dem Jahre 2000 in zwei Auflagen veröffentlichten Erinnerungen von Myroslav Antonovyč, die seiner Untersuchung der sakralen Musik

⁷Manfred Bukofzer, *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*, New York: The Liberal Arts Press 1957, p. 52, see: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf (06.11.2015).

gewidmeten Artikel sowie die Leistungen des von ihm geleiteten „*Byzantiner Chors*“ als auch die Fachkontakte mit dem polnischen Musikologen Adolf Chybiński, schließlich auch die mit Vertretern der ukrainischen Musikdiaspora herausgegebenen Arbeiten gehören zum bescheidenen Beitrag der Wissenschaft über den Künstler, wo auch eine Reihe von Publikationen anlässlich der Jubiläumsdaten des Musikforschers eine informative Ergänzung im Untersuchungsfeld über eine der markantesten Persönlichkeiten in der Welt der Musikwissenschaft durch die Präsenz der ukrainischen Kultur auf die Spitzenebene brachte. Zu einem Paradox gehört aber die Tatsache, dass der Name von Myroslav Antonovyč in der Ukraine heutzutage vor allem nur mit dem „*Byzantiner Chor*“ verbunden wird, obwohl die Gestalt dieses ukrainischen Wissenschaftlers in der internationalen musikologischen Fachwelt eine viel umfangreichere Anerkennung erworben hat. Sein Name hat inzwischen einen festen Platz in den prominenten Enzyklopädien der Welt gefunden.⁸ Seine fachkundige Meinung wurde und war in der Musikologie der Welt anerkannt, seine Teilnahme an den Kongressen der Musikologen war immer erwünscht, seine wissenschaftlichen Abhandlungen bewiesen einen hohen Professionalismus. Man könnte ihn nach seinem wissenschaftlichen Wirken in eine Reihe mit Edward Lowinsky, Helmut Osthoff und Miloš Velimirović sowie anderen erstrangigen Forschern stellen.

Nach dem Kriege setzt Antonovyč seine musikalische Ausbildung an der Universität Utrecht in den Niederlanden fort, die im Juni 1951 mit der Doktorpromotion unter dem Titel *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen ‚super Benedicta‘ von Willaert, Palestrina, de la Hèle und de Monte* als Einfluss von Josquin des Prez auf das Schaffen anderer Komponisten der Renaissance mit Erfolg realisiert wurde. Dieses Interesse an Renaissancemusik war kein Zufall – sein Doktorvater war Albert Smijers, ein bekannter Spezialist der Renaissancemusik der Niederlande, der auch Redakteur und Herausgeber der Gesamtausgabe der Werke von Josquin des Prez und Jacob Obrecht war. Seit dieser Zeit beginnt das wissenschaftliche Wirken von Myroslav Antonovyč, das in zwei grundlegende Richtungen geht – die ukrainische Sakralmusik als eine tief greifende Schicht der professionellen Musik einerseits und die s. g. Komponistenschu-

⁸Ellinor Buvort, „Antonowycz Myroslaw“, in: *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, London 1980, p. 495.

le in den Niederlanden im 15.–16. Jahrhundert andererseits –, dabei ein neues geistiges Ideal verkörpernd.

Somit tragen die wissenschaftlichen Abhandlungen von Antonovyč im europäischen wissenschaftlichen Diskurs infolge der Gleichzeitigkeit eines westlichen und eines östlichen Vektors seiner wissenschaftlichen Interessen, der eine vom lateinischen, der andere vom byzantinischen Christentum bestimmt, zur Erfassung der geistigen Gemeinsamkeiten in Europa bei. Wenn auch seine ‚östliche‘ Forschungsrichtung, und zwar die altertümliche ukrainische Musik mit ihren byzantinischen Wurzeln, ziemlich gut von den Musikwissenschaftlern untersucht worden ist, wobei seine Abhandlungen in dieser Problematik wiederholt herausgegeben wurden, so ist seine ‚westliche‘ Forschungsrichtung den Musikhistorikern kaum bekannt. Und es ist dabei hervorzuheben, dass unter den ukrainischen Musikforschern, nicht nur in der Diaspora, sondern auch in der Ukraine selbst, nur er allein seine Forschungsinteressen auch auf Josquin des Prez und somit auf die westeuropäische Renaissancemusik gerichtet hat.

Die Untersuchungen der Renaissancezeit waren aber eine maßgebende Forschungsrichtung im kulturwissenschaftlichen Denken im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach der von Hans Joachim Moser vorgeschlagenen ‚Geografie der Musik‘, und zwar, dass „die Meridiane oder Breiten der Musik nach ihrer Bedeutung und geistigen Wichtigkeit bewertet werden“, soll man die Niederlande als „einen Magnetpol in der schöpferischen Musik des europäischen Kontinentes“ betrachten.⁹ Somit wurde die Untersuchung der Leistung der niederländischen Komponistenschule zu einem allseitigen Forschungsobjekt der europäischen Musikologen, was den Schlüssel zum Verständnis der Wege der Entstehung nationaler Musik im Rahmen der von Niederländern entwickelten gemeinsamen Konzeption in der Kunst lieferte. Die Untersuchung des Schaffens von Josquin des Prez, der einer der namhaftesten Vertreter der Renaissancemusik war, brachte Antonovyč die verdiente Anerkennung in der musikwissenschaftlichen Welt und somit auch die Mitgliedschaft in der *International Musicological Society* sowie in der nationalen *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*. Als der Tod von Albert Smijers im Jahre 1957 die Herausgabe der Werke von Josquin des Prez nach dessen 35-jähriger Tätigkeit plötzlich

⁹Hans Joachim Moser, „Die Niederlande in der Musikgeographie Europas“, in: *Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis / Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Fünfter Kongress Utrecht 3.–7. Juli 1952 [Kongressbericht], Amsterdam: Alsbach 1953, S. 296–302, hier: S. 302.

unterbrach, wurde eben Antonovyč beauftragt, diese Edition zu vollenden, was er bis 1969 mit von ihm herausgegebenen 71 Meisterwerken realisierte. Dabei war er sehr genau um die Identifizierung der Werke des Komponisten bemüht und übertrug sie gewissenhaft von der alten Notation in die moderne Schreibweise.

Bei dieser Gelegenheit schreibt Helmuth Osthoff¹⁰ in einem Brief an Antonovyč: „Aufrichtig möchte ich Sie dazu beglückwünschen, dass die *Vereniging* [voor Nederlandse Muziekgeschiedenis] Ihnen den ehrenvollen Auftrag erteilt hat, die ‚Werken van Josquin des Prez‘, das großartige Lebenswerk unseres unvergesslichen Kollegen Albert Smijers, fortzusetzen. Ich wünsche Ihnen für diese schöne, aber schwierige Aufgabe viel Erfolg und freue mich, dass die Lieferungen bald wieder in Gang kommen werden. Soweit Sie irgendwelche Wünsche oder Fragen haben sollten, stehe ich Ihnen stets gern zur Verfügung.“¹¹ Beide tauschen aktiv die Photostaten der *Werken van Josquin des Prez* aus und äußern sich rege über ihre Authentizität, was auch von beider lückenloser Erfassung der Stilistik des Komponisten zeugt: „Was das *Magnificat* aus dem Manuscript Rostock betrifft, ist mein Gewissen doch noch nicht ganz beruhigt“, schreibt Antonovyč: „Einerseits – beinahe melodische Bescheidenheit, um nicht Armut zu sagen, der contrapunktierenden Stimmen, – die sich bei Josquin schwerlich vorstellen lässt, andererseits ein ausgezeichneter, ausbalancierter Aufbau – mit mehreren interessanten Details, die doch an Josquin erinnern – aber dies ist bloß mein erster Eindruck bei der Spartierung der Photostaten, die ich kürzlich von Ihnen erhalten habe.“¹² In den Fragen der Identifizierung der Werke hatte Antonovyč einen eindeutigen Ruf. So schreibt Friedrich Blume aus der Erinnerung an die Motette „*Sancti Dei omnes*“, die ursprünglich von Smijers und Antonovyč für ein Werk von Josquin gehalten und in die Gesamtausgabe eingegliedert wurde, aber im Jahre 1959 von Antonovyč nach erneuter und tiefgreifender stilistischer Analyse doch als Werk von Jean Mouton anerkannt wurde: „Wenn schon solch ein Fachmann in den Fragen von Josquin wie Antonovyč durch die in verschiedenen Quellen mit verschiedenen Namen versehene Motette in Verlegenheit gebracht wurde, so entsteht dann

¹⁰Helmuth Osthoff (1896–1983) – deutscher Musikhistoriker, Autor der Monografie *Josquin Desprez*, 2 Bde., Tutzing: Hans Schneider 1962–1965.

¹¹Der Briefwechsel von Helmut Osthoff mit Myroslav Antonovyč wird im Antonovyč-Archiv im Institut der Liturgischen Wissenschaften UKU (L’viv) aufbewahrt, hier: Brief von Osthoff an Antonovyč vom 10. September 1958.

¹²Brief von Helmut Osthoff an Myroslav Antonovyč vom 13. April 1959.

die Frage der Stellungnahme der nicht ganz Fachkundigen.“¹³ In der im Jahre 1961 veröffentlichten Abhandlung *The present state of Josquin research* diskutiert Antonovyč die Werke, die aus Versehen oder in Unkenntnis für Leistungen von Josquin gehalten wurden. Er vermutet in der Motette *Tulerunt Dominum*, dass „der Charakter der Melodie und vor allem ihre rhythmische Bildung sowie einzelne Passagen für Josquin untypisch sind. Für den jungen Josquin ist sie nicht ausreichend dynamisch; nicht ausreichend für seine vielfältige Struktur und Flinkheit der Einzelheiten; für den reifen Josquin ist sie nicht genügend expressiv.“ In der Motette *Miseremini mei* „sehen wir einen namhaften Komponisten und Kontrapunktmeister, hier aber fehlt die Genialität der Tonarchitektur, was wir sonst detailliert in fast jedem Werk von Josquin sehen können“, die Motette *Dilectus Deo et Hominibus* „hat in ihrem melodischen Charakter und in der Aufbautechnik viel Gemeinsames mit den Werken von Josquin: Es sind aber andererseits viele Erscheinungen im Kontrapunkt und der Aufbaumethode, die für diesen Autor fraglich und wohl eher für de Fevin, der von Glarean als ‚*felix Jodoci aemulator*‘ bezeichnet wurde, typisch sind.“¹⁴ Die Wichtigkeit der Meinung von Antonovyč in Fragen der Identifikation der Werke von Josquin beweist auch im Einzelnen sein Briefwechsel mit Helmut Osthoff, der sich bei der Arbeit an seiner Monografie über Josquin mehrmals in Fragen der Echtheit der Werke wie auch ihrer richtigen Interpretierung mit der Bitte um Hilfe an Antonovyč wandte: „Haben Sie sonst noch Lücken in meinem Motettenverzeichnis entdeckt?“, schreibt Osthoff in einem seiner Briefe an Antonovyč. „Ich bin Ihnen für jeden Hinweis dankbar.“¹⁵

Der Beitrag *The present state of Josquin research* wurde von Antonovyč 1961 auf einem Internationalen Kongress in New York präsentiert. Er beteiligte sich auch im Jahre 1971 an der Konferenz zum 450-jährigen Todestag von Josquin, ebenfalls in New York, sowie im Jahre 1977 an der Tätigkeit des Internationalen Ausschusses für die Neuherausgabe der Werke von Josquin des Prez in Hannover. Antonovyč gehörte zu den sieben Experten des Symposiums, zusammen mit Lewis H. Lockwood, Ludwig Fischer, Rene

¹³Friedrich Blume, „Josquin des Prez: the man and the music“, in: *Josquin des Prez*, edited by Edward E. Lowinsky, London: Oxford University Press 1976, p. 21. Jean Mouton – (1459–1522) – französischer Komponist.

¹⁴Myrosław Antonowyc, „The present state of Josquin research“, in: *Report of the Eighth Congress / International Musicological Society*, Kassel etc. 1961, vol. 1, p. 53–65. Antoine de Fevin (1470–1511/12) – französischer Komponist.

¹⁵Brief von Helmut Osthoff an Myrosław Antonowyc vom 10. September 1958.

Lenaerts, Artur Mendel, Gustave Reese und Edward Lowinsky (der Briefwechsel mit ihm zu den Fragen der Konferenzvorbereitung in Hannover befindet sich im Archiv von Antonovyč in L'viv). Im *Biographisch-Bibliographischen Kirchenlexikon* steht der Name von Antonovyč in einer Reihe mit Musikologen, die verschiedene Aspekte der Tätigkeit von Josquin untersucht haben: Helmut Osthoff, Edward Lowinsky, Carl Dahlhaus, Walter Wiora, Charles van den Borren, Rene Lenaerts, Willem Elder u.a.

Große Anerkennung unter den europäischen und außereuropäischen Kollegen fanden die wissenschaftlichen Fragestellungen über die ukrainische Musikkultur. So wurde von Antonovyč noch im Jahre 1952 auf dem Internationalen Kongress für Musikwissenschaft in Utrecht das Thema der Vielstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern, im Jahre 1955 auf dem Internationalen musikologischen Kongress in Oxford das Thema der ukrainischen Melodien in der Liturgie, sowie im Jahre 1964 beim ‚Rundtischgespräch‘ mit Professor Erwin Koschmieder in Salzburg das Thema der melodischen Verwandtschaft der ukrainischen und byzantinischen Musik behandelt. Dem Monogesang der frühmodernen Zeit war seine Monografie *The Chants from Ukrainian Heimologia* (1974), der Geschichte der ukrainischen Kirchenmusik seit der Zeit der Kyïver Rus bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Monografie *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas* (1990) gewidmet. Im Jahre 2000 erschien sein Werk in niederländischer Sprache *Oekraïne en de Byzantijnse ritus* [Die Ukraine und der byzantinische Ritus], wo er zwei große wissenschaftliche Problemkreise behandelt: die Angleichung des byzantinischen Ritus in der Kyïver Rus sowie der Einfluss der ukrainischen Kultur auf die Entwicklung der russischen Kultur im 12.–13. Jahrhundert.

Eine Atmosphäre der offenen Diskussion, des freien Meinungs austausches, ein gemeinsamer intellektueller Raum wurden zur fruchtbaren Umwelt der europäischen wissenschaftlichen Gesellschaft, in der als ein gleichberechtigtes Mitglied auch Myroslav Antonovyč seinen Platz hat. Er verstand, dass man in Europa das Interesse an ukrainischer Musik erst dann haben wird, wenn man sie im europäischen geistigen Kontext zu einem Bestandteil des gemeinsamen europäischen Kulturerbes begreift. Als eine wichtige Voraussetzung dieses Dialogs war und bleibt die hohe Anerkennung der wissenschaftlichen Leistung, die das Vertrauen zum Forscher und das Interesse an den Ergebnissen seiner Forschungen erweckt. Der ukrainische Musikologe Myroslav Antonovyč ist ein Wissenschaftler, der mit vollem Recht eine wissenschaftliche Biografie verdient.

MARIA KACHMAR (L'viv / Ukraine)

Musical Structure of Byzantine Monodic Church Chants: from Sign to Principle

Interpretation of musical text of chants is important for understanding of its musical composition structure. This structure was in one way or another reflected in music notation. Besides textual punctuation, in neumatic manuscripts to the 12th century additional signs were applied. These signs directed the singer to melodic ending at the middle or ending of phrases. Even when the mode, rhythm and temp were transmitted orally, musical structure was fixed in written form.¹ We consider the relationship between signs and musical structure, using semiology three notations: Byzantine, Slavic neumatic (12th–16th century) and Kievan five-line notations (16th century).

The history of Byzantine chant music generally has three periods of evolution of writing: paleo- (10th–12th century), middle- (late 12th century) and neo-Byzantine notations (16th–19th centuries).² The Slavic neumatic notation appeared at 11th–12th century and retained the graphic forms of paleo-Byzantine system.³ From the second part of the 16th century in Ukrainian and Belarusian manuscripts began to be used a new type of notation – five-line notation, namely *Kievan square note*.⁴ In consequence of our study based on the treatise⁵ and works of Constantin

¹Sybbe Gudrun Engberg, “Greek Ekphonetic notation: The Classical and the Pre-classical Systems”, in: *Palaeobyzantine notations: A reconsideration of the source material*, Hernen, Holland : A. A. Bredius Foundation 1995, p. 33–55.

²Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Teil 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1913, S. 61–63.

³Max Haas, “Byzantinische und slavische Notationen”, in: *Palaeographie der Musik*, Band 1, Fasz. 2, Köln: Arno Volk-Verlag & Hans Gerig KG 1973, S. 101.

⁴Olexandra Calaj-Jakymenko. *Kyjivs'ka shkola muzyky XVII st.* [Kievan school of music in 17th century], Kyiv – L'viv – Poltava: NTSH 2002, s. 14 (in Ukrainian).

⁵Dimitri Conomos, *The treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it* (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120, July 1458), Wien 1985. – Evgeny Gertsman, *Petersburg Theoreticon*, Odessa 1994. – Jørgen Raasted, *The Hagiopolites: A Byzantine treatise on musical theory* (Cahiers de L'institut du Moyen-Age Grec et Latin 45), Copenhagen: Paludan 1983.

Floros,⁶ Christian Troelsgard,⁷ Maksim Brazhnikov,⁸ Vasilij Metallov,⁹ Juryj Jasinovs'kyj¹⁰ we identifying following signs of musical structure sections.

The first sign appear in *ekphonic* notation, which occur in the sacred texts (especially lectionary readings of Biblical texts) at the ending of phrases or sentences.¹¹ In the Byzantine neumatic (paleo and middle period) and Slavic notations used for:

- a) at the beginning of chant colon or phrase: *parakletike* , *kratemokatabasma*  ;
- b) at the ending of the phrase or colon/cola used: *stauros* or *teleia* (Greek), *kryz* or *chrest* (Slavic) , *klasma*  (gr., sl. *čaška*), *bareia*  (gr.), *statija*  (sl. hold), *apoderma*    (gr.), *anatrichisma* (gr. *diple+oxeia+dyo kentemata*), *strela*   (sl.);
- c) in cadence used: *kouphisma*  (gr., ascending 2nd), *kylisma*  , *thema haploun*   (descending 3rd), *thes kai apothes*   (five-note figure), *diple*  and *dyo apostrophoi*  (gr.), (sl. *zapiataja*) (descending 2nd), *xeron klasma*

⁶Constantin Floros. *Universale Neumenkunde*, Band 1: *Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen semantischen Notation; das modale System der byzantinischen Kirchenmusik; Beiträge zur Geschichte der byzantinischen Kirchendichtung*, Kassel-Wilhelmshöhe: Bärenreiter-Antiquariat 1970.

⁷Christian Troelsgard, *Byzantine neumes: A new introduction to the middle Byzantine musical notation*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2011, (MMB, Série Subsidia, Vol. 9).

⁸Maksim Brazhnikov. *Drevnerusskaya teoriya muzykii: Po rukopisnym materialam XV–XVIII vv.* [The Old-Russian Theory of Music. From Manuscript Materials of 15th–18 cc.], Leningrad 1972 (in Russian).

⁹Vasilij Metallov. *Russkaya semiografiya*. Moskva 1912 (in Russian).

¹⁰Juryj Jasinovs'kyj. *Vizantijs'ka hymnografija i cerkovna monodiya v ukrajyns'kyj retseptsiyi rann'omodernoho času*, L'viv 2011 (in Ukrainian).

¹¹Haas, *Palaeographie* (see note 3), S. 69–70.

– (gr.) $\overline{\text{ι}^{\nu}}$ N =U ~ (two-four-note figure), *polkulyzma* (sl.) =U ,
hamila;

d) at the end or middle of phrase *zmejica* = (sl.), *surma*, *seisma* (gr.)
 = – at the end or at the begin colon; *čaška povna* = (sl.).

Such signs as *diple*, *dyo apostrophoi*, *kratema*, *klasma* also belong to rhythmic and meaning, the slowing, extension of sound that occurs at the end of phrases.¹² Melodic formulas in Byzantine notation *enechema* (ἐνήχημα) and *apechemata* (ἀπήχημα)¹³ designated at the beginning and *echemata* at the ending of chant.¹⁴

Further the recording was improved and corresponding theoretical explanation was developed. With the accumulation of a large number of hymns there was a challenge to hand down the repertoire of chants from generation to generation. Voice teachers were themselves masters of singing, composers, practitioners and church music theoretician. The first Byzantine music theoretical works with formulation of chants structural features dated to the 14th century. These early treatises content description of separate signs and terms needed to acquire the necessary skills for singing. For example, the treatise of Manuel Chrysaphes the Lampadarios (15th century) establishing a set of rules for singers. Everyone singer should be able to compose, imitate, sing, analyse and notate chants. The author of the treatise draws the attention on *thesis* – the composition of forming melody signs. Another sign – *phtorai* related to a melody (mode) change, i. e. the modulation insert in the middle of melody.¹⁵ The relation of *phtorai* to chant composition considered below in text. The treatise Hagiopolites (Ἁγιοπολίτης) describes signs, intonation and melodic formulas.¹⁶ Mode (ichos) characterised by the intonation formula. The mode change recorded using the *martyria* sign. This treatise defines *phtorai* as

¹²Troelsgard, *Byzantine neumes* (see note 7), S.49–52; Floros, *Universale Neumenkunde*, Bd. 1 (see note 6), S. 128–164, 195, 203–243.

¹³Raasted, *The Hagiopolites* (see note 5), pp. 53–54.

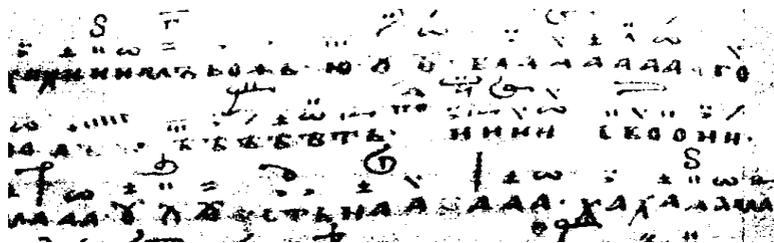
¹⁴Constantin Floros. *Universale Neumenkunde*, Band 3: *Die byzantinischen, slavischen und gregorianischen Tonfiguren und Formeln; Dokumentation*, Kassel-Wilhelmshöhe: Bärenreiter-Antiquariat 1970.

¹⁵Conomos, *The treatise* (see note 5), p. 47, 41, 49.

¹⁶Raasted, *The Hagiopolites* (see note 5), p. 99.

melody change which make provision to cadence in another mode before returning to the main mode of chant melody. The melody changes determined the features of its musical structure. Understanding the chant structure considered on the basis of contrast as one of the main factors for melodies creating. In posterior times the melodic formula designation became a practical basis for theoretical analysis of church hymns melody.

In Slavic neumatic (*znamenna* or *kulyzmiana*) notation for phrase marking the following signs was used: *paraklit*, *stauros*, *statija*, *čaška*, *polkulyzma*, *zmejica*. In Kondakarian notation (Slavic manuscripts 11th–13th centuries) occurred the sign of melodic phrase repetition. Constantin Floros noticed that in Uspensky Kondakar there is a mark indicating melodic phrase repetition. The same graphic mark at the beginning of chant has the meaning of singing principle *podobn* (gr. *prosomoion*).¹⁷ It is the под or П sign. At the end of first phrase it defines the following characteristic form of the genre kontakion: AABA1, AABCCD. In John Chrysostom's kontakion *Je že o nas* (Єже о нас) from Tipografskiy Ustav the под mark indicates the repetition of the first phrase melody in the second phrase:



*Kontakion of John Chrysostom, Tipografskiy Ustav, fol. 37.*¹⁸

The development of the Slavic church music calls into being the Slavic neumatic notation and contributed to grounding of its theoretical basis. Slavic theoretic Azbuki ('music alphabets' from 15th century) contains already a register of neumes names but without an explanation of performance character, and about signs relevance to musical structure. Generally there was a few guidance: "Strely ogromnyye prostiye, na konce stichov, i strok, v pervom glase i pyatom. Ashche li pred streloyu polkulizmy. Po oby chayu"

¹⁷ Floros, *Universale Neumenkunde*, Bd. 1 (see note 6), S. 31, 188.

¹⁸ *Tipografskiy Ustav: Ustav s Kondakarem kontsa XI – nachala XII veka*, t. 1, ed. B. A. Uspensky, Moskva 2006 (in Russian).

[great simply *Strely* at the end of verse and phrase in first and fifth mode]; or directive that *paraklit* “v načale sticha ili stroki vozglasit” [proclaim at the beginning of the verse or phrase].¹⁹ Since the theoretical information about ‘structural’ marks in Azbuky is miser the possible way to suppose about signs arrangement is to conclude it from chant liturgical neumatic books.

The Kievan notation of staff-notated Heirmologion enables full melodic material for reading and singing. Such material can be read without transcription and consider the musical form of chants and the basic principles of melodic construction: repetition, variation, contrast.

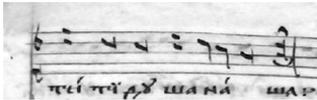
Ukrainian musicologist Jurij Jasinovs'kyy analysing the Kievan palaeography notes that there are additional signs for the repetition of some

melodic phrases or sections. This is the sign .²⁰



Repetition mark, *Heirmologion* 17th century.²¹

In five-line notation the graphically similar sign to modern *fermata*  (hold) or Byzantine *apoderma* are founded. Such sign usually used at the end of phrase or music composition:



Hold sign in *Heirmologion* 17th century²²

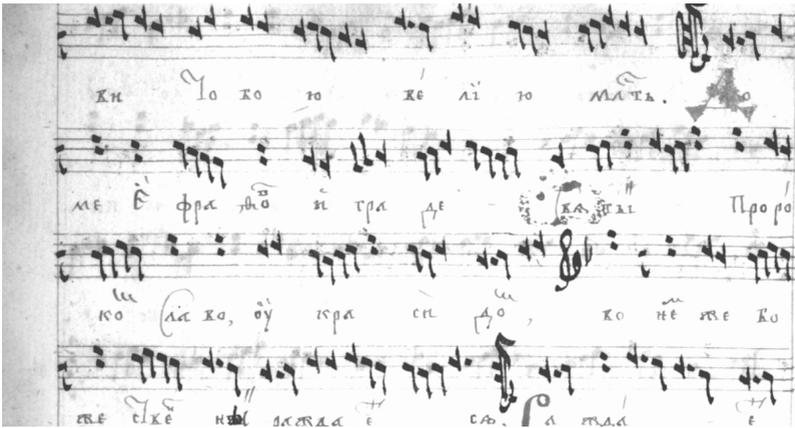
¹⁹ Brazhnikov, *Drevnerusskaya teoriya muzyki* (see note 8), p. 69, 73.

²⁰ See the sign also in: *Der Kanon zum Einzug Christi in Jerusalem. Ruthenische und bulgarische Melodien aus einer Handschrift aus dem Ende des 16. Jahrhunderts*, hrsg. Ch. Hannick, J. Jasinovs'kyy, L'viv: Verlag der UCU 2003.

²¹ Jasinovs'kyy, *Vizantiys'ka hymnografiiya* (see note 10), p. 269 (in Ukrainian).

²² *Ibid.*, p. 256.

Oleksandra Calaj-Jakymenko founded some graphical semblance of the whole note  and *statija* . But the melodic line (verse) no often ending by whole note, it rather typical at the end of chant.²³ Metrical periodicity (pulses) fixed on notation by the clearly grouping notes into ‘measure’ . At the culminations and the cadences the tempo of melody singled out visually in writing – acceleration, compression recording:



Visually metrical ‘measure’, acceleration, compressing in Kievan square notation.²⁴

The mutation (mode modulation) in writing fixed by the clef *C* with b-flat or without it. The modulation happens on tone up or tone down. Let us consider *stichera* of second mode (of Christmas Feast Matins) *Dnes' Chrystos vo Vyfleyemi* [Today the Christ in Bethlehem]. The *stichera* consists of twelve verses in Greek and Slavic texts:

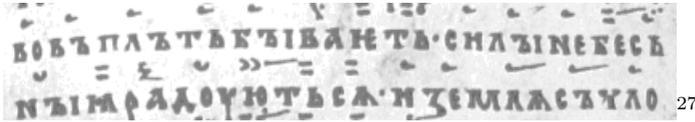
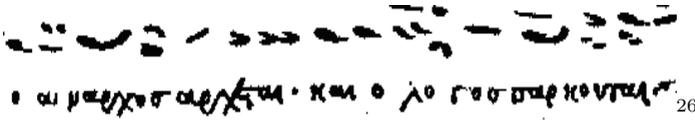
²³Oleksandra Calaj-Jakymenko, *Kyyivs'ka notatsiya yak relyatyvna systema*, in: *Ukrainske muzykoznavstvo* 9 (1974), p. 197–198 (in Ukrainian).

²⁴See: Lyubachivs'ky Heirmologion 1674 r., manuscript at L'viv Historical Museum, Ruk. 103, fol. 10.

<p>1. Σήμερον ὁ Χριστός ἐν Βηθλεὲμ γεννᾶται ἐκ Παρθένου· M2*²⁵</p> <p>2. σήμερον ὁ ἄναρχος ἄρχεται,</p> <p>3. καὶ ὁ Λόγος σαρχοῦται· Mpl2</p> <p>4. αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν ἀγάλλονται,</p> <p>5. καὶ ἡ γῆ σὺν τοῖς ἀνθρώποις εὐφραίνεται· M2</p> <p>6. οἱ Μάγοι τὰ δῶρα προσφέρουσιν· M2</p> <p>7. οἱ Ποιμένες τὸ Θαῦμα κηρύττουσιν·</p> <p>8. ἡμεῖς δὲ</p> <p>9. ἀκαταπαύστως βοῶμεν·</p> <p>10. Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ,</p> <p>11. καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη,</p> <p>12. ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία M*pl</p> <p>2.</p>	<p>1. . Денесь Христос в Вифлееме раждається от Девыца Денесь Безначальный начало приемлете и Слово плоте бываєте;</p> <p>2. Силы небесныя радуются, и земля со человеки веселиться, Волсви Владичице дары приносите, Пастыри Рожденному дивятся.</p> <p>3. Мы же непрестанено вопиемо: Слава во вышнейхо Богу, и на земли миро, Во человецехо благоволение!</p>
---	--

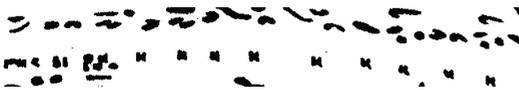
The verse marked in manuscript by middle points:

²⁵**M** – modulation at 2 mode and pl 2 – plagal 6 mode – marked by *martyria*.



In melody of chant the modulation is five times: transposed up a tone and return to the beginning mode. The return at the end of chant is recorded according to Byzantine rules of music composition using *phthoraî*. This pattern is typical for the music later time.

The mutation in Kievan notation are highlighted in bold, the words *roždajet'sia* [born], *slovo plote byvajete* [the Word became flesh], *syly nebesnyja* [Powers of Heaven], *dyvyt'sya* [wonder], *my že* [we are], *vopyjuše* [deliver], *slava vo vyšneycho* [Glory to God in highest], *myro* [peace], *vo človececho* [among people]. The changes of the mode used to place emphasis on key words and culmination of chant (*My že*) with melisma in melody. The similar mode changing used on sectional boundaries of verses (the end of line and the beginning of next line). Such manner is similar to rhetorical device *anadiplosis*. In the Greek manuscript text the melisma in melody falls at words *ἡμεῖς δὲ* [*My že, We are*] and *εἰρήνη* [*myr, peace*] similar to Suprasl's'ky manuscript (Heirmologion).



²⁶ *Sticherarium. Reproduction integrale du Codex Vindobonensis Theol. Gr. 181 (Facsimilés)*, hrsg. G. Hoeg, H.J.W. Tillyard, E. Wellesz, Copenhagen: Levin & Munks-gaard, 1935, fol. 95. (MMB, Série principale, Vol. 1)

²⁷ *Sticherarium Palaeoslavicum Petropolitanum: Pars Principalis, pars Suppletoria. Codex palaeoslavicus No. 34.7.6 (late 12th–13th cc.) St. Petersburg (BAN)*, hrsg. N. Schidlovsky (MMB, Série principale, vol 12), Copenhagen, Hauniae: C. A. Reitzel Publishers 2000.



Melisma in word εἰρήνη (gr.) / myr (sl.).

In Byzantine notation the modulation of this stichera noted by *martyria*

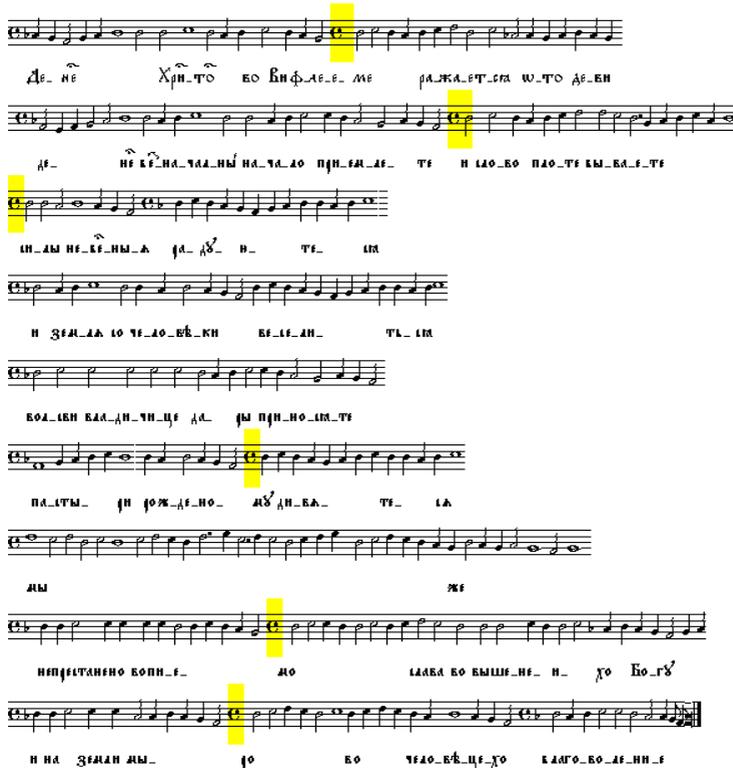

 (second mode) at the end of the first, fifth, sixth verses and
 
 (plagal second mode) at the end of third and final verses. Comparing with Kievan notation (Heirmologion) the melody mutation coincides in first verse, between third and fourth verses (*Slovo plote byvaete / καὶ ὁ Λόγος σαρχοῦται*) and at the end of chant. In Byzantine notation melody changes to plagal second mode (ichos) whereby in Kievan notation to tone down, in clef C with flat. In Slavic manuscript there are no graphical signs of mutation, but it can be assumed that it was transmitted orally. This question is open for research and shall be considered using additional sources.

The text of stichera consists of three chapters.²⁸ In the first revealed the theological content of the feast, in the second – the action, in the third – glorification at words *Slava vo vyšneycho* [Glory to God in highest]. This phrase is used in stichera of mode 6 in Vespers of Christmas. In the text of Suprasl's'ky Heirmologion (the end 16th century) there are words related to *khomonía*²⁹ denes', pryemyete, byvaete, dyvyatesya, neprestaneno vopyemo, vyshneykho, myro, vo chelovetsekho.

The chant melody consists of minor fourth stepwise *g-c* and major (Ionian) third stepwise *c-e* with mainstay *c*. This mode combination creates “the play of light and shadow”, the joy of feast and knowledge of God's wisdom. The mutation at the first chapter occurs at the end of melodic line, at the second – at the edges of chapter, in third – within melodic line. This is an interesting structural principle of melody composition.

²⁸In the Slavic texte designated by 1, 2, 3.

²⁹In 15th–17th centuries in Slavic church singing the texte syllables was elongated. The hard sign began to be pronounced as an open “O”, and the soft sign as “yeh”. This resulted in “vonyemi” instead of “von'mi” (“attend”) and “sogreshikhomo” instead of “sogreshikhom” (“we have sinned”). The ending “khomo” became so noticeable that the singing itself acquired the name of “khomovoye” singing, or “khomonía”. Johann von Gardner, *Russian Church Singing*, New York 1980.



ДѢ-НѢ ХРН-ТО БО ВНФ-АФ-Е-МѢ РА-КА-ЕЧ-СА Ш-ТО АФ-ВН
 НѢ-КѢ-НА-ЧА-НЫ НА-ЧА-ЛО ПРН-ЕА-АФ-ТѢ И-АДО-БО ПАО-ТѢ-ВМ-БА-Е-ТѢ
 И-АМ-НѢ-КѢ-НЫ-А (А-А) В-ТѢ-ИИ
 И-ЗЕА-АА-ГО-УФ-АФ-КН ВѢ-ІЕ-АН-ТЬ-ИИ
 БОА-ІВН-БАА-АН-УИ-ЦѢ-АА-ІМ-ПРН-НО-ІИ-ТѢ
 ПА-ІТЫ-ІИ-ІОЖ-АФ-НО-МЪ-АН-БА-ТѢ-ІА
 МЫ ЖЕ
 НИИСТАНО БОИИ-Е-МО ІАДБА БО ВШИИ-НѢ-И-ХО-ІО-ГЪ
 НА ЗЕМЛН-МЫ-ІО БО-УФ-АФ-ЦѢ-ХО-БАГО-БО-АФ-НН-Е

*Stichera Dnes' Chrystos vo Vyfleyemi, Suprasl's'ky Heirmologion.*³⁰

The music structure of first chapter consists of two melodic lines (verses), which repeat with slight changes in the melody. The second chapter contains four less melodic lines (*aaba*) with cadence tones *d*, *d*, *g*, *d*. Every melodic line includes two motives – ascending and descending. The melodic

formula  highlights verbs *raduyut'sya* and *veselytesya* (re-joyce), *dyviatesya* (wonder) in cadences. Thus melodic and intonation formula concentrates the thematic material, whose motives developing in ev-

³⁰Suprasl's'ky Heirmologion, 1598–1601, Kyiv, National Library of Ukraine, I, 5396, fol. 490.

ery of melodic line. The third chapter begins with culmination – melisma on words *My že* and consists of three melodic lines. The last two melodic lines generalise intonation of first and second chapters. The structure of this stichera is similar for a three-part strophic form.

The performed analysis shows that each notation (Byzantine and Slavic neumatic, Kievan five-line) in a graphical form of marks transmit the structural organization of a musical composition. Analytical comparisons of stichera *Dnes' Chrystos vo Vyfleyemi* provides a certain foundation to better understand music chant structure of old sacral monody and its interpretation in modern performer practise.

KLAUS-PETER KOCH (Bergisch Gladbach / Deutschland)

Die böhmischen Mozart-Enthusiasten in Franz Xaver Niemetscheks Mozart-Biografie von 1798

Ich bin Zeuge des Enthusiasmus gewesen, den sie [die *Entführung* von Mozart] bey ihrer Aufführung in Prag in Kennern und Nichtkennern verursachte! Es war, als wenn das, was man hier bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre! Alles war hingerissen – alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an seine Kompositionen zu suchen; und in eben dem Jahre [1782] hörte man schon in allen besseren musikalischen Akademien, Mozarts Klavierstücke und Sinfonien. Von nun an war die Vorliebe der Böhmen für seine Werke entschieden! Die größten Kenner und Künstler unserer Vaterstadt, waren auch Mozarts größte Bewunderer, die feurigsten Verkündiger seines Ruhmes. Anm.: Vorzüglich der verehrte Herr Duschek, Kucharz, Praupner, Johann Kozeluch, (nicht Leopold der in Wien lebt,) die beyden Loschek, Maschek, Caj,[etan] Vogel, Wenzel, Weber, Rösler, Witassek, Tomaschek u. a. m.¹

Die Rede ist hier von der Prager Erstaufführung von Mozarts *Entführung aus dem Serail* im Herbst 1782 durch die Schauspiel- und Operntruppe des 1745 in St. Petersburg geborenen Carl Wahr² im Kotzen-Theater, was geradezu eine Revolution in der Prager und böhmischen Mozart-Rezeption zur Folge hatte, bis dann Mozart selbst am 11. Januar 1787 auf Einladung des Grafen Johann Joseph Anton Thun in Prag eintraf, wo er acht Monate nach der Wiener Uraufführung seines *La nozze di Figaro* bereits am 17. Januar einer Prager Aufführung durch die Bondini'sche Operntruppe beiwohnen konnte. Am 8. Februar reiste er wieder ab. Dies war der erste Prager Aufenthalt Mozarts. Es folgte im Oktober / November desselben Jahres, d. h. 1787, der zweite wegen der Uraufführung des *Don Giovanni* ebenfalls durch die Truppe von Bondini am 29. Oktober 1787 im Nostitz-

¹Franz Xaver Nëmetschek, *Lebensbeschreibung des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart aus Originalquellen*, 2. vermehrte Auflage, Prag 1808, Reprint hrsg. von Peter Krause, Leipzig 1978, S. 34 f.

²Zu Wahr vgl. Moritz Rudolph (Hrsg.), *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, Riga 1870, S. 254 f.

Theater.³ Der dritte im April 1789 und der vierte im Mai / Juni 1789 dauerten jeweils nur ein paar Tage und standen im Zusammenhang mit seiner Berlin-Reise, und der fünfte im August / September 1791 betraf die Uraufführung von *La clemenza di Tito* durch die Guardasoni'sche Operntruppe am 6. September 1791 im Nostitz-Theater.⁴ Doch soll hier nicht diesen allseits bekannten Fakten und Ereignissen nachgegangen werden, die Paul Netti⁵ und besonders Tomislav Volek⁶ dokumentiert haben, sondern dem in der oben zitierten Anmerkung von Franz Xaver Niemetscheks [František Petr Němeček] (1766–1849) genannten Personenkreis, der jedoch noch erweitert werden kann. (Im Übrigen hatte Mozart schon als Kind 1767 / 68 erstmals mährischen Boden betreten.)

Nicht unwesentlich haben zu dem böhmischen Mozart-Enthusiasmus persönliche Begegnungen böhmischer Musiker mit Mozart beigetragen. Einerseits waren es solche, die außerhalb Böhmens wie in Salzburg und Wien oder wie in Mannheim oder im Fürstentum Oettingen-Wallerstein stattfanden, in deren Hofkapellen eine größere Zahl von tschechischen wie deutschen Böhmen tätig war, wobei zu dieser Zeit viel weniger die ethnische Herkunft als die regionale Herkunft bewusst war. Mozarts Lebensweg kreuzten viele Böhmen. Erinnerung sei an Josef Mysliveček (1737–1781) in Bologna und München in den 1770er Jahren, an Adalbert Gyrowetz [Vojtěch Jirovec] (1763–1850), der Mozart 1784 / 85 in Wien traf, dessen Kompositionen durch Mozart Anerkennung fanden und dessen eine Jugendsinfonie Mozart

³Tomislav Volek, „Mozartův Don Giovanni – opera pro Prahu 1787“ [Mozarts Don Giovanni – Oper für Prag 1787], in: *W. A. Mozart, Don Giovanni. Zvláštní vydání k znovuootevření Stavovského divadla* [Sonderausgabe zur Wiedereröffnung des Ständetheaters], Kassel usw. 1991. – Ders., „Die Bedeutung der Prager Operntraditionen für das Entstehen des *Don Giovanni* und *Titus*“, in: *Mozarts Opern für Prag*, Prag 1991, S. 21–100.

⁴Ders., „Über den Ursprung von Mozarts Oper *La clemenza di Tito*“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, S. 274–286. – Ders., „Die Bedeutung“ (wie Anm. 2).

⁵Paul Netti, *Mozart in Böhmen*, Prag-Karlin ²1938.

⁶Vgl. Anm. 3 und 4. Weiterhin: Tomislav Volek, „Die erste Aufführung der *Zauberflöte* in tschechischer Sprache“, in: *Mozart-Jahrbuch* 1967, Salzburg 1968, S. 387–391. – Ders., „Mozart-Rezeption in Böhmen“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, H. 1, Chemnitz 1997, S. 85–93. – Vgl. auch Alexander Buchner u. a., *Mozart und Prag*, Prag 1957, sowie Jiří Vysloužil / Klaus-Peter Koch, Art. „Mozart in den böhmischen Ländern“, in: *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, 2 Bde., München 2000, hier: Sp.1768–1774.

1785 zur Aufführung brachte, an den Lautenisten Wenzel Josef Thomas Kohout [Václav Josef Tomáš Kohout] (1738–?1777), den Hornisten Karl Wenzel Hejna oder Franz Hejna (?–?) und den Hornisten Johann Wenzel Stich (Giovanni Punto, 1746–1803), denen Mozart in Paris 1778 begegnet, an den Komponisten Johann Baptist Wanhall [Jan Křtitel Vaňhal] (1739–1813) in Wien oder an Benedikt Emanuel Schack [Žák, Cziak] (1758–1826), den Sänger in der Rolle des Tamino der Wiener Aufführungen der *Zauberflöte*, mit der er 116mal auftrat, und der selbst komponierte. Mozart wiederum gab Ergänzungen zu Schacks Messe (KV Anh. 235f) und komponierte ein Komisches Duett „*Nun, liebes Weibchen, ziehst mit mir*“ (KV 592a) als Einlage zu Schacks Singspiel *Der Stein der Weisen oder Die Zauberinsel*, sowie *Acht Variationen für das Klavier* (KV 613) über ein Lied „*Ein Weib ist das herrlichste Ding*“ aus dem zweiten Teil der Posse *Der dumme Gärtner aus dem Gebürg*, der von Schack stammt. Andere sind Mozart offenbar niemals begegnet, und doch hinterließ sein Werk Spuren, so bei Franz Vinzenz Krommer [František Xaver Kramář] (1759–1831) oder bei Wenzel Pichl [Václav Pichl] (1741–1805), der Mozarts *Zauberflöte* ins Tschechische übersetzte, und umgekehrt ist der stilistische Einfluss der Melodramen von Georg Anton Benda [Jiří Antonín Benda] (1722–1795) auf Mozart zu nennen.

Andererseits waren es Begegnungen mit Böhmen in den böhmischen Ländern selbst, an erster Stelle mit Musikern, aber auch mit Adligen, mit Pädagogen, Beamten, Patres, ja selbst mit Naturwissenschaftlern. Zweifellos sind einige Personen Schlüsselpersonen. Das betrifft besonders Franz Xaver Dušek [František Xaver Dušek] (1731–1799) und seine Gattin Josephine geb. Hambacher [Josefina Dušková] (1753–1824). Mozart kannte beide bereits als 21-Jähriger, also seit dem Sommer 1777 aus Salzburg. Der 20 Jahre ältere Pianist und Komponist war Musiklehrer u. a. von Jan Evangelista Koželuh und Vincenc Mašek. Dušeks Gattin, die Sängerin Josephine, war mit Mozart fast gleichaltrig. Um beide rankt sich ein ganzes Beziehungsgeflecht, und beider Villa Bertramka in Prag-Smichov war für Mozart während seiner Prag-Aufenthalte immer ein Heim.

Der Dirigent vieler Mozart-Opernaufführungen am Nostitz-Theater (Ständetheater) war Johann Joseph Strobach (1731–1794). Er stammte aus Mähren und war 25 Jahre älter als Mozart. Niemetschek charakterisiert ihn anlässlich der von Strobach an St. Nikolaus auf der Prager Kleinseite, wo dieser seit 1769 Chorregent war, am 14. Dezember 1791 organisierten Trauerfeier – Mozart war neun Tage zuvor verstorben – ohne Einschränkungen

als einen „Freund des Verstorbenen“. ⁷ Auf dieser Trauerfeier wurde das Requiem in Es-Dur von Franz Anton Rösler (Antonio Rosetti, um 1750–1792) dargeboten. Dieses Werk war bereits 1776 für die verstorbene Prinzessin von Oettingen-Wallerstein geschrieben worden und wurde nunmehr auf Mozarts Tod bezogen. Mozart war Rösler, derzeit Kapellmeister am Hof derer von Oettingen-Wallerstein, wohl erstmals am 26. Oktober 1777 in Hohenaltheim begegnet, als er zusammen mit seiner Mutter, aus Augsburg kommend, den Sommersitz des Fürstenhauses aufsuchte. Schon für Mozarts *Figaro* begeisterte sich Strobach wegen dessen neuer Harmonik und dem feurigen Gang des Gesanges; er sagte selbst, dass er samt seinem Personal, d. h. samt den Sängern der Operntruppe und den Instrumentalmusikern, bei jeder Vorstellung „trotz der mühsamen Arbeit“ „ins Feuer“ gerate. ⁸ Auch an dieser Person lässt sich ein ganzes Netzwerk festmachen, womit der Mozart-Enthusiasmus erklärt werden kann. Auf der schon erwähnten Trauerfeier für Mozart sang unter Strobachs Dirigat und mit einem 120 Personen starken Chor vor 3 000 bis 4 000 Zuhörern Josephine Dušek in Röslers Requiem. ⁹ Rösler wiederum war wie oben erwähnt von 1774 bis 1789 Kapellmeister des wegen seines hohen Anteils von Böhmen bereits genannten Instrumentalensembles am Hof von Oettingen-Wallerstein, wo auch der Violinist Anton Janitsch [Antonín Janič] (um 1752–1812), der Violoncellist Josef Rejcha (1752–1795), der Oboist und Gambist Josef Fiala (1748–1816) und der Hornist Johannes Türschmied (Thürschmidt, 1725–1800) tätig waren. Mozart hatte wohl zu all den Genannten 1777 in Hohenaltheim den ersten Kontakt. In Salzburg dann, so berichtete Leopold Mozart in einem Brief vom 26. Januar 1778 an seinen Sohn, interpretierten Fiala, Rejcha und Wolfgang Amadeus’ Schwester Nannerl Mozarts Divertimento in B-Dur (KV 254) mit des Vaters und der Interpreten Lob (Fiala wohnte derzeit bei ihm), „... das heist recht gründlich Componiert! Sie accompagnierten dann der Nannerl dein Trio fürs Clavier ex B recht vortrefflich.“ ¹⁰ Zur Salzburger Erstaufführung der *Entführung aus dem Serail* interpretierte Fiala den Violoncello-Solopart in der Arie der Constanze „*Martern aller Arten*“, und 1785 nahm W. A. Mozart ihn für einige Zeit in seine Wohnung auf.

⁷Nëmetschek (wie Anm. 1), S. 39.

⁸Ebd.

⁹Ebd., S. 55.

¹⁰Brief von Leopold Mozart an W. A. Mozart vom 26. Januar 1778.

Natürlich sind hinsichtlich der Verursachung der Begeisterung für Mozarts Werk in erster Linie die Interpreten zu nennen, darunter die nicht aus Böhmen stammenden Mitglieder der beiden Opertruppen am Nostitz-Theater unter den italienischen Impresari Pasquale Bondini und Domenico Guardasoni dazu. Der Erstgenannte, vor seiner Tätigkeit am Nostitz-Theater bereits am Theater im Palais des Grafen Thun, studierte sowohl Anfang Dezember 1786 (auf jeden Fall vor dem 12. Dezember) die Prager Erstaufführung von *Le nozze di Figaro* (KV 492) einschließlich den anschließenden Wiederholungen ein als auch die Uraufführung des *Don Giovanni* (KV 527) unter Mozarts Dirigat am 29. Oktober 1787. Ein Jahr später übernahm Guardasoni seine Nachfolge als Impresario. Er führte nicht nur die regelmäßigen Wiederholungen des *Don Giovanni* 1788 auf, sondern studierte auch die Premiere der Krönungsoper *La clemenza di Tito* (KV 621) ein, die am 6. September 1791 in Anwesenheit des mit der böhmischen Krone zu krönenden Kaisers Leopold II. stattfand. Es war diesen beiden Impresari mit den Sängerinnen und Sängern ihrer qualitätvollen Truppe am Nostitz-Theater zu verdanken, dass in Prag diese Mozart-Begeisterung eine solche Intensität erreichte. Von den Akteuren sind Luigi Bassi in den Rollen des Grafen im *Figaro* und der Titelrolle im *Don Giovanni*, Caterina Bondini als Susanna und Zerlina, Antonio Baglioni als Don Ottavio im *Don Giovanni* und in der Titelrolle von *La clemenza di Tito* beispielhaft zu nennen. Noch weitere Italiener spielten in der Beziehung Mozart und Prag wichtige Rollen: der Librettist Lorenzo da Ponte sowie der Bibliothekar des Grafen Waldstein in Dux, Giovanni Giacomo Casanova. Beide waren 1787 zusammen mit Mozart in der böhmischen Hauptstadt. Hingegen waren die Choralisten und Instrumentalisten am Nostitz-Theater weitgehend Böhmen. Zu ihnen zählte Johann Franz Volkert (Volckelt, Vollgeld, 1767–1831), der Mozart als Choralist am Nostitz-Theater (er war dies bis 1790) begegnete. 1790–1800 war er dann am Dom zu Königgrätz [Hradec Kralové] Chorsänger und ebenda 1800–1831 Kapellmeister.¹¹

Eine größere Gruppe der Prager Mozart-Begeisterten bilden die Chorregentes. Neben dem schon genannten Strobach sind hier besonders Jan Evangelista Antonín Koželuh (1738–1814), Vinzenz Maschek [Vincenc Mášek] (1755–1831), Wenzel Joseph Bartholomäus Praupner (1745–1807) und Kajetán Vogel (?1750–1794) hervorzuheben. Koželuh, 18 Jahre älter als Mo-

¹¹ *Lexikon zur deutschen Musikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut, 2 Bde., München 2000, hier: Sp. 2841.

zart, war 30 Jahre lang, von 1784 bis 1814 Chorregens am Prager St.-Veits-Dom (sein in Wien lebender Bruder Leopold, 1747–1818, dagegen war aufgrund seiner Arroganz zum „unversöhnlichen Feind“¹² Mozarts geworden). Praupner, elf Jahre älter als Mozart, war zur Zeit von dessen Anwesenheit in Prag, präzise von 1786 bis 1794, Chorregens an Maria Schnee in der Neustadt, danach bis zum Tode 1807 an der Teyn-Kirche. Beider erstes Zusammentreffen fand 1787 statt. Praupner wurde später Strobachs Nachfolger als Musikdirektor des Orchesters am Nostitz-Theater und setzte dessen Mozart-Pflege fort. Kajetán Vogel, etwas älter als Mozart, war bis 1786 Chorregens an der Neustädter Servitenkirche St. Michael, ehe er nach Aufhebung des Servitenkloster deutscher Prediger an der Neustädter Dreifaltigkeitskirche wurde. Er legte Bearbeitungen des *Figaro*, und zwar für Holzbläsersextett, Bläseroktett und Streichquintett, vor. Der zu Mozart fast gleichaltrige Vincenc Mášek, Schüler von Franz Xaver Dušek, während der Prager Mozart-Jahre wohl noch Musiklehrer bei böhmischen Adelsfamilien, wurde erst nach Mozarts Tod Chorregens, zuletzt als Nachfolger Strobachs 1795–1831 an St. Nikolaus. Er übersetzte das *Figaro*-Libretto ins Tschechische und erstellte einen Klavierauszug des *Figaro*.

Einen weiteren Teil der Prager Mozart-Enthusiasten bildeten Organisten. Zu ihnen zählt Johann Baptist Josef Kucharz [Jan Křtitel Josef Kuchař] (1751–1829), zwischen 1772 und 1790 in dieser Tätigkeit an St. Heinrich in der Prager Neustadt, seit 1790 bis zum Tode 1829 an der Abteikirche Strahov, zugleich als Cembalist am Operntheater. Er war nur fünf Jahre älter als Mozart und traf auf diesen 1787. Auf einem Spaziergang nach den Proben zu *Don Giovanni* diskutierten beide über das Werk, wobei Kuchař Mozart gegenüber sagte: „Die Musik ist schön, originell, tief gedacht. Was von Mozart kommt wird den Böhmen gewiß gefallen“, während Mozart antwortete: „Aber ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrüßen lassen, für Prag etwas vorzügliches zu leisten.“¹³ Nicht zuletzt trugen Kuchařs zahlreiche Bearbeitungen von Einzelstücken bis hin zu ganzen Opern, als Klavier- bzw. Cembaloauszüge, Transkriptionen für Bläserensemble und Streichquartett und als Deutsche Tänze, sowie seine Übersetzungen von Libretti in die tschechische Sprache erheblich zur weiteren Popularisierung des Mozart'schen Opernwerks bei. „Mozart selbst nahm das mit vielem Beifalle auf, und jeder Freund der Musik schätzte sich glücklich, diese

¹²Němetschek (wie Anm. 1), S. 94 f.

¹³Ebd., S. 87.

seine Arbeiten zu besitzen.“¹⁴ Organisten und Pianisten waren auch die beiden Hložeks (bei Niemetschek: Loschek), nämlich Franz Seraphim Niklas (1746–1810) und sein Sohn Anton (?–?), Ersterer zur Zeit der Mozart-Aufenthalte Organist an St. Kastilius in der Prager Altstadt und um 1785 Klaviermeister am Nostitz-Theater. Beide gehörten in Prag der Freimaurerloge „Zu den drei gekrönten Säulen“ an. Ein weiterer Organist war Jan Wenzl (1759–nach 1814), seit 1772 am Konvikt, seit 1791 bis zum Tode 1831 am St.-Veits-Dom. Wenzl „spielt alle Sachen Mozarts, Clementi’s, Leopold Koželuchs mit einer schnellen, lebhaften und bewunderungswürdigen Geschwindigkeit. Er hat im J. 1794 eine große Simphonie von Mozart ins Klavier gesetzt, und von Johann Berka in Prag [...] stechen lassen.“¹⁵ Auch er war also wie Kuchař Bearbeiter von Mozart-Werken für Klavier, was die Frage sowohl nach kompositionstechnischen wie auch soziologischen Aspekten der böhmischen Bearbeitungspraxis von Mozart-Werken aufwirft und eine gesonderte Studie wert wäre. Aber auch das Thema ‚Mozart als Organist in Böhmen‘ wäre zu analysieren, spielte er doch 1787 die große Orgel an der Strahover Abteikirche Mariä Himmelfahrt.¹⁶ Zu dieser Zeit, von 1744 bis 1791, amtierte als Organist und Kuchařs Vorgänger Jan Křtitel Ignác Wolf (1716–1791). Und noch eine weitere Orgel, die an St. Simon und Juda in der Prager Neustadt, hatte Mozart – und vor ihm schon Joseph Haydn – traktiert;¹⁷ der Name des damaligen Organisten ist nicht bekannt.

Unter den Musikern ist beispielsweise auf den Violonisten (!) Anton Grams (1752–nach 1810), derzeit an der Strahover Abteikirche, zu verweisen, dessen „künstliche, und zugleich angenehme Spielart“ Mozart zur Kenntnis nahm. „Mozart selbst schenkte ihm seinen Beifall“, heißt es bei Dlabacz.¹⁸ Es ist aber auch Josef Häusler (1768–1845) zu nennen, jener Harfenist und Wirtshausmusikant, der Copánek [dt. Zöpfchen] genannt wurde, dem Mozart 1787 (oder aber 1791), nachdem er ihm beim Spielen zugehört hatte, ein Thema KV Anh. 207a zur Improvisation auf seinem Instrument

¹⁴Gottfried Johann Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 3 Bde., Prag 1815, hier: Bd. 2, Sp. 149.

¹⁵Ebd., Bd. 3, Sp. 354.

¹⁶Hugo Rokyta, *Die Böhmisches Länder. Prag. Handbuch der Denkmäler und Gedenkstätten europäischer Kulturbeziehungen in den Böhmisches Ländern*, Prag³1997, S. 327.

¹⁷Ebd., S. 216.

¹⁸Dlabacz (wie Anm. 14), Bd. 1, Sp. 491.

gewissermaßen geschenkt hat. Häusler habe noch bis in die 1840er Jahre Variationen über dieses Thema in Prager Gaststätten gespielt.¹⁹

Von Interesse ist, dass von den genannten Musikern viele selbst kompositorisch hervortraten. Das betrifft den Chorregens Praupner besonders mit Kirchenmusik, aber auch mit Instrumentalwerken und einem Melodram. „Ein. . . Mozart. . . und andere mehr waren seine Führer, deren sowohl theoretische als praktische Werke er vor Anderen studirt, und sich ihre Systeme eigen gemacht hatte.“²⁰ Jan Koželuh trat mit Oratorien, Opern und Instrumentalmusik hervor, Mašek mit Klaviermusik, Liedern, Kantaten, Opern und Kirchenmusik, Vogel mit Kirchenmusik und Solokonzerten. Das Thema ‚Mozart und die böhmische Kirchenmusik‘ wäre es ebenfalls wert, bearbeitet zu werden. Weiterhin ist auf den Organisten Kuchař mit Orgelmusik sowie den Pianisten Dušek zu verweisen. Dazu treten aber noch weitere, für die zwar nicht die Begegnung mit Mozart als vielmehr die Begegnung mit Mozarts Werk prägend war. Dem Josef-Seger-Schüler Josef Jelinek (Gelinek, 1758–1825) ebnete Mozart den musikalischen Weg.

Bald darauf kam der berühmte Mozart nach Prag, in dessen Gegenwart unser Gelinek beim Grafen Philipp Kinsky von Wchynicz, auf dem Pianoforte das Thema Mozarts noch ferner mit Beifall aller Anwesenden ausgeführt hat. Von nun an fing ihn Mozart zu schätzen an, und empfahl ihn demselben Grafen, von welchem er auch auf der Stelle als Hofkapellan und Klaviermeister mit einem Gehalte von 300 fl. aufgenommen wurde,

berichtet Dlabacz. Als Lehrer der gräflichen Familie gelangte Jelinek schließlich nach Wien.

Während dieser Zeit wurde das Band der Freundschaft zwischen ihm und Mozart in Wien noch enger geknüpft, und Gelinek gewann nicht nur durch seinen vertrauten Umgang mit demselben ungemein vieles in der Setzkunst, sondern verfasste auch unter seiner Leitung mehrere Variationen über verschiedene Mozartische Themen, die in Wien gestochen erschienen sind.²¹

Der Dušek-Schüler und Freund von Niemetschek Jan Nepomuk August Vitásek (Witassek, 1770–1839) war gleichfalls einer von ihnen. Im Früh-

¹⁹Rudolf von Freisauff von Neudeck, *Mozart's Don Juan 1787–1887. Ein Beitrag zur Geschichte dieser Oper*, Salzburg 1887, S. 17.

²⁰Dlabacz (wie Anm. 14), Bd. 2, Sp. 500.

²¹Ebd., Bd. 1, Sp. 454.

jahr 1787, erst 17 Jahre alt, gibt der Besuch einer Musikalischen Akademie, auf der Mozart interpretierte, ihm einen Impuls hinsichtlich Komposition und Interpretation. Dlabacz informiert: „Mozarts meisterhafte Komposition, und bewunderungswürdigste Spielart munterten unsern jungen Künstler auf zu noch weitern Fortschritten.“²² Und Niemetschek schreibt:

Unser beste[r] Klavierspieler und beliebter Tonsetzer Joh. Witassek dankt ihm [Mozart] diese Erweckung seines Talentes. Die wenigen Stunden die er bey Mozart zubrachte, schätzt er nach eigenem Geständnisse für einen großen Zuwachs zu seiner Ausbildung.²³

Vitásek interpretierte bekanntlich 1791 und 1792 Klavierkonzerte seines mehr oder weniger geistigen Lehrers. Wenzel Johann Baptist Tomaschek [Václav Jan Křitel Tomášek] (1774–1850) war erst 13 Jahre alt, als die Uraufführung des *Don Giovanni* in Prag stattfand, und dennoch wurde diese Oper für ihn so prägend, dass er, selbst kompositorisch weitgehend Autodidakt, als Musikpräzeptor im Hause Buquoy dieses Palais auf der Prager Kleinseite bereits zu Mozarts Lebzeiten zu einem Zentrum des Mozart-Kultes werden ließ.²⁴ Eine Gesamtdarstellung der Wirkung des Mozart'schen Werkes auf die böhmischen Komponisten wäre ebenfalls – nach weiteren Einzelstudien – notwendig. Beweise für die Auseinandersetzung mit Mozarts Werk, besonders was die Opern betrifft, sind die zahlreichen Bearbeitungen. Solche von Kuchař, Mašek, Vogel, Wenzl sind hier beispielhaft zu nennen, aber auch volkläufige wie die zu Kontratänzen und Deutschen Tänzen umgewandelten Stücke aus dem *Figaro*, von denen Mozart in einem Brief vom 14. Januar 1787 selbst berichtete: „denn hier von nichts gesprochen als von – figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – figaro, keine oper besucht als – figaro und Ewig figaro.“²⁵ In diesem Zusammenhang ist auf die Funktion vieler Musiker als Musikpädagogen hinzuweisen. In der Tradition der Prager Mozart-Rezeption aufgewachsen, vermittelten sie auf diese Weise weiter an die anschließende Generation. Friedrich Dionys Weber (1766–1842) ist hier zu nennen, zehn Jahre jünger als Mozart, für den Mozart'sche Werke Schlüsselerlebnisse waren und der später sowohl als Dirigent von dessen Kompositionen als auch als Gründungsdirektor des Prager Konservatoriums 1810–1842 in der böhmischen

²²Ebd., Bd. 3, Sp. 585.

²³Nemetschek (wie Anm. 1), S. 95 f.

²⁴Rokyta (wie Anm. 16), S. 240.

²⁵Brief Mozarts an Gottfried Freiherrn von Jacquin nach Wien, Prag 14. Januar 1787.

Mozart-Pflege bedeutsam war. Auch Tomaschek begründete später (1824) eine eigene Musikschule. Eine andere Art und Weise der Wirkung des Mozart-Werkes betrifft Franz Xaver Niemetschek [František Petr Němeček] (1766–1849). Der erste Kontakt mit Mozart-Kompositionen war 1787 zu seiner Zeit als Student der Karls-Universität eine Musikalische Akademie, eine erste persönliche Begegnung fand erst 1791 statt. Seitdem entwickelten sich enge freundschaftliche Beziehungen zur Familie Mozart. Eines der Ergebnisse war die hier in Rede stehende Mozart-Biografie, die besonders auf Informationen durch Constanze Weber beruhte und erstmals 1797 anonym erschien, weitere Auflagen folgten; ein anderes Ergebnis war seine Erzieherstätigkeit von Mozarts beiden Söhnen Karl Thomas und Franz Xaver Wolfgang.

Naturgemäß waren es in Prag die Musiker, die für Mozart von besonderem Interesse waren. Doch blieb das Bild des Mozart-Enthusiasmus einseitig, wenn nur diese ins Kalkül gezogen werden würden.

Nicht minder von Bedeutung waren die Aristokraten in Prag. Der Freimaurer Johann Joseph Anton Graf Thun (1711–1788), bei dem Mozart mit seiner Frau bereits Ende Oktober 1783 in Linz logiert hatte (*Linzer Sinfonie* KV 425), war es, der ihn aufgrund seiner Bewunderung für ihn im Februar 1787 zum ersten Aufenthalt nach Prag einlud und in dessen Prager Palais er zeitweise wohnte. Im Palais von Johann Joseph Graf Pachta von Rayhofen (1723–1822) in der Prager Altstadt – der Graf unterhielt eine bekannte Kapelle, die ‚Harmonie‘, eine der letzten böhmischen Adelskapellen – trat nicht nur Mozart, sondern auch Beethoven auf. Mozarts *Sechs deutsche Tänze* KV 509, am 6. Februar 1787 in Prag komponiert, sind offensichtlich für Pachta bestimmt und sind von ihrer Besetzung her ganz deutlich ‚Harmoniemusik‘: 2 Violinen, Bass, 2 Flöten, Piccoloflöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Bei seinem ersten Aufenthalt in Prag begegnete Mozart dem Grafen Josef Emanuel Graf von Mallabaila Canal (1745–1826), mit dem er sich beim Tanz im Palais des Landesadvokaten, Juraprofessors und Bibliotheksdirektors Johann Baron Bretfeld von Kronenburg vergnügte, welcher regelmäßig donnerstags Gesellschaftsbälle durchführte.²⁶ Im Palais von Philipp Graf Kinsky (?–?1827) traf er 1787 auf Josef Jelinek, wie schon erwähnt. Josef Franz Maximilian Fürst von Lobkowitz (1772–1816), bekannt im Zusammenhang mit Beethoven, führte 1798 in Raudnitz [Roudnice] mit einem

²⁶Ebd.

Prager Opernensemble die *Entführung aus dem Serail* und *Così fan tutte* auf, und 1804 in Eisenberg und Raudnitz ebenso *Don Giovanni*.²⁷ Inwieweit Kontakt zu Franz Anton Graf von Nostitz-Rieneck (1725–1794) bestand, der 1781 das so genannte Nostitz-Theater, das spätere Ständetheater stiftete (es wurde 1783 mit Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* eröffnet), an dem mehrere Mozart-Opern aufgeführt wurden, war nicht weiter zu recherchieren, jedenfalls befindet sich in der Villa Bertramka ein Klavier aus dem Besitz dieses Grafen, auf dem Mozart interpretiert hatte.

Aber die Palette der Kontaktpersonen ist noch breiter: 1787 trifft Mozart auf den Pater Raphael Unger (1743–1807), Direktor der Bibliothek im Klementinum und mit Graf Canal Begründer einer Freimaurerloge.²⁸ Eine enge Freundschaft bestand zu dem Pädagogen, Übersetzer und königlichen Bücherzensor Franz Etor (recte: Franz Xaver Noe, 1744–1796).²⁹ Selbst Naturwissenschaftler hängen mit der Mozart-Rezeption und der Mozart-Begeisterung zusammen. Der böhmische Botaniker Thaddäus Haenke (1761–1816) berichtete laut Niemetschek,³⁰ dass sogar „in den philippinischen Inseln“ Mozarts Werke „mit Entzücken gehört“ werden. Wer aber brachte sie auf die Philippinen? Offensichtlich Haenke selbst, der nach Forschungsreisen durch Südamerika 1792 weitere auf die Philippinen, nach Australien, Kalifornien und Alaska unternahm, bis er seit 1796 bis zum Tode 1816 in Bolivien ständige Forschungsreisen durch Südamerika durchführte. Gewiss werden auf den Philippinen weder Opern noch Orchesterwerke aufgeführt worden sein, am wahrscheinlichsten ist, dass Haenke auf einem Soloinstrument, vielleicht auf einem Klavierinstrument, selbst interpretiert hat, wobei man jedoch über die Qualität der Darbietung nur spekulieren kann.

Die Vielfalt der die böhmische Mozart-Begeisterung begünstigenden Momente ist aber noch größer: Die Verbreitung seines Werkes durch den

²⁷Jaroslav Macek, „Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen“, in: *Beethoven in Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1998, S. 147–201.

²⁸Brief Mozarts an Gottfried Freiherrn von Jacquin nach Wien, Prag 14. Januar 1787.

²⁹*Biographisches Lexikon zur Geschichte der böhmischen Länder*, hrsg. im Auftrag des Collegium Carolinum von Heribert Sturm u. a., München und Wien 1979 ff. – Zu der Identität von Etor und Noe bzw. zu dem Namens-Lesefehler vgl. Nëmetschek (wie Anm. 1), Nachwort S. 125 f., 130–133 und 141.

³⁰Nëmetschek (wie Anm. 1), S. 65.

Vertrieb von Drucken und durch Abschriften allein zu Mozarts Lebzeiten spricht eine beredete Sprache und bedarf ebenfalls einer Gesamtdarstellung. So habe nach Dlabacz der Oboist und Klarinetttist Franz Leidel (1761–?) „einen reichen Musikalienvorrath, der allein aus Werken der berühmtesten Tonsetzer, als der beiden Haiden, Mozarts, Hofmeisters, Hofmanns, Nau-manns, Pleyel u. a. m. bestand“, besessen.³¹ Und selbstredend ist der böhmische Mozart-Enthusiasmus nicht allein auf Prag beschränkt, sondern ist – wenn auch weitgehend von hier aus – auf alle drei böhmischen Länder ausgedehnt.

Ein einseitiges Bild würde auch entstehen, wenn man die Mozart-Begei-sterung allein an den Mozart'schen Opern festmachen würde. Zwar scheint die Überlieferung von Informationen den Schwerpunkt auf diese Gattung zu legen, während andere Gattungen wie beispielsweise die Instrumentalmusik, die Klavier- und Orgelmusik oder die Kirchenmusik demnach anscheinend nicht adäquat in Prag oder den böhmischen Ländern interpretiert wurden. Jedoch sollte man nicht vorschnell schließen, dass die Quellenüberlieferung die reale Situation abbildet. Es gibt eine Reihe von Fakten und Indizien, die darauf deuten, dass auch diese Gattungen intensiv rezipiert worden sind.

Zum Ersten ist auf die verschiedenen Bearbeitungen von Arien und Stücken aus Mozarts Opern für Instrumente zu verweisen. In diesem Zu-sammenhang ist auf sein schon zitiertes Erlebnis der *Figaro*-Rezeption 1787 hinzuweisen, beispielsweise auf die Umwandlung von Opernstücken in Deut-sche Tänze; „nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepiffen als – figaro“, hatte es bei Mozart selbst geheißen. Die Variationen des Wirtshaus-Harfe-nisten Häusler über ein 12-taktiges Mozart-Thema belegen, wie das Mozart-Werk durch alle sozialen Schichten der Gesellschaft zur Kenntnis genom-men wurde.

Aufmerksamkeit ist auf die Uraufführung der so genannten *Prager Sin-fonie* in D-Dur KV 504 und einer Es-Dur-Sinfonie, wohl KV 543, und Klavierimprovisationen durch Mozart selbst während der Musikalischen Akademie am 19. Januar 1787 zu richten. Solcherart Akademien beinhalteten aber auch die Interpretation Mozart'scher Instrumentalwerke durch andere Künstler. Noch zu Mozarts Lebzeiten, am 26. April 1791, veranstaltete Josephine Dušek eine Akademie im Nostitz-Theater, auf der Vitásek „ein großes Mozartisches Konzert“,³² d. i. ein Klavierkonzert, interpretierte.

³¹Dlabacz (wie Anm. 14), Bd. 2, Sp. 193.

³²Ebd., Bd. 3, Sp. 385.

Vitásek spielte dasselbe oder ein anderes Mozart-(Klavier-)Konzert neben der blinden Harfenistin und Glasharmonika-Spielerin Marianne Kirchgeßner am 23. Oktober 1791 in Prag „im Bade“³³ und nochmals auf einer Akademie der Prager Tonkünstler zum Besten der Familie Mozart am 13. Januar 1792 im Nostitz-Theater „ein großes Mozartisches [Klavier-]Konzert mit dem größten Beifall!“³⁴ Am 28. Dezember 1791 fand eine weitere Musikalische Akademie des Theaterorchesters für die Witwe Mozarts und ihre Kinder im Nostitz-Theater³⁵ und erneut am 13. Juni 1792 für die Witwe Mozarts statt,³⁶ wobei zugleich erstmals Szenen aus *Idomeneo* erklangen. Solche Akademien hatten in der Regel gemischte Programme. Während der Akademie, auf der Vitásek als Pianist spielte, sang beispielsweise auch die Dušek, und auf dem von Constanze Mozart veranstalteten Mozart-Konzert am 15. November 1797 sang Wolfgang Amadeus' Sohn Karl.³⁷ Wir wissen bezüglich Mozart oft nicht, was in den Palais der Adligen interpretiert wurde. Man kann wohl davon ausgehen, dass, sofern Mozart selbst anwesend war, er um Improvisationen gebeten worden ist.

Was Orgelmusik betrifft, so wird die Interpretation Mozart'scher Orgelmusik nicht nur durch den Komponisten selbst erfolgt sein, sondern auch durch andere Interpreten. Während einer Messe am 12. Juli 1802 auf der Orgel der Strahover Stiftskirche gestaltete z. B. Kuchař ein Orgelkonzert und glänzte durch den „meisterhafte[n] Vortrag eines der erhabensten Sätze Mozarts“,³⁸ und dies mag kein Einzelfall gewesen sein.

Für den häuslichen Bereich war die „Für Mad. Duschek in Prag“ am 3. November 1787, also ebenfalls in Prag, komponierte Szene „*Bella mia fiamma / Resta, o cara*“ KV 528 gedacht, so wie die Lieder *Des kleinen Friedrichs Geburtstag* „*Es war einmal, ihr Leutchen*“ KV 529 (d. i. wohl Friedrich, Erbprinz von Anhalt-Dessau) sowie *Das Traumbild* „*Wo bist du, Bild*“ KV 530 vom 6. November 1787 wohl auch. Im September 1791 komponierte er in Prag die Bass-Arie „*Io ti lascio, o cara, addio*“ KV 621a=Anh. 245 (die im Gegensatz zur Behauptung der Witwe Constanze aufgrund der autografen Quelle doch von Mozart sein soll). Hierher gehört

³³Ebd.

³⁴Ebd., Bd. 3, Sp. 386.

³⁵Ebd., Bd. 2, Sp. 341.

³⁶Volek, *Mozart-Rezeption in Böhmen* (wie Anm. 6), S. 90.

³⁷Ebd., S. 92.

³⁸Dlabacz (wie Anm. 14), Bd. 2, Sp. 151.

auch die Erwähnung des Drucks der zwei tschechischsprachigen Bänkelgesänge auf Stücke aus der *Zauberflöte*, *Dve nové Písne z kauzelné Fletny* [Zwei neue Lieder aus der Zauberflöte].³⁹ Was wohl wurde an den Abenden in der Villa Bertramka gesungen, was wohl auf dem Klavier gespielt und improvisiert?

Der Mozart-Enthusiasmus in den böhmischen Ländern dauerte nach Mozarts Tod fort, wie Tomislav Volek dokumentiert hat.⁴⁰ So wurde mit der traditionellen Begeisterung am 25. Oktober 1792 die Prager Erstaufführung der *Zauberflöte* gefeiert, und bereits zwei Jahre später spielte man das Werk an drei Prager Bühnen in drei Versionen:⁴¹ original als deutsches Singspiel, in italienischer Sprache mit hinzukomponierten Rezitativen von Kuchař sowie in der tschechischen Übersetzung von Václav Thám⁴² (eine weitere gab es von Václav Pichl⁴³), letztere am kleinen Thun'schen Theater, und 1797 wurde in Pardubice, wie schon erwähnt, ein Druck mit zwei tschechischen Bänkelgesängen auf Stücke aus der *Zauberflöte* herausgegeben.⁴⁴ All das beweist die Intensität der Begeisterung für Mozarts Werk in Böhmen. Im April 1807 wird mit *La clemenza di Tito* in Prag die letzte große Stagione einer italienischen Operntruppe beendet. Damit ist ein gewisser Einschnitt festzumachen.

³⁹Tomislav Volek und Stanislav Jareš, *Dějiny české hudby v obrazech* [Geschichte der tschechischen Musik in Bildern], Praha 1977 (tschech., dt., engl.).

⁴⁰Volek, *Mozart-Rezeption in Böhmen* (wie Anm. 6).

⁴¹Ebd., S. 89.

⁴²Volek, *Die erste Aufführung der Zauberflöte* (wie Anm. 6). – Volek / Jareš, *Dějiny* (wie Anm. 39), Abb. 220.

⁴³Dlabacz (wie Anm. 14), Bd. 2, Sp. 463.

⁴⁴Volek / Jareš, *Dějiny* (wie Anm. 39), Abb. 219.

HELMUT LOOS (Leipzig / Deutschland)

**„... dass in unserm Breslau wahrlich nicht die Armut
an ernst strebenden Musikmenschen herrscht“.¹
Berichte über das Breslauer Musikleben in der
Leipziger Musikzeitschrift *Signale für die
musikalische Welt*²**

Leipzig beeinflusste das europäische Musikleben mit der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (seit 1798), mit dem Konzertprogramm des Gewandhauses und seinen Musikverlagen in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg maßgeblich. Die bürgerliche Musikkultur fand hier ihre Ausprägung, sie wurde zum Vorbild der Artikulation und Präsentation des Bürgertums als gesellschaftlich führender Schicht. Die Verständigung über den Kanon musikalischer Werke, die dem kunstreligiös überhöhten Anspruch zu genügen vermochten, geschah in erster Linie über Musikzeitschriften. Hier wurden nicht nur neue Musikeditionen annonciert und Grundsatzartikel publiziert, hier fand auch eine breit gefächerte Berichterstattung über das Musikleben in ganz Europa statt. Zwar galt Leipzig als Verlagssitz dabei die ausführlichste Darstellung, zumal den von den Musikverlegern gesteuerten Aktivitäten des Orchesters in Oper und Gewandhaus (bzw. ‚Neues Concerthaus‘), darüber hinaus aber lieferte ein großes Netzwerk von Korrespondenten Berichte aus allen großen Städten Europas und punktuell sogar darüber hinaus. Über den Charakter der Korrespondentenberichte kann es kaum Missverständnisse geben: Sie sind höchst subjektiv, unterliegen keiner Kontrolle, was Auswahl und Bewertung der Musikereignisse angeht, und stellen nicht selten Polemiken oder Kampfschriften dar. Und doch sind sie gespeist von einer gemeinschaftlichen Überzeugung, die als romantische Musikanschauung eine wesentliche Grundlage des fortschrittlichen, national-liberalen europäischen Bürgertums bildet. Der Fortschritts-gedanke und das Überlegenheitsgefühl, das sich daraus ableitet, bestimmen

¹Georg Riemenschneider, Breslau. Ende April, in: *Signale* 67 (1909), S. 764.

²Beitrag zur 13. Internationalen Konferenz „Traditions of Silesian Musical Culture“ der Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, Wrocław 19.–20. November 2013. Im Tagungsbericht erscheint er in polnischer Sprache. Andrzej Wolański danke ich für die Erlaubnis zur Publikation in deutscher Sprache.

paradoxerweise gerade auch tief pessimistische Kulturkritik, denn sie fußt oft auf der Sorge um die soziale Hegemonie, auf der Angst, die führende Position der „ernst strebenden Musikmenschen“ in der Gesellschaft resp. in der Völkergemeinschaft zu verspielen.

Berichte aus der Musikzeitschrift *Signale für die musikalische Welt* [im Folgenden abgekürzt *Signale*]³ der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg mögen diese Situation beleuchten. Im Jahre 1843 hatte Bartholf Senff die Zeitschrift in Leipzig herausgebracht, bekannte Musikkritiker fanden hier ihr Podium wie Louis Köhler (1844–1886), Rudolf Schwartz (1887–1897), Alfred Heuß (1902–1905) und Ludwig Karpath. Sie prägten das konservative Profil der Zeitschrift, die Senff 1907 an den Verlag Simrock (Hans Simrock) verkaufte. Aus Breslau berichtete in dieser Zeit der Korrespondent Dr. Erich Freund, ab der Saison 1907/08 Prof. Georg Riemenschneider. Das Musikleben der Stadt leitete seit 1901 als Chefdirigent des Orchester-Vereins und der Sing-Akademie Georg Dohrn (1867–1943).⁴ Gebürtig im sachsen-anhaltischen Bahrendorf in der Magdeburger Börde als Sohn eines Gutsverwalters hatte Dohrn unter anderem in Leipzig die Thomasschule und die Universität besucht, war nach rechtswissenschaftlichen Studien hier, in München und Berlin in Heidelberg promoviert worden und hatte sich anschließend durch die Bekanntschaft mit Johannes Brahms zum Musikstudium am Kölner Konservatorium anregen lassen. Nach ersten Anstellungen an den Theatern in Weimar, München und Flensburg wurde er 1898 Dirigent des noch jungen Kaim-Orchesters in München (gegr. 1893), der Ursprungsformation der Münchner Philharmoniker im berühmte Kaim-Saal (eröffnet 1895). In Breslau nahm er ab 1901 die führende Stellung im Musikleben ein. Der Orchester-Verein (Breslauer Orchesterverein für Instrumentalmusik) war im Januar 1862 durch Dr. Leopold Damrosch und Dr. Kaufmann gestiftet worden, besaß 1865 ein Orchester von 65 bis 70 Mitgliedern und gab jährlich 12 Konzerte (davon drei mit Choraufführungen). Die Sing-Akademie war bereits 1825 durch Johann Theodor Mosewius „für geistliche und damit zunächst verwandte ernste Vocalmusik“ begründet worden, umfasste 1865 etwa 300 Sänger und trat mindestens viermal jähr-

³Dazu auch Rudolf Vogler, *Die Musikzeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ 1843–1900*, Regensburg 1975 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 81).

⁴http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Dohrn (10.11.2013).

lich meist in der Aula Leopoldina oder im Musiksaal der Universität auf, manchmal auch im Konzertsaal, selten in einer Kirche.⁵

Dr. Erich Freund (1866–1940),⁶ bis 1912 Redakteur und Herausgeber der demokratischen *Breslauer Morgenzeitung*, war bis 1907 als Breslauer Korrespondent der *Signale* tätig.⁷ Sein persönliches Hauptinteresse lag auf der Oper als Bühnengattung,⁸ aus den Konzertsälen Breslaus berichtete er nur kursorisch an nachgeordneter Stelle. Der Oper und dem Theater allgemein schreibt er den Status einer moralischen Anstalt im Sinne Friedrich Schillers zu, wenn er am 24. Dezember 1904 dagegen polemisiert, dass im Lobe- und Thalia-Theater in Breslau die Operette „das Schauspiel mehr und mehr an die Wand“ drücke. Dieser Bühnenverbund war nach dem Stadttheater mit Schwerpunkt Oper und Schauspiel besonders für Schauspiel, Lustspiel und Operette zuständig. Freund kritisiert, dass die Operette,

und zwar die niedrigste (z. B. *Frühlingsluft*, in der einige Tanzmelodien des lebenswürdigen, vor 34 Jahren verstorbenen Joseph Strauß, des älteren Bruders von Johann, der einem unglaubliche stupiden,

⁵Friedrich Chrysander, „Versuch einer Statistik der Gesangvereine und Concertinstitute Deutschlands und der Schweiz“, in: *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, Bd. 2, hrsg. von Friedrich Chrysander, Leipzig 1867, S. 337–374.

⁶<https://archive.org/stream/JahrbcherFrMusikalischeWissenschaft1867/ChrysanderJahrbcherFrMusikalischeWissenschaftB2#page/n357/mode/1up> (11.11.2013). Reimund Torge, „Der Physiker Otto Lummer in Breslau. Kulturelle und politische Aktivitäten von 1918 bis 1920“, in: *Berichte und Forschungen*. Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte 6 (1998), S. 165–174, hier S. 171. http://books.google.de/books?id=iL0iREbuOL8C&pg=PA171&lpg=PA171&dq=Dr.+Erich+Freund+Breslau&source=bl&ots=uItRilzOx_&sig=8tUKI_afj-1dQdqWGoROj5zkIQM&hl=de&sa=X&ei=nDV9UtinE4KgtAb1ioCADQ&ved=0CEgQ6AEwBA#v=onepage&q=Dr.%20Erich%20Freund%20Breslau&f=false (09.11.2013). Birgit Radebold, *Eraltheater in der Tschechoslowakei und in Großbritannien am Beispiel von Erich Freund und Heinz Wolfgang Litten*, Hamburg 2000.

⁷Siehe auch Maria Zduniak, „Novitäten im Breslauer Stadttheater. Richard Strauss – *Salome* (1906), Claudio Monteverdi – *L’Orfeo* (1913), Ludomir Rózycki *Eros und Psyche* (1917)“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller, Heft 3, Chemnitz 1998, S. 136–145.

⁸Siehe auch Erich Freund, „Breslauer Theater“, in: *Bühne und Welt*. Zeitschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik. Amtliches Blatt des „Deutschen Bühnen-Vereins“ 9 (1906/07), S. 307–311. Er berichtet von der Eröffnung des Breslauer Schauspielhauses mit 1750 Plätzen, das „vornehmlich der in Breslau ganz besonders lebendigen Operette ein gastliches Heim bieten“ solle.

mit Gliederverrenkungen, Turnübungen, Kankans und Zirkusscherzen gewürzten Text prostituiert werden)

die Oper mittelbar schädige, weil die Direktion dem Publikumsgeschmack allzu willig folge. Zwar sei „ein eigenes, übrigens höchst mittelmäßiges Solistenpersonal“ für die Operette engagiert worden, aber Chor und Orchester würden von der Menge der Aufführungen unzulässig beansprucht. In der Weihnachtszeit 1904 seien an neun Tagen neben 10 Operetten im Lobe- und Thalia-Theater am Stadttheater 9 Opern aufgeführt worden: *Der Freischütz*, *Die Afrikanerin*, *Die neugierigen Frauen* (2x), *Undine*, *Die Jüdin*, *Margarete*, *Die Hugenotten* und *Lohengrin*. Ausführlich wird über die Personalpolitik und die Leistungen der Solisten berichtet. Das Konzertleben Breslaus gleiche dem anderer deutscher Großstädte, einschließlich der Auftritte reisender Virtuosen.

Unzählige Klavier-, Gesangsabende, Kirchen-Konzerte, lokale Veranstaltungen aller Art rauschten vorüber, ohne tiefere Erinnerungen zu hinterlassen. Den ruhenden Pol in diesen Erscheinungen wüthender Flucht bilden die Konzerte der Union Orchesterverein-Singakademie unter der Leitung von Dr. Georg Dohrn. Dohrn stellt gediegene, vornehme Programme auf und führt sie als gediegener, vornehmer Musiker aus.

Aber:

Die allgemeine babylonische Konzertverwirrung noch zu steigern, tut übrigens der Orchesterverein redlich das Seine. Außer den großen Abonnementskonzerten gibt es neuerdings noch populäre Mittwoch-, Donnerstag-, Freitag-, Schüler- und Arbeiterkonzerte. Musik ist eine sehr schöne Kunst, nur wird sie neuerdings zu viel geübt.⁹

Am 1. Mai 1905 protestiert Freund gegen „den Import italienischer Radauopern“: *La Cabrera* (Die Ziegenhirtin) von Gabriel Dupont und *Manuel Menendez* von Lorenzo Filiasi.

Würde es wohl Italienern und Franzosen einfallen, zwei tragische Scherze übelster Sorte aufzuführen, bloß weil ein deutscher Verleger sie unter Aufgebot wüster Reklame als preiswürdig erklärt hat? Wir aber sind allemal so freundlich, uns derartige Auslandsbären geduldig aufbinden zu lassen.¹⁰

⁹ *Signale* 63 (1905), S. 46 f.

¹⁰ *Signale* 63 (1905), S. 682.

Im Hintergrund derart nationalistischer Äußerungen steht der deutsche Richard Wagner, der nicht nur szenisch im Stadttheater aufgeführt wurde, sondern auch konzertant, beispielsweise in einem Konzert des Schlesischen Komitees für die Bayreuther-Stipendien-Stiftung (unter der Leitung von Hermann Behr). Freund kritisiert die „Wiedergabe von aus dem Zusammenhang gerissenen Wagner-Bruchstücken im Konzert als die stärkste, widersinnigste Profanation des Meisters“, bekennt sich hier also als Anhänger kunstreligiöser Wagner-Verehrung, und wendet sich gleichzeitig gegen Bayreuth, das derartige Verstümmelungen zulasse, aber „über die ‚Schändung‘ durch gute amerikanische oder holländische szenische Aufführungen [...] nicht genug lamentieren“ könne.¹¹ Dem Nationalismus des Bayreuther Kreises folgt Freund also nicht.

Ab 1908 (für die Saison 1907/08) übernahm Georg Riemenschneider (1848–1913) die Berichterstattung in den *Signalen*. Er war in Stralsund geboren und als Theaterkapellmeister Schüler von Karl Adolf Lorenz in Stettin und August Haupt in Berlin. Nach Engagements an verschiedenen Orten wurde er 1889 Konzertdirigent und Organist in Breslau, hier wurde ihm der Professorentitel verliehen und hier war er ab 1898 als Musiklehrer und Musikreferent der *Schlesischen Zeitung* tätig. Er komponierte sinfonische Dichtungen, Orgelwerke und Opern, insbesondere auch plattdeutsche Lieder, da er gerne Fritz Reuter rezitierte.¹² Das Hauptgewicht seiner Berichte über das Breslauer Musikleben legte er ganz im Unterschied zu seinem Vorgänger Freund auf das Konzertwesen, und es ist nicht ausgeschlossen, dass Hans Simrock als neuer Verleger auf diese Akzentverlagerung Einfluss genommen hat. Während Hinweise auf Operaufführungen im Stadttheater nun oft am Ende seiner Berichte auftauchen, berücksichtigt Riemenschneider das Konzerteleben in erheblicher Breite. Es erstreckt sich von Darbietungen des Orchestervereins unter der Leitung von Georg Dohrn, den er als das „vornehmste Institut unserer Stadt“ bezeichnet,¹³ bis zu kleinen Kirchenkonzerten wie dem Antrittskonzert des neuangestellten

¹¹ *Signale* 63 (1905), S. 684.

¹² Erich Müller, „Pommersche Gedenktage“, in: *Unser Pommerland* 8 (1923), Heft 4, S. 136. – E. Wiedemann, „Georg Riemenschneider“, in: *Musik in Pommern* (1933), Heft 2, S. 57–59. http://de.wikipedia.org/wiki/Georg_Riemenschneider_%28Komponist%29 (11.11.2013).

¹³ Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 62.

Organisten der Bernhardikirche, Hermann Lilge.¹⁴ Dabei ist eine klare Rangfolge zu erkennen. An der Spitze der Musikinstitutionen steht der Orchesterverein, Riemenschneider nennt „an erster Stelle die Veranstaltungen unseres Orchestervereins [...]: Abonnementskonzerte, volkstümliche Mittwochs- und Freitagskonzerte und Kammermusikabende. Abonnementskonzerte [werden] hier mit Vorliebe ‚grosse Orchesterkonzerte‘ genannt“. Im Dezember 1907 beispielsweise gab es zwei, „das erste unter Mitwirkung von Henri Marteau, das zweite mit Unterstützung durch die Singakademie.“¹⁵ Die Singakademie war der erste und gewissermaßen natürliche Partner des Orchestervereins nicht nur für chorsinfonische Werke wie Robert Schumanns *Manfred*¹⁶, Johann Sebastian Bachs *Johannespassion*¹⁷ und Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias*,¹⁸ sondern auch für konzertante Operaufführungen wie Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad*.¹⁹ Teile Wagnerscher Opern wurden in die Konzerte aufgenommen,²⁰ 1908 die *Tannhäuser*-Ouvertüre und das Bacchanal, das nach Riemenschneider als nachkomponiert „fraglos [...] in die Oper nicht gehört [...], für sich allein betrachtet, ganz köstlich“ sei.²¹ Insgesamt stellt Riemenschneider den Abonnementskonzerten des mit der Singakademie vereinigten Orchestervereins unter Dohrn ein gutes Zeugnis aus, er lobt die Leistung sowohl durch eine

gute Interpretierung klassischer und nachklassischer bekannter, des öfteren gehörter Werke, als auch durch erstmalige Vorführung interessanter, trefflich studierter Novitäten. Unter diesen war freilich kaum eine einzige, die einen tiefer gehenden Eindruck hinterlassen

¹⁴Georg Riemenschneider, Breslau, 28. Januar, in: *Signale* 66 (1908), S. 182. Hermann Lilge war Lehrer von Max Drischner, siehe Josef Zuth, *Handbuch der Laute und Gitarre*, Reprint Hildesheim 1972, S. 83. <http://books.google.de/books?id=YM9zlg262QsC&printsec=frontcover&dq=Josef+Zuth+Handbuch+der+Laute+und+Gitarre&hl=de&sa=X&ei=iHaHUpiqPIKnhAe9w4HoAw&ved=0CEAQ6AEwAA#v=snippet&q=Lilge&f=false> (11.11.2013).

¹⁵Georg Riemenschneider, Breslau, am 22. Dezember, in: *Signale* 66 (1908), S. 20.

¹⁶Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 541.

¹⁷Georg Riemenschneider, Breslau, Juni 1908, in: *Signale* 66 (1908), S. 949.

¹⁸Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 63.

¹⁹Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 541.

²⁰Georg Riemenschneider, Breslau, November, in: *Signale* 67 (1909), S. 1879.

²¹Georg Riemenschneider, Breslau, Juni 1908, in: *Signale* 66 (1908), S. 949.

hätte, aber wir sind froh und dankbar, wenn uns überhaupt Neues präsentiert wird.²²

Als besondere Leistungen streicht Riemenschneider die Aufführungen von Gabriel Piernés *Kinderkreuzzug*²³ und Max Regers 100. Psalm heraus, dem er trotz gegenteiliger Urteile großes Lob ausspricht.²⁴ Offensichtlich ist Riemenschneider um ein ausgewogenes Programm bemüht, indem er immer wieder von Novitäten berichtet, sich aber gleichzeitig dafür ausspricht, die konservative deutsche Musiktradition zu bewahren:

Hinsichtlich der Wahl der Vortragsstücke für Orchesterverein und Singakademie möchte ich noch bemerken, dass es dabei Hans v. Bülow's drei ‚Grossen B‘ (Bach, Beethoven und Brahms) nicht an Berücksichtigung fehlt, meiner Ansicht nach sehr zum Vorteil für die Richtung unseres Musiklebens.²⁵

Im Jahre 1909 berichtet Riemenschneider, dass der Orchesterverein auf Anregung des Magistrats an vier Mittwochnachmittagen des Winters Orchesterkonzerte für die für ersten Volksschulklassen eingerichtet hat, eine ganz besondere, nachahmenswerte Institution.²⁶ Insgesamt lobt er den

Reichtum an populären, zumeist ganz vortrefflich ausgeführten Symphoniekonzerten, deren Dirigenten Hermann Behr (Orchesterverein), Florenz Werner (Philharmonisches Orchester, Stamm der Orchestervereinskapelle) und Königl. Musikdirektor [Alwin] Reindel (Kapelle des Grenadierregiments Nr. 11) sind.²⁷

Behr als zweiter Dirigent des Orchestervereins habe „uns auch manchmal hübsche Novitäten gebracht, in dieser Saison [1907/08] ist er jedoch von dieser dankenswerten Gepflogenheit abgekommen, aber warum? Will er nicht, oder darf er nicht?“²⁸ Wieder ist hier das Bemühen um Ausgewogenheit des Programms erkennbar, das selbstverständlich im Kern aus Werken des musikalischen Kanons bestand: „Die beiden ersten volkstümlichen

²²Georg Riemenschneider, Breslau. 1909, in: *Signale* 67 (1909), S. 1109.

²³Georg Riemenschneider, Breslau. 1909, in: *Signale* 67 (1909), S. 1110.

²⁴Georg Riemenschneider, Breslau, Ende April, in: *Signale* 68 (1910), S. 686.

²⁵Georg Riemenschneider, Breslau, Nov. 1910, in: *Signale* 68 (1910), S. 1962.

²⁶Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 63.

²⁷Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 63.

²⁸Georg Riemenschneider, Breslau, am 22. Dezember, in: *Signale* 66 (1908), S. 21.

Mittwochskonzerte des Orchestervereins (Hermann Behr) brachten Kompositionen von Wagner, Schubert, Beethoven, Liszt, Mozart und Weber, allesamt in guter Ausführung.²⁹

Auch weitere Dirigenten werden gelobt:

Der tüchtige und umsichtige Dirigent der volkstümlichen Freitagskonzerte, Herr Musikdirektor Gladneck, der unermüdlich und mit Erfolg bestrebt ist, seinen vielen Zuhörern – er leitet auch die Donnerstag-Symphoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters – Gutes zu bieten.³⁰

Gladneck leitete also in den Donnerstags- und Freitag-Sinfoniekonzerten zwei verschiedene Orchester.³¹ Gelegentlich lud der Orchesterverein auch den Komponisten zur Direktion eines eigenen Werkes ein, so bei der spektakulären Aufführung des Oratoriums *Das letzte Abendmahl* von Franziskanerpater Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, zu dem die musikalischen Kräfte der Stadt gebündelt wurden:

Der Chor von 400 Mitwirkenden setzte sich zusammen aus Mitgliedern der Gesangakademie, des Spitzer'schen Männergesangvereins und der Liedertafel. Orchester: die verstärkte Breslauer Philharmonische Kapelle. Orgel: Musikdirektor Max Ansorge.³²

Selbstverständlich erwähnt Riemenschneider die berühmten Historischen Konzerte von Emil Bohn,³³ widmet ihnen aber keine ausführlicheren Darstellungen.³⁴ Dafür übergeht er die musikalischen Aktivitäten der Militärmusiker in Breslau nicht, sie finden immer wieder lobende Erwähnungen:

Neuerdings veranstaltet auch Musikdir. Reindel mit der gut geschul- ten Kapelle des elften Regiments stark besuchte Symphoniekonzerte im Zoologischen Garten, die sorgsam vorbereitet und demgemäß lobenswert ausgeführt werden. Reindel bringt fleißig und gern Novitäten, auch von hiesigen jungen Musikern, so [...] von Georg Ludwig

²⁹Georg Riemenschneider, Breslau. November, in: *Signale* 67 (1909), S. 1879.

³⁰Georg Riemenschneider, Breslau, am 22. Dezember, in: *Signale* 66 (1908), S. 21.

³¹Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 541.

³²Georg Riemenschneider, Breslau. November, in: *Signale* 67 (1909), S. 1878.

³³Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 542.

³⁴Siehe dazu Emil Bohn, *Bohn'scher Gesangverein. Hundert historische Concerte in Breslau 1881–1905*, Breslau 1905. – Karl Bruchmann, *Sechzehn historische Concerte in Breslau. Ein Nachtrag zu Emil Bohn „Hundert historische Concerte in Breslau“*, Breslau 1910.

und [...] von Johannes Starke. [...] Inzwischen hat Starke einen eigenen Kompositionsabend veranstaltet und sich damit als Mann des alleräußersten Fortschritts in nicht unbedenklicher Weise dokumentiert.³⁵

Hier äußert Riemenschneider sich einmal kritisch zur fortschrittlichen Musik. Reindel aber rangiert für ihn in der stolzen Reihe der volkstümlichen Konzerte auf einer Stufe mit Hermann Behr (Orchesterverein) und Florenz Werner (Konzerthaus), sie stehen „beim Publikum nach wie vor in grosser Gunst“ und bieten eine „vornehme Musik“.³⁶

Ausführlicher als über diese insgesamt gesehen doch zweite Kategorie der Orchesterkonzerte berichtet Riemenschneider über die Kammermusik in Breslau, etwa in den Jahren 1908³⁷ und 1910.³⁸ Im Jahre 1909 hat er sogar einen ganzen Bericht ausschließlich den Kammermusik-Veranstaltungen vorbehalten, darunter eine ganz negative Einschätzung von Hans Pfitzner.³⁹ Dagegen rühmt er die Verdienste des Breslauer Konservatoriums-Streichquartetts⁴⁰ und lobt die Aktivitäten des Konservatoriumsdirektors Willy Pieper, der einen Kammermusikabend mit Werken einheimischer Komponisten veranstaltet hat, der sehr gut verlaufen sei.⁴¹ Natürlich wird Brahms im kammermusikalischen Bereich die gebührende Aufmerksamkeit entgegengebracht, auch mit Klavierabend und Liederabend.⁴²

Das reiche Chorwesen Breslaus erwähnt Riemenschneider in einzelnen, herausragenden Fällen, so den Männergesangverein Breslauer Lehrer,⁴³ den Männergesangverein „Fidelio“ unter Rudolf Bilke (mit interessanten Novitäten)⁴⁴ und unter Chormeister Rudolf Bilke,⁴⁵ sowie den Spitzer'schen Männergesangverein mit seinem Dirigenten Hugo Fiebig.⁴⁶ An kleineren

³⁵Georg Riemenschneider, Breslau, am 22. Dezember, in: *Signale* 66 (1908), S. 21.

³⁶Georg Riemenschneider, Breslau, Ende April, in: *Signale* 68 (1910), S. 687.

³⁷Georg Riemenschneider, Breslau, 28. Januar, in: *Signale* 66 (1908), S. 182.

³⁸Georg Riemenschneider, Breslau, Ende April, in: *Signale* 68 (1910), S. 687.

³⁹Georg Riemenschneider, Breslau, Ende April, in: *Signale* 67 (1909), S. 762.

⁴⁰Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 542.

⁴¹Georg Riemenschneider, Breslau, Juni 1908, in: *Signale* 66 (1908), S. 949.

⁴²Georg Riemenschneider, Breslau, November, in: *Signale* 67 (1909), S. 1879.

⁴³Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 541.

⁴⁴Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 63.

⁴⁵Georg Riemenschneider, Breslau, Juni 1908, in: *Signale* 66 (1908), S. 949.

⁴⁶Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 542.

Gesangsbesetzungen wird auf den „vollendet schöne[n] Gesang unseres Soloquartetts“⁴⁷ aufmerksam gemacht sowie auf das Breslauer Vokalquartett und das Breslauer Soloquartett hingewiesen, die beide unter der „feinsinnigen“ Leitung von Volke stehen und auch gemeinsam auftreten.⁴⁸

Als mindestens ebenso reich wie das von Riemenschneider besprochene städtische Musikleben erweist sich die Kirchenmusik, darauf habe ich hier 2010 in einem Vortrag über die „Kirchenmusik in Breslau um 1900“ hingewiesen.⁴⁹ Davon berichtet Riemenschneider nur punktuell, über einzelne Ereignisse wie etwa ein Kirchenkonzert von Konzertorganist Max Ansoerge in Bernhardinkirche (mit Kritik an Kompositionen Max Regers)⁵⁰ oder die Eröffnung der Konzertsaison 1910/11 durch den Musikdirektor Max Ansoerge wieder in der Bernhardikirche mit Orgelkonzerten von Händel und Joseph Gabriel Rheinberger (mit Orchester) sowie der Motette „*Jesu meine Freunde*“ von Johann Sebastian Bach.⁵¹ Keine liturgische Musikdarbietung und keiner der Breslauer Kirchenmusiker findet eine Erwähnung, nicht einmal Domkapellmeister Max Filke (Hermann Lilge ist eine Ausnahme).

Konzerte auswärtiger Künstler handelt Riemenschneider pauschal am Ende seiner Berichte ab,⁵² ähnlich wie die Oper. Ist seine Haltung auswärtigen Künstlern gegenüber durchaus respektvoll, so spricht aus den Bemerkungen zur Oper manchmal eine gewisse Geringschätzung. So, wenn er 1910 schreibt: „Unser Stadttheater wagnert stark: Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan und der Nibelungenring ziehen, zu einem Zyklus vereinigt, wiederholt vorüber und finden dankbare Zuhörer.“⁵³

Auf saisonale Besonderheiten des Breslauer Musiklebens weisen folgende Ausführungen Riemenschneiders hin:

Für die nun kommenden Sommermonate ist das Musikbedürfnis unseres Publikums in keine Entbehrungsnot versetzt, denn zwei stark besetzte Streichorchester, die Kapellen des Orchestervereins (Hermann Behr) und des Stadttheaters (Kapellmeister [Julius] Prüwer),

⁴⁷Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 541 f.

⁴⁸Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 63.

⁴⁹Helmut Loos, „Kirchenmusik in Breslau um 1900“, in: *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* [Traditionen der schlesischen Musikkultur], Bd. 12, hrsg. von Anna Granat-Janki, Wrocław 2011, S. 243–259.

⁵⁰Georg Riemenschneider, Breslau, Dezember 1908, in: *Signale* 67 (1909), S. 64.

⁵¹Georg Riemenschneider, Breslau, Nov. 1910, in: *Signale* 68 (1910), S. 1961.

⁵²Georg Riemenschneider, Breslau, Ende März, in: *Signale* 66 (1908), S. 542.

⁵³Georg Riemenschneider, Breslau, Ende April, in: *Signale* 68 (1910), S. 688.

sorgen für genügenden musikalischen Nahrungsstoff durch Symphonie-, Opern-, Operetten- und Walzerkonzerte und unsere wohlgeschulten Militärkapellen lassen an Rührigkeit und Arbeitslust ebenfalls nichts zu wünschen übrig.⁵⁴

Das Weihnachtsfest naht und scheucht selbst die hartgesottensten Konzertgeber von dannen. Leer stehen die Konzertsäle, falls sie nicht für Basar Zwecke. Weihnachtsmessen Verwendung finden, und das Publikum gewinnt Zeit und Musse, sich auf sich selbst besinnen und neue Kräfte sammeln zu können für das, was nach dem Neujahrsfest an Musik losgelassen wird.⁵⁵

Das Musikleben von Breslau in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, so wie es uns in den Berichten von Georg Riemenschneider entgegentritt, stellt ein bewusst gezeichnetes Bild dar. Nicht zum erwähnenswerten Kulturbestand zählen beispielsweise Varietétheater (in Breslau: Zeltgarten, Simmenauer Garten und Liebichs Etablissement) und Konzertlokale wie der im Besitz der Stadt befindliche Schießwerder und der Friebeberg. (Bei dem Schießwerder handelt es sich um den alten Schießplatz der Breslauer Bürger, der Mitte des 19. Jahrhunderts zum Volksgarten ausgebaut wurde.⁵⁶) Chorwesen⁵⁷ und Kirchenmusik werden weitgehend ignoriert. Durch die Auswahl der besprochenen Konzertveranstaltungen verfolgt Riemenschneider ein ganz bestimmtes Ziel, er hat es klar formuliert. Er möchte zeigen, „dass in unserm Breslau wahrlich nicht die Armut an ernst strebenden Musikmenschen herrscht, die man uns – auch heute noch – vorwerfen möchte.“⁵⁸ Zunächst definiert sich diese herausragende soziale Gruppe durch das von ihm umrissene Repertoire. Ein Mangel an „ernst strebenden Musikmenschen“ würde offenbar ein gesellschaftliches Defizit darstellen, das nicht nur einen Prestigeverlust nach sich zöge, sondern die Stadt

⁵⁴Georg Riemenschneider, Breslau, Juni 1908, in: *Signale* 66 (1908), S. 950.

⁵⁵Georg Riemenschneider, Breslau, am 22. Dezember, in: *Signale* 66 (1908), S. 20.

⁵⁶Gustav Roland, *Schießwerder-Buch. Vollständige Geschichte und Topographie des bürgerlichen Schießwerders zu Breslau*, Breslau 1846. http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10014994_00009.html (12.11.2013).

⁵⁷Joanna Subel, „Formen des Chorgesangs in Breslau im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: *Chorgesang als Medium von Interkulturalität: Formen, Kanäle, Diskurse*, hrsg. von Erik Fischer, Stuttgart 2007, S. 75–85. Dies., *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [Breslauer Chorwesen 1817–1944], Wrocław 2008.

⁵⁸Georg Riemenschneider, Breslau. Ende April, in: *Signale* 67 (1909), S. 764.

gewissermaßen aus dem Kreis der hohen Bildung ausschlosse. Mit diesen Gedanken verband sich seinerzeit die Vorstellung, an kultureller Bildung erweise sich der Fortschritt der Menschheit. Der Stand der Kultur aber bildete einen wesentlichen Maßstab für die Hierarchie von Gesellschaftsschichten und Völkern, er galt als Grundlage für den Hegemonieanspruch bestimmter gesellschaftlicher und nationaler Gruppierungen. Dieser soziale Wettstreit war der mächtige Antrieb des Bürgertums für ein repräsentatives Musikleben, das sich in erster Linie auf chorsinfonische Werke und Instrumentalmusik (Orchesterwerke und Kammermusik) als höchste Gattungen stützte. Leipzig war ein wichtiges Vorbild für diesen Anspruch des Bürgertums als gesellschaftlich führender Schicht, das sich über die Musik national definierte und die Musikzeitschriften sehr subtil als Kampfschriften einsetzte. Eine nicht von ästhetischen Argumenten (nur unzureichend) bemäntelte, sondern nach historisch-kritischen Prinzipien realistisch dargestellte, deutschsprachige Musikgeschichte der Stadt Breslau steht noch aus.

TATSIANA MDIVANI (Minsk / Belarus)

Die Suche nach dem Modell einer neuen Ganzheit. Musik von Karlheinz Stockhausen

Etwa um die Mitte des 20. Jahrhunderts waren die Komponisten der so genannten ‚akademischen Musik‘ spezifischen rationalen Konstrukten zugewandt (der ‚Serie‘ oder ‚Reihe‘, der Serialität, den individuellen Reihenmodellen u. ä.). Das Ergebnis war sozusagen eine ‚wissenschaftliche‘, ‚mathematische‘ Art des kompositorischen Schaffens, wobei der Vorrang der Ratio und dem Determinismus gehörte; das Ästhetische, das Sinnliche befand sich nur am Rande des schöpferischen Denkens. Damit entsprach die disziplinierte, wenig bewegliche Musik dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt und der dynamischen, verstädterten Gegenwart. Bekanntlich aber ist eine solche Einseitigkeit unbefriedigend; sie deckt nicht alle Erscheinungen der Welt auf. Deshalb suchten die Musiker nach einer anderen Facette des Phänomens der Musik, einerseits einer ergänzenden, andererseits einer der rationalen gegenüberstehenden. Das war durch die offensichtliche ‚Verwissenschaftlichung‘ des Schaffens bedingt, verbunden mit massenhafter Verbreitung der Serialität, Elektronik, Computermusik mit ‚fertigen Musikeinheiten‘.¹

Die Suche nach einem neuen metakonstruktiven Prinzip, das die Einheit der Verhältnisse der Elemente und der Semantik der Gedanken und Gefühle beinhaltete, ging in verschiedene Richtungen: als Idee der Synthese verschiedener Musiktypen (Édison Denisov),² als Dialektik einer ‚freien‘ Kombination und ‚Anziehungskraft‘ der Elemente und ‚Frequenzfolge‘ (Pierre Boulez)³ sowie als Bildung einer ‚universellen Form‘ (Iannis Xenakis) und

¹ „Musik ist das Medium, das den Menschen am tiefsten berührt und die feinsten Schwingungen in ihm zum Mitschwingen bringen kann.“ Vgl. Karlheinz Stockhausen, „Weltmusik“, in: Ders., *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. 4 *Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer*, Köln 1978, S. 468–476, hier: S. 476.

² „Es ist höchstwahrscheinlich, dass die Synthese der elektronischen und der konkreten Musik mit einem gewöhnlichen Klangbild des symphonischen und Kammerorchesters sich als sehr vorteilhaft ergeben kann.“ Vgl. Édison Denisov, *Sovremennaȧ muzyka i problemy evolūcii kompozitorskoj tehniki* [Moderne Musik und Probleme der Entwicklung der Kompositionstechnik], Moskva 1986, S. 153.

³ Die „Dialektik einer freien Kombination und einer gegenseitigen Anziehungskraft ist offensichtlich von Interesse.“ Vgl. S. Prožogin, „Beseda s P'erom Bulezom“ [Gespräch

anderes.⁴ Darin meldet sich die bewusste Notwendigkeit einer Säuberung der ästhetischen, schaffenden Urkraft, die das Intuitive, das Reflexive und das Unbestimmte beinhaltet, die Freiheit verkörpert. Damit war ein Ausgleich der rigid-konstruktiven und der schaffend-unbestimmten Urkräfte, auf der Grundlage der Harmonie, des Maßes,⁵ gegeben, eine wichtige Stufe zum Bau eines neuen Konzeptes musikalischer Ganzheit, und als Folge zur Schaffung einer neuen musikalischen Realität als Bild der neuen musikalischen Ganzheit.

Die Synthese des Konstruktiven und des Schaffenden, der die Einheit der strengen Ordnung und der Freiheit als bewusster Notwendigkeit zu Grunde lag, wurde zu einem Garant für eine neue Ganzheit. Unserer Meinung nach ist die vollständigste Verkörperung der schöpferischen Intentionen, die von der Aktualität einer neuen, oder nichtklassischen Ganzheit zeugt, das Konzept der ‚Formel‘ (‚Superformel‘) von Stockhausen, das in seinen Werken ausgeprägt wurde.⁶ So wie ein musikalischer Stoff aus einem einzelnen Musikmodell herauswächst, in dessen Einheiten ‚aufkeimt‘, intrasystemare

mit Pierre Boulez], in: *XX vek. Zarubežnaâ muzyka: Očerki. Dokumenty* [XX. Jahrhundert. Ausländische Musik: Skizzen. Dokumente], Moskva 2000, Ausgabe 3, S. 160–170, hier: S. 168].

⁴ „Es fragt sich: ob die Erforschung der Kunst mit Hilfe z. B. der Logik oder Physik möglich ist? Oder umgekehrt: kann man die Logik oder Physik ‚ästhetisch‘ betrachten? Beide Fragen beantworte ich mit Ja [...] . Diese Gebiete [...] ergänzen einander. [...] Ich bin überzeugt, dass in der nahen Zukunft „eine neue Theorie der universellen Form geschaffen wird, die auf der Forschung der in der Natur vorkommenden Formen basiert.“ Vgl. Deni Didrot [Denis Diderot], *Sočinenija: v dvuh tomah* [Werke in 2 Bänden], Moskva 1986, S. 204–205.

⁵ „Es wird ein Werk geschaffen,“ so Boulez, „das von allen fremden, nicht spezifischen Kompulsationen frei ist [...]. Es sind innerlich eigene Toneigenschaften weitgehend untersucht, aber noch keine vervollkommenen geeigneten Einrichtungen entwickelt, die die Schaffung solcher Werke benötigt; [...] vielleicht beschleunigt das zunehmende Interesse, durch Epiphania von ungewöhnlicher, beispielloser Klangwelt ausgelöst, die Lösung dieses Problems.“ Vgl. P’er Bulez [Pierre Boulez], „Tendencii nedavnej muzyki (fragment)“ [Tendenzen jüngster Musik], in: *XX vek. Zarubežnaâ muzyka: Očerki. Dokumenty* [20. Jahrhundert. Ausländische Musik: Skizzen. Dokumente], Moskva 2000, Ausgabe 3, S. 140–147, hier: S. 146–147.

⁶ Zur konstruktiven Idee des Schaffens meinte der Komponist: „Ich fange, wie in *Mantra* zum Beispiel, aus rein kombinatorischen Überlegungen heraus an, aus einer einzigen Formel durch Spreizungen, Stauchungen und alle möglichen Veränderungen Gebilde zu machen.“ Vgl. „Interview III: ‚Denn alles ist Musik. . .‘“, in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. 4 *Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte, Zum Werk Anderer*, Köln 1978, S. 569–586, hier: S. 583.

und intersystemare Beziehungen und eine einheitliche Struktur bildet, so wird die Musik zu einer Ganzheit. „Die Formel“, sagt Stockhausen, „ist mehr, als leitmotivisches oder psychogrammhaftes Zeichen, mehr, als fortzuspinnendes Thema oder generierende Reihe: die Formel ist Matrix und Plan von Mikro- und Makroform, zugleich aber auch psychische Gestalt und Schwingungsbild einer supramentalen Manifestation.“⁷ Der vom Komponisten gefundene bildende Faktor wurde zu einem Ansatz für ein neues Musikmodell.

Der Entwicklung der ‚Formel‘ von Stockhausen liegt eine Idee des Sich-Bildens (Aufkeimens) und des Sich-Entwickelns (Auswucherns) aller ihrer Einheiten zu Grunde, die emotional und ästhetisch reich gefüllt sind. Die ‚Formel‘ besitzt eine Menge an Ausdrucksmitteln – Intonation, Ambitus, Bewegungsvektor und Potenz zur Transformation, Modifikation und Wechselwirkung. So ein gehaltreicher Zustand der Formel als Ausgangs- und Konstruktivzustand lässt sich als ‚Anfangsbedingungen‘ (oder ‚Sollbedingungen‘) der musikalischen Ganzheit bezeichnen, weil die Formel strukturell offen ist. Die Anfangsbedingungen sind also immanent intentional, und dadurch unterscheidet sich die Formel von einem geschlossenen Thema oder einer Serie (Reihe). Da die ‚Formel‘ ihrer Natur nach intentional ist, erscheint sie in zwei Gesichtern – als innere Quelle, als ‚Rhizom‘ (Wurzel) der ganzheitlichen Komposition, und als Erzeuger eines musikalischen Prozesses. Damit tritt der Zweck, die Absicht als Vertreter des schöpferischen Willens (Bereich der Unterwelt) auf, die Entfaltung des kompositorischen Gedankens führend und ordnend. In den *Hymnen*⁸ von Stockhausen sind die ‚Anfangsbedingungen‘ die Approximationen (der Tonhöhe, des metrisch-rhythmischen Phänomens, des Zeitmaßes), die menschliche Rede (‚Today They‘), die feste Tonhöhe und die rhythmische Formel, unfixierte Töne (akustische Ereignisse aus Kurzwellenempfängern, das Morsealphabet), nicht geregelte metrisch-rhythmische Phänomene (*chronos*) und *glissandi*. Bei dem musikalischen Werdegang werden alle Elemente der Anfangsbedingungen entsprechend dem vom Komponisten gewählten Prinzip der Strukturbildung transformiert. Daher ergibt sich die Komposition aus 1) einem induktiven Metaprinzip, 2) den Anfangsbedingungen und 3) der Botschaft an die Modifikationen. Das ist das neue Wesen der Musik, mit

⁷Karlheinz Stockhausen, „Multiformale Musik“, in: Ders., *Texte zur Musik 1977–1984*, Bd. 5 *Komposition*, Köln 1989, S. 667.

⁸Karlheinz Stockhausen, *Hymnen*, Wien: Universal Edition No. 15142.

den Beziehungen zwischen dem Transzendentalen und dem Realen, dem Determinierten und dem Indeterminierten.⁹

Die Idee des Transzendentalen, Kosmischen, ‚Anderen‘ wurde in der europäischen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vielfältig verkörpert: als ‚offene Form‘ (oder Form *et cetera*), ‚intuitive Musik‘, ‚dimensionale Musik‘ – all das sind Erscheinungen einer ‚Reihe‘, das Phänomen der Selbstorganisation, des ganz oder teilweise losen Textes, der zeitlichen Ungeregeltheit u. ä. Inzwischen wurde das europäische Bewusstsein auf die Suche nach der Grenze, nach der Abgeschlossenheit ausgerichtet, und man suchte auch nach der Grenze im ‚dauernden Prozess‘. Die klassischen „Prinzipien“ (Taktmaß, Metrum, Zeitmaß, Kadenz, Reprise usw.) wurden von den ‚Serien‘ oder ‚Reihen‘ und der ‚seriellen Musik‘ (Anton von Webern), den ‚Tropen‘ (Josef Hauer), den ‚Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten‘ (Olivier Messiaen), den ‚Formeln‘ (Stockhausen), der ‚organisierten Wahrscheinlichkeit‘ (Xenakis), den ‚Strukturen‘ und ‚Frequenzen‘ (Boulez) und anderen konstruktiven Prinzipien abgelöst. Bei der Suche nach einer umfassenden organisierenden ‚Formel‘ wurden von den Komponisten verschiedene immerhin individuelle Arten der nichtklassischen musikalischen Ganzheit geschaffen, wo es paritätisch eventualiter und real dargestellte Einheiten gab. Wir gehen auf die ‚multiformale Musik‘ von Stockhausen ein, womit die Idee einer neuen Ganzheit auf eine besondere Weise realisiert wurde.

Die ‚Formel‘ selbst, als Quelle für den ganzen Musikstoff, von ‚allem Tongewebe‘, bildet eine Ganzheit durch die Ausweitung nach innen und in die Breite. Dadurch besitzen alle Elemente der Komposition eine gemeinsame, grundlegende Eigenschaft, und sie sind durch die Einheit einer gemeinsamen Gesetzmäßigkeit oder eines gemeinsamen Maßes verbunden. Die ‚Formel‘ (‚Superformel‘) beinhaltet einen fixierten Typ der Tonabstände, der

⁹Die Kombination von Formeln erzeugt die ‚Superformel‘, mit dem Umfeld und dem Ganzen verbunden, wo die ‚Momente‘ vom ‚Jetzt‘ betont werden. Vgl. Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens, Köln 1963, S. 222–258, sowie Karlheinz Štokhauzen [Karlheinz Stockhausen], *Erfindung und Entdeckung*, in: *XX vek. Zarubežná muzyka: Očerki. Dokumenty* [XX. Jahrhundert. Ausländische Musik: Skizzen. Dokumente], Ausgabe 1, Moskva: Musik 1995, S. 40–42, hier: S. 41. Übersetzt von Svetlana Savenko. Das ‚Jetzt‘ schafft einen ‚vertikalen Querschnitt‘ der Musik, indem es einen waagerechten Zeitraum bestimmt, bis zur Überzeit. Die bezeichnet Stockhausen als „Ewigkeit, die nicht mit dem Ende der Zeit erscheint, sondern die jederzeit erreichbar ist.“ Ebd., S. 41.

Rhythmik, des Timbre, die nach ihren Möglichkeiten einer Abwandlung ausgesetzt sind. Wir gehen auf die Umsetzung dieser Idee im aus sieben Opern bestehenden Zyklus *Licht* (1977–2002), dem eine einzelne Superformel zu Grunde liegt (als „zentrales Element des Superzyklus“ nach Ürij Cholopov), etwas näher ein, und diese Formel verkörpert die universelle Ordnung.

Die Komposition *Licht* ist ein siebenteiliger Opernzyklus; jede einzelne Oper trägt den Namen eines Wochentags. Die Handlung wird jeweils von der Idee der Einheit von Natur, Universum und Menschheit bestimmt. Jeder „Tag“ ist eigentlich eine in sich abgeschlossene Komposition mit eigenen Partituren.¹⁰ In der Oper gibt es drei Hauptfiguren, die jeweils im Zentrum eines bestimmten Tages stehen und verbunden sind mit einer Musikformel, einer Farbe, einem Wahrzeichen und einer szenischen Gestaltung. So ist Michael (Donnerstag) – ‚Engel – Erbauer unseres Universums – Sinnbild der schöpferischen Kraft‘, Eva (Montag) – ‚Quelle des musikalischen erzeugenden Anfangs‘, Luzifer (Samstag) – ‚Quelle des Bösen, Zerstörenden‘. Der Ausdruck der Idee von der Einheit ist die ‚Superformel‘, die die spezifischen Musikformeln von Eva (zwölftönig), Michael (dreizehntönig) und Luzifer (elftönig), die Farbe (Wahrzeichen) des Kostüms, die Zeit – Rhythmus, *chronos*, das Licht (Beleuchtung), vereint: d. h. die ‚Formel‘ bzw. ‚Superformel‘ erfasst alle Attribute der Opersynthese. Das Klangbild natürlicher Musikinstrumente ist mit der Musikelektronik vereint, das Kammerklangbild (Solo, Ensemble) mit dem Raumklangbild. Als Quelle des ganzen Tongewebes bleibt die Superformel in dem ganzen Werk erhalten, im Rahmen aber einer einzelnen Figur. Ihr Hauptprinzip ist „das Prinzip der Gleichberechtigung, der Ausgewogenheit der Kompositionselemente, wo keiner einen anderen stört oder deckt“. So ist für die ‚Traum-Formel‘ aus *Licht* (in „Samstag“) von Stockhausen das Verhältnis des quantitativen und des qualitativen Aspekts spezifisch. Als konstruktives Element der Tonhöhe tritt die Intonation d^3 -as, g^2 -as³, cis^3 -fis², c^3 -f auf, die in der Reihe h/b^3 - c^2 -des²-d-as (entspricht der Tonleiter 1(:2):1:1:6) summiert ist. Es besitzt vier akzentuierende Töne as, g, cis, c, die die Qualität und die Quantität, oder das gleichmäßige Verhältnis der Symbole der Schönheit: 1 (as-g): 6 (g-cis): 1 (cis-c) darstellen. Damit wurde Qualität zum Ergebnis einer quantitativen Summe. Dabei tritt die Formel als Gleichklang und die Ton-

¹⁰Beispielsweise gliedert sich „Donnerstag“ in einen „Gruß“, drei Akte und einen „Abschied“, „Samstag“ gliedert sich in einen „Gruß“ und vier Szenen.

leiter nicht nur als Träger eines ästhetischen Ansatzes, sondern auch eines konstruktiven auf, insofern die Formel die Vielfältigkeit des Musikstoffes inspirierte und alle Tonkonstrukte vereinigte. Somit erschien die ‚Traum-Formel‘ als die Voraussetzung der Einheit und als Einheit selbst. In diesem Sinne ist an die weisen Worte von Denis Diderot zu erinnern: „Keine Schönheit ohne Einheit, keine Einheit ohne Zuordnung. Diese Zuordnung erzeugt Harmonie, Voraussetzung der Vielfalt.“¹¹

Das vom Komponisten gefundene Verhältnis ist ein Zeugnis der Reminiscenz an das antike Schönheitsideal. Dieses Ideal war für den Werdegang der europäischen Rationalität von entscheidender Bedeutung. Die Grundlage war ein mathematisches Verhältnis, eine Korrelation und Übereinstimmung der Elemente und Teile und der Übergang aus Quantitäten in eine neue Qualität. Daraus ergibt sich, dass die ‚Formel‘ 1) als Quelle des ganzen Musikstoffes des Werkes und 2) als konstruktives Element des Ganzen nicht nur als Strukturprinzip der Musik, sondern auch des ästhetischen Imperatives erscheint. Hier dient die Formel als Grundlage des Prinzips der Vielfalt und der Pluralität (in Einem), die ‚der Fülle des Systems als Universum‘ entsprechen. All das zeugt davon, dass Stockhausen nicht nur ein neues Prinzip geschaffen hat, sondern auch die rational einseitige Weltauffassung überwunden hat. Diese beansprucht, die einzelne und vollständige Auffassung bei der Wahrheitserkenntnis gewesen zu sein. Das Formelprinzip von Stockhausen im Kontext der postmodernen Musik erschien als Verfahren der Komposition mit all den Techniken sowie als Art und Weise musikalischen Denkens, die Ansprüche des Komponisten an die Musikwelt und die Menschheit überhaupt darstellend. Daher ist die konzeptionelle Ganzheit der Musik die Ganzheit der Weltanschauung, die die Fülle der Erkenntnis der Wahrheit gewährleistet.

Forscher betonen, dass die Idee der ‚Formel‘ sich aus den Ideen von Richard Wagner (Svetlana Savenko), Anton Webern (Ūrij Cholopov) sowie von Franz Liszt und Olivier Messiaen¹² entwickelte. Unserer Ansicht nach liegt das Traditionsbewusstsein auf der Hand, vor allem in der Tradition des Zentrums von klassischer Rationalität. Die Formel von Stockhausen aber löst eine besondere weltanschauliche künstlerische Aufgabe – die

¹¹Deni Didrot [Denis Diderot], *Sočinenija : v dvuh tomah* [Werke in 2 Bänden], Moskva 1986, S. 545.

¹²Die Idee der logischen Ableitbarkeit eines Universums aufgrund der Anfangsbedingungen stammt von Gottfried Wilhelm Leibniz. Vgl. Édouard Soroko, *Strukturnaâ harmoniâ sistem* [Strukturharmonie der Systeme], Minsk 1984, S. 66.

Musik erhält wieder ihre Ganzheit und ihre immanenten Eigenschaften, die unter nichtklassischem Kontext und Weltordnung dem Schaffenden gleichen. Deshalb besteht die Errungenschaft Stockhausens darin, die Einseitigkeit des ‚mathematischen‘ oder umgekehrt ästhetischen Herangehens an die Musik anhand der ‚Superformel‘ überwunden zu haben. Denn bekanntlich kann keine der innerlich widerspruchsfreien Zweige des Denkens „alle daraus folgenden Tatsachen ableiten, wie groß auch die Liste der anfangs gewählten Annahmen ist.“¹³ Man kann behaupten, dass die Formelkonzeption der Musik von Stockhausen das Zeitalter des Glaubens an den westlichen Rationalismus beendete und einen Weg zum ganzheitlichen musikalischen Denken unter nichtklassischem Kontext öffnete.¹⁴

¹³Ebd., S. 67.

¹⁴Weitere Konzeptionen der nichtklassischen Musik sind mit der intuitiven und der Musik im Raum usw. verknüpft.

IVANA MEDIĆ (Belgrad / Serbia)

The Challenges of Transition: Arvo Pärt's 'Transitional' Symphony No. 3 between Polystylism and Tintinnabuli¹

As part of my doctoral research on Alfred Schnittke's symphonies² I analysed countless symphonies written not only by Schnittke ([Al'fred Šnitke] 1934–1998) himself, but also by a host of his Soviet contemporaries including Galina Ustvolskaya ([Galina Ustvol'skaâ] 1919–2006), Boris Chaikovsky ([Boris Čajkovskij] 1925–1996), Nikolai Karetnikov ([Nikolaj Karetnikov] 1930–1994), Sofia Gubaidulina ([Sofiâ Gubajdulina] born 1931), Valentin Silvestrov ([Valentin Silvestrov] born 1937), Boris Tishchenko ([Boris Tišenko] 1939–2010) and many others. Among them, the symphonies by the Estonian composer Arvo Pärt (born 1935) really stood out, because each one of them is unique and quite different from the Shostakovichian symphonic model that was prevalent among this generation. In particular, Pärt's Symphony No. 3 is an unusual and striking work, unlike anything else written in the USSR at that time.

By the time he graduated from the Tallinn Conservatory in 1963, Arvo Pärt could already be considered a professional composer, because he had been working as a recording engineer with the Estonian Radio and writing music for the stage and film, not to mention that in 1959 he won the first prize at the *All-Union Young Composers' Competition*. Although Soviet composers had little information on what was happening in Western avant-garde music at the time, the early 1960s saw many new methods of composition being 'smuggled' into Soviet music by the composers who refused to conform to the official socialist realist standards.³ In spite of living in the 'provincial' Baltic republic of Estonia, Pärt was at the forefront of this belated Soviet avant-garde, and his 1960 *Nekrolog* op. 5 was one of

¹The writing of this article was supported by the project Serbian Musical Identities within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges (No. 177004 /2011–2014/) funded by the Ministry of Education and Science of Serbia.

²Ivana Medić, *Alfred Schnittke's Symphonies 1–3 in the Context of Late Soviet Music*, PhD dissertation, University of Manchester, 2010.

³For a comprehensive analysis of 'unofficial', non-conformist music in the Soviet Union after World War II see Peter J. Schmelz, *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music During the Thaw*, Oxford University Press, 2009.

the first compositions in the USSR to employ serial technique; moreover, his music was well known in the Soviet capital Moscow, at least among his fellow non-conformist composers. Pärt continued to use serialism until the mid-1960s, albeit combined with other compositional methods. His 1964 *Collage über BACH* was one of the first examples of what was to become known as Soviet polystylism.⁴

Written in 1971, Pärt's Symphony No. 3 is often dismissed as a product of his creative crisis. It is the only work completed during the otherwise unproductive eight-year period between *Credo* (1968), Pärt's final polystylistic piece,⁵ and a rush of works from 1976–1977 which introduced his new *tintinnabuli* style. In the early 1970s, Pärt wrote a few 'transitional' compositions in the spirit of early European polyphony, but the Symphony No. 3 is the only finished work that he did not subsequently withdraw. He also continued to write applied, incidental music to make a living, however he excluded these works from his catalogue.

According to his biographer Paul Hillier, in the mid- to late-1960s Pärt developed a keen interest in Orthodox Christianity; he found a role model in Heimar Ilves, one of the most outspoken (and overtly religious) professors at the Tallinn Conservatory, who was dismissive of contemporary music.⁶ His view of atonal music as music without the presence of Divine Spirit "powerfully fuelled Pärt's own growing disenchantment with the avant-garde".⁷ Pärt's *Credo* caused a furore after its premiere, not because of the employment of avant-garde techniques (which by 1968 had

⁴On the role and significance of polystylism in Pärt's and Schnittke's oeuvres see: Ivana Medić, "I believe... in what?" Alfred Schnittke's and Arvo Pärt's Polystylistic *Credos*", in: *Slavonica* 16/2 (2010), p. 96–111.

⁵*Credo* is one of Pärt's numerous 'Bach' works: it is based on the C major Prelude from the first volume of J. S. Bach's *Well-Tempered Clavier*. Pärt's other 'Bach' works include the already mentioned *Collage über B-A-C-H* for oboe and strings, as well as *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* for piano, wind quintet, string orchestra and percussion (1976) and *Concerto piccolo über B-A-C-H* for trumpet, string orchestra, harpsichord and piano (1994).

⁶On Ilves's influence on Pärt see: Paul Hillier, *Arvo Pärt*, Oxford University Press, 1997, p. 67–68.

⁷*Ibid.* In contrast to Pärt, some of his non-conformist contemporaries, such as Nikolai Karetnikov, were happy to continue writing serial music despite undergoing religious conversion and becoming practising believers.

already become old hat), but because of its obvious religious connotations.⁸ In spite of the abundance of avant-garde techniques, paired with an overall constructivist procedure, *Credo* revealed Pärt's 'loss of faith' in serialism and other avant-garde techniques (which are here used to depict 'the evil') and anticipated his evolution from serial constructivism to the minimalist constructivism of his *tintinnabuli* works. As I have observed in my analysis of *Credo*, the explicit and implicit dualisms confronted in this work – tonality versus atonality, order versus chaos, construction versus destruction, peace versus war, forgiveness versus vindictiveness, Christianity versus atheism, affected the composer very intensely; hence, Symphony No. 3 was based neither on traditional tonality, nor on serialism, nor on aleatorics – it seemed that Pärt had exhausted these techniques in *Credo* and had no intention of ever using them again, and thus he began looking for other alternatives to the socialist realist canon.⁹

In order to develop his abstractly-tonal (but, actually, not functionally tonal) *tintinnabuli* style and to dissociate it completely from socialist realism, Pärt had to go back to the origins of tonality. Thus, after completing *Credo*, he immersed himself into a study of pre-tonal music including Gregorian chant and French and Franco-Flemish choral music from the fourteenth to the sixteenth centuries: Guillaume de Machaut (c. 1300–1377), Johannes Ockeghem (c. 1410–1497), Jacob Obrecht (c. 1457–1505), Josquin des Prez (c. 1450–1521) et al. This music was literally unknown in the USSR at that time, and was only in the early stages of its revival by the newly-founded ensembles, such as *Madrigal*.¹⁰ Hence in Pärt's Symphony No. 3 serialism, aleatorics and tonality are bypassed in favour of old church modes and various pre-classical polyphonic techniques. However, this transitory phase did not entirely satisfy the composer and he entered into another five-year period of creative silence, while he resumed his study of early music. Finally in 1976 Pärt re-emerged with a new compositional technique that he invented and to which he has remained devoted to this day. He called it *tintinnabuli* (in Latin, 'little bells'). He said: "I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent

⁸On the circumstances surrounding the premiere and reception of this work see Hillier (see note 6), p. 58; Nick Kimberley, "Starting from Scratch", in: *Gramophone*, Vol. 74, No. 880 (1996), p. 14.

⁹Medić, "I Believe... In What?" (see note 4).

¹⁰The ensemble *Madrigal* was founded in 1965 by Andrei Volkonsky ([Andrej Volkonskij] 1933–2008), one of the leaders of Soviet post-WW2 musical avant-garde.

beat, or a moment of silence, comforts me. I work with very few elements – with one voice, two voices. I build with primitive materials – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells and that is why I call it tintinnabulation.”¹¹ Having found his new voice, there was a rush of new works: *Für Alina*, *Fratres*, *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, *Tabula rasa* etc. As Pärt's music began to be performed in the West, whilst his frustration with Soviet officialdom grew, in 1980 he and his family emigrated, first to Vienna and then to Berlin, where he still lives.

Symphony No. 3 is cast in three movements, played without a break. David Fanning has described it as a study in rhythmic layering which translates the archaic statements into modern terms.¹² As such, this symphony is unique both in the context of Pärt's oeuvre and Soviet symphonism in general, although it does bear certain resemblances to Pärt's previous two symphonies. The movement titles in his Symphony No. 1 (1964) suggest pre-classical polyphonic models ('Canon', 'Prelude and Fugue'). Pärt employs a variety of polyphonic techniques for the purpose of creating neo-stylistic syntheses, and then mixes them with freely employed twelve-note segments and almost minimalistic repetitive passages. In that respect, especially remarkable is the 'Fugue', which does not sound like a fugue at all, and at moments resembles early minimalist works by the likes of Philip Glass (born 1937) or Louis Andriessen (born 1939) – however, Pärt's Symphony No. 1 actually predates them.

The differences between his Symphonies Nos. 2 and 3 are more remarkable. Similar to *Credo*, Symphony No. 2 is characterised by a free employment of twelve-note rows, quotations, sonoristic effects, neo-baroque forms, all of these presented on the background of a quirky interplay of tonality and atonality. Remarkable is a quotation of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's children's piece *Sweet Daydream* towards the end of this predominantly bleak and tragic piece. As observed by Merike Vaitmaa: "The naïve beauty of the Tchaikovsky quotation (...) sounds fragile and defenceless in the im-

¹¹Cited in: Richard E. Rodda, liner notes for Arvo Pärt *Fratres*, I Fiamminghi, The Orchestra of Flanders, Rudolf Werthen (Telarc CD-80387).

¹²See David Fanning, "The Symphony in the Soviet Union (1917–1991)", in: Robert Layton (ed.), *A Guide to the Symphony*, Oxford University Press, 1995, p. 292–325.

mediate presence of an aggressive nightmare created by modern expressive means.”¹³

On the other hand, in his Symphony No. 3, Pärt does not set the tonal and atonal forces in confrontation. All main motifs are modelled on Gregorian tunes, featuring a narrow intervallic span and gradual movement in seconds; moreover, a majority of them are mutually related and/or derived from one another. However, as mentioned, Pärt does not employ actual quotations. If we add to this equation the odd minimalistic-repetitive moment, and the unusual effect produced by the *Ars nova* cadential turn known as the ‘Landini cadence’,¹⁴ the overall impression is that of mock-archaic early modernism. The most obvious role model is Igor Stravinsky (1882–1971) – from his early neo-classical works including the *Symphony of Psalms* (1930) to the late ‘religious’ works, written just a few years before Pärt’s Symphony, such as *Canticum Sacrum* (1955) and *Requiem Canticles* (1966). One also finds echoes an earlier Northern European symphony, Jean Sibelius’s (1865–1957) Symphony No. 6, completed in 1923 and influenced by Palestrina (c. 1525–1594). Moreover, some of Pärt’s homophonic textures closely resemble Erik Satie’s (1866–1925) ‘religious’ works written during his *Order of the Rose and Cross* phase, while the relentless, repetitive textures anticipate early minimalism.

The symphony’s three movements are joined *attacca*, emphasising seamless flow and organic development. The form of the entire cycle can be argued to be a combination of sonata form and sonata cycle. The form of the first movement falls into following sections: introduction (from rehearsal 1) containing the main theme, exposition (rehearsal 3), and development (rehearsal 9) with a brief coda (rehearsal 14).¹⁵ This formal division is merely provisional, because the exposition is actually developmental, and the entire movement is based on a free interplay of short motifs, all of them closely related to one another. Pärt employs polyphonic and homophonic textures in alternation, in order to produce some contrast; however, the overall thematic and harmonic unity of the movement decisively contributes to a predominantly non-conflicting dramaturgy of the piece.

¹³Merike Vaitmaa, liner notes to CD *Arvo Pärt: Symphonies 1–3 – Cello Concerto – Pro et Contra – Perpetuum Mobile* (BIS CD 434).

¹⁴See David Fallows, “Landini Cadence”, in: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15943> (30.10.2015).

¹⁵My analysis differs from Hillier’s in several important respects. Compare to Hillier, *Arvo Pärt* (see note 6), p. 68–73.

The introduction contains two motifs, the first one 'a' based on an embellishment of a single note, performed by oboe and clarinet in unison, with an addition of a trumpet from bar 7 emphasising the intervals of perfect fourths and fifths, while the second motif 'b' is derived from it, but contains a leap upwards and contrasts the 'a' with the brutish sound of low brass. The motif 'a' is actually an old musical trope known as the 'circular figure' (*circulatio*); according to Tim Smith, this figure, characterised by departures and returns to the central note, was first described in 1650 by Atanasius Kircher as the aural equivalent of the circle, representing either God or the sun.¹⁶ Smith argues that Bach was familiar with this extra-musical connotations of this figure at least since 1732, and that he employed it rather consistently in conjunction with the words 'Christus' (Christ) and 'Kreuz' (Cross).¹⁷ And since Bach was, as I have already mentioned, one of Pärt's (as well as Schnittke's) role models and a common point of reference, it is hardly a surprise that they would often draw on Bach's musical symbolism. Gottfried Eberle has discussed the use of the *circulatio* trope in Schnittke's Piano Quintet (1972–1976),¹⁸ and I have recently devoted a chapter to a discussion of Schnittke's depiction of the Cross by various means, including the *circulatio*, in his Symphony No. 2 *St. Florian* (1979–1980).¹⁹ However, as far as I am aware, no author has discussed the employment of the *circulatio* by Arvo Pärt in the Symphony No. 3, which actually predates both Schnittke's aforementioned works by several years. And while it is possible that Pärt's employment of this figure was merely accidental, I would argue that, in the light of the fact that the Symphony No. 3 was preceded by the *Credo*, a work which expressed Pärt's admiration for Christ's teaching, and followed by his spiritually infused *tintinnabuli* works, it is very plausible that the *circulatio* figure is employed in the Symphony No. 3 deliberately and with a full awareness of its connotations, i. e. with the purpose of representing Christ's suffering

¹⁶Tim Smith, "Circulatio as Tonal Morpheme in the Liturgical Music of J. S. Bach", in: *Ars Lyrica: Journal of Lyrica Society for Word Music Relations* 11 (2000), p. 78.

¹⁷Ibid.

¹⁸Gottfried Eberle, "Figur und Struktur von Kreuz und Kreis am Beispiel von Alfred Schnittkes Klavierquintett", in: Jürgen Köchel et al. (eds.), *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, Hamburg: Hans Sikorski 1994, p. 46–54.

¹⁹Ivana Medić, "Crucifixus etiam pro nobis: Representations of the Cross in Alfred Schnittke's Symphony No. 2 *St. Florian*", in: Gavin Dixon (ed.), *Schnittke Studies* (In memoriam Prof. Alexander Ivashkin), Aldershot, Ashgate, 2015 (forthcoming).



Example 1a: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, I movement, bars 1–2 – motif ‘a’ i. e. the *circulatio*²¹

Musical score for Oboe I, Clarinet I, and Trumpet I. The Oboe I part is marked '6' and '7'. The Clarinet I part is marked 'Cl. I (A♭)'. The Trumpet I part is marked 'Tr. I (A♭)'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The Oboe I part is marked 'Landini cadence' and 'con aord.'. The Clarinet I part is marked 'con aord.'. The Trumpet I part is marked 'mp' and 'p'. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Example 1b: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, I movement, bars 9–10 – the ‘Landini cadence’

and crucifixion. This, in turn, lends a wholly new extra-musical undercurrent to this work of ‘absolute music’. While it is not my intention to offer a ‘programmatic’ reading of this symphony here, the reader should be well aware of the fact that the dramaturgy of the piece might have been inspired by Christ, and that some of the formal idiosyncrasies could be explained by this hidden programmatic content.²⁰

Both motifs from the introduction, ‘a’ and ‘b’, end with an *Ars nova* cliché, the ‘Landini cadence’. The *circulatio* and the Landini produce a remarkably archaic effect, although it is unclear which exact past they evoke, as these influences are actually separated by several centuries (Examples 1a, 1b, 1c).

The exposition of the first movement begins with the motif ‘c’ (Example 2a) also derived from ‘a’, performed by clarinets in parallel octaves and distinguished by a swift movement in triplets; it takes up the role of the first theme of the sonata. A *fugato* ensues with different instrumental

²⁰On the other hand, I have offered precisely such a ‘close reading’ (a term by Lawrence Kramer) of Pärt’s *Credo* and Schnittke’s *Symphony No. 2* in my other articles; cf. MediĆ, “I Believe... In What?” (see note 4); MediĆ, “Crucifixus etiam pro nobis” (see note 19).

²¹All examples reproduced from the Score No. 5775, Edition Peters, Leipzig. Reproduced with permission. All rights reserved.

Example 1c: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, I movement, bars 14–20 – motif 'b' with the 'Landini cadence'

Example 2a: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, I movement, bars 21–23 – motif 'c' i. e. the first theme of the exposition

Example 2b: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, I movement, bars 48–51 – motif 'd' i. e. the second theme of the exposition

This musical score snippet shows the culmination of the second movement. It features five staves: Cfg (Cello and Double Bass), Cor (Fa) (Cor Anglais), Tr (Pa) (Trumpets in A), Trb (Trumpets in B-flat), and Tuba. The Cfg part is marked with a handwritten note '(Landini cadence)'. The music is characterized by sustained, resonant chords and a slow, deliberate pace.

Example 3b: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, II movement, bars 73–80 – culmination of the second movement: 'b', 'a1' and the 'Landini cadence'

This musical score snippet shows the end of the second movement. It features ten staves: Cl (Sib) (Clarinets in B-flat), Cl. b (Sib) (Clarinet in B-flat), Fg (Flute), Cfg (Cello and Double Bass), Trb (Trumpets in B-flat), Timp (Timpani), Camp (Cymbals), Vl (Violins), Va (Violas), Vc (Violas), and Cb (Contra Basses). The score is marked with '137' and '20'. The music is characterized by sustained, resonant chords and a slow, deliberate pace.

Example 3c: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, II movement, bars 138–143 – end of the second movement (Christ's death at the Cross)

are also frequently found in J. S. Bach's works.²² From rehearsal 17 it is added a counterpoint in semibreves, also derived from 'a'. These motifs are then developed in free imitation until the culmination is reached at rehearsal 22 with the return of 'b' from the first movement, followed by 'a1' (Example 3b). The motif 'c' then returns at rehearsal 23 with its distinctive triplets; however, it is transposed to D minor, the 'tonal' centre of the second movement. At rehearsal 24 the 'a' from the first movement returns. After slowing the musical course down to achieve maximum tranquillity (with 'little bells' in celesta at rehearsal 25 followed by a 'lament' in strings), the second movement ends with sudden ominous chords in the full orchestra and a dramatic solo for timpani in F which prepares the third movement (Example 3c). If one should relate it to the biblical narrative, this would be the exact moment of Christ's death at the Cross.

The third movement starts at rehearsal 30 with the motif 'a' in D minor, and its 'antiphone' responses in woodwinds, based on a syncopated motif 'a2' derived from 'a' and 'd'. The first section (until rehearsal 37) is mostly based on 'a' and 'a2', ending with the 'Landini cadence' in D, which then becomes a basis for the next, polyphonic segment. It begins at rehearsal 37 with an augmented 'c' in double-bass solo in D (Phrygian), followed by a free imitation moving swiftly through many tonal centres but without settling for any particular key.

The recapitulation on the level of the entire symphonic cycle begins at rehearsal 46 with a return of the motif 'a' from the introduction in *ff* in F# Phrygian (Example 4a). At rehearsal 48 Pärt repeats the first sonata theme of the first movement i. e. 'c', with counterpoint based on motifs 'a' and 'd' (Example 4b). It is followed by the second theme i. e. 'd' at rehearsal in G, and then by a Coda from rehearsal 51 with the final hint of 'd' in the last two bars. It is very tempting to interpret the recapitulation, with its reappearance of the *circulatio*, as the moment of Christ's resurrection.

Aside from the thematic unity of the entire cycle, the harmonic progressions also support the interpretation of this cycle as a unified whole. The main key is G sharp minor, but the first movement actually ends in F minor. The second one begins in D minor (the key a tritone apart from G sharp, i. e. its polar tonality), but also ends in F. The third movement continues to vacillate between D and F, but midway through returns to G sharp, thus emphasising the recapitulative effect.

²²Cf. Smith (see note 16).

The image shows a handwritten musical score for the recapitulation of 'a' in Arvo Pärt's Symphony No. 3, III movement, bars 166-168. The score is written on ten staves. At the top left, the word "Recapitulation" is written in a box, and the number "48" is written in a small box next to it. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including accents and slurs. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "ff" (fortissimo). The score is written in a clear, legible hand.

Example 4a: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, III movement, bars 166–168 – recapitulation of 'a'

As we have seen, Pärt's musical rhetoric in this work is seemingly anti-Romantic: this clean-cut symphony demonstrates his penchant for conciseness and reductionism, suggests an affinity with Stravinsky's modernist aesthetics and anticipates early minimalist works. While Pärt aims towards objectification, there are musical 'signs' that suggest an 'extra-musical' meaning, although the musical symbolism is not nearly as obvious as in Pärt's *Credo* or in Schnittke's *Symphony No. 2*, the two works which closely follow the biblical narratives.

The image shows a page of a musical score for Arvo Pärt's Symphony No. 3, III movement, bars 183-188. The score is in G major and 4/4 time. It features parts for Flute I, Piccolo, Trombone I, Flute I, Flute II, Piccolo, Flute III, and Trombone I. Handwritten annotations 'hints of 'd'' and '58' are present above the first system. The second system has handwritten annotations 'hints of 's''.

Example 4b: Arvo Pärt, *Symphony No. 3*, III movement, bars 183–188 – recapitulation of ‘c’ with hints of ‘d’

Pärt’s Symphony can be labelled ‘polystylistic’ only conditionally: although the composer pours the simulations of plainchant into a classical symphonic mould, this results in a restoration of old music in a modern context, rather than a deliberate and incongruous clash of aesthetically and diachronically opposed styles, as was the case with his older polystylistic works. To overview once again the symptoms of Pärt’s ‘transition’ from polystylism to *tintinnabuli*, we could say that Pärt’s Soviet and polystylistic past is revealed in the following features:

- the very genre of symphony – quite typical of Soviet aesthetics, which regarded the symphony as a supreme genre and a ‘substitute for the mass’ in the modern atheist world;²³
- a free interplay of different stylistic traits, without committing to any particular one;
- the employment of musical ‘signs’ although, unlike what he had done in *Credo*, here they do not follow an overt narrative;

²³Cf. Mark Aranovsky, *Simfonicheskie iskania – Problemi zhanra simfonii v sovetской muzyke 1960–1975 godov*, Leningrad: Sovetskiiy kompozitor 1979, p. 35.

- however, in contrast to a majority of Pärt's Soviet contemporaries who relied on Shostakovich's symphonic model, the most obvious influence on his symphony is Stravinsky's late oeuvre.

As to the features that anticipate Pärt's *tintinnabuli* style, one may observe the following:

- the employment of a minimum of thematic material – all main motifs are derived from one another and/or mutually related;
- the entire work unfolds by means of a development of these motifs – there is hardly any thematic contrast between the movements, and the development transgresses the boundaries of individual movements; hence the formal divisions are provisional and the symphony should be heard as a unified whole;
- this principle of diminishing thematic contrast leads to repetitiveness, which would become one of the key features of Pärt's *tintinnabuli* style;
- harmony is vaguely tonal, but there are no customary tonal cadences, and the distribution of keys seems quite arbitrary; this is achieved by means of bypassing the major/minor dichotomy in favour of old church modes and pre-tonal cadential turns;
- finally, by referencing the plainchant and the *Ars nova* polyphony, Pärt confirms his interest in spirituality, which would infuse his *tintinnabuli* works.

If one should summarise the 'meaning' of this symphony, I could be argued that the composer seeks inspiration and solace in the idealised distant past, but also uses it as a means of 'reviving', 'purifying' and reaffirming the symphonic genre. However, Pärt's employment of a covert but nevertheless readable musical symbolism (in particular when seen in the context of his works that predate and follow the Symphony) makes it very tempting to hear this work as a continuation of the topic already dealt with in the *Credo*, i. e. the depiction of the holy figure of Jesus Christ and of his death and resurrection.

OL'GA OSADCIA (L'viv / Ukraine)

Musikalische Judaica unter den Materialien der L'viver Nationalen wissenschaftlichen Bibliothek der Ukraine „Vasil Stefanik“

Eine gründliche Erforschung der kulturellen Eigenart jeder der das Land Galizien besiedelnden ethnischen Gemeinschaften, insbesondere der polnischen, ukrainischen, deutschen und jüdischen, wie auch deren Wechselwirkungen und ihrem Beitrag zur Weltkultur ist nur auf der Grundlage einer systematisch gesammelten und fachgemäß durchgearbeiteten Quellenbasis möglich. Innerhalb einer allgemeingültigen Systematisierung musikalischer Quellen nach verschiedenen Prinzipien (Briefwechsel, Memoirenliteratur, Presse, spezielle musikwissenschaftliche Literatur, Ikonografie usw.) zeichnen sich Notenhandschriften und Notenausgaben als besonders wichtige und zuverlässige Quellen der Musikgeschichte aus.

Notenausgaben repräsentieren in hohem Maß die künstlerischen Werte der musikalischen Kunst. Im Kontext des Themas meines Vortrags scheint es hinsichtlich des Schaffens galizischer Komponisten jüdischer Herkunft besonders wichtig, mittels einer allseitigen Analyse ihre Leistungen objektiv abzuschätzen, ihre Rolle im musikalischen Kulturerbe der Region zu bestimmen und die Chronologie des Schaffens im Zusammenhang der Musikkultur zu verfolgen.

Unter den Notenbeständen der Bibliothek, die galizische Musikjudaica betreffen, finden sich nur wenige Exemplare aus der großen Vorkriegskollektion, etwa 40 bis 50 – aber schon dieser Teil zeugt von der aktiven Rolle jüdischer Musiker im Kulturleben Galiziens, von ihrem wesentlichen historischen und künstlerischen Beitrag, was eine gehörige Aufmerksamkeit der Fachleute verdient. Außer den Notenausgaben bilden auch verschiedene Nachschlagewerke,¹ Informationsberichte in der damaligen städtischen

¹ „Bibliografia Polskiego Piśmiennictwa o Muzyce Żydowskiej“ [Bibliografie des polnischen Schrifttums über die jüdische Musik] (I), oprac. Michał Klubiński, in: *Stowarzyszenie De Musica.: Pismo Muzykalia* VII, 2009, Judaica. 2. – Dass. (II), oprac. Michał Klubiński, in: *Stowarzyszenie De Musica.: Pismo Muzykalia* XIII, 2012, Judaica. 4.

Presse (z. B. in der Zwischenkriegszeit in der Zeitung *Chwila* [Welle],² dem Presseorgan der jüdischen Gemeinde in polnischer Sprache) sowie manche musikwissenschaftliche Forschungen beachtenswerte Quellen über die jüdische Musikkultur in diesem Land.³

In der Reihe von Komponisten, deren Werke die Kollektion galizischer Musikjudaica bilden, sind acht polnische Komponisten jüdischer Herkunft aus der Zeit vom Ende des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts präsent: Seweryn Berson, Dawid Beigelman, Maurycy Fall, Tadeusz Kassern, Anda Kitschmann, Alfred Plohn, Tadeusz Pollak, Alfred Schütz.

Der älteste von ihnen ist Seweryn Berson (1858–1917), polnischer Rechtsanwalt und Komponist. Er wurde in Nowy Sącz geboren. Im Alter von 18 Jahren übersiedelte er nach Lemberg (poln. Lwów, heute ukrain. L'viv), wo er das ganze weitere Leben verbrachte. Von Anfang an beteiligte er sich aktiv am Lemberger Musikleben, anfangs als Musikkritiker der *Lemberger Zeitung* (*Gazeta Lwowska*), später der *Abendzeitung* (*Gazeta Wieczorna*). Am Berliner Konservatorium wurde er durch Heinrich Urban musikalisch gründlich ausgebildet. Als Komponist zeigte er eine Vorliebe für Operetten. Besonders populär waren seine Operetten *Żołnierz królowej Madagaskaru* [Soldat der Königin von Madagaskar] und *Lekcja tańców* [Lektion der Tänze] u. a. Letzteres Bühnenwerk wurde 1902 am Lemberger Schauspielhaus aufgeführt. Es ist schon bemerkenswert, dass sich Berson als einer der Lemberger Komponisten dieser Gattung zugewandt hatte (auch andere Lemberger Operettenkomponisten waren meistens jüdischer Herkunft). Er schuf recht professionelle und niveauvolle Unterhaltungsmusik, weswegen damals seine Operetten so großen Erfolg genossen.

Außerdem schrieb er mehrere Kammer- und Klavierwerke sowie Lieder nach Worten von Heinrich Heine, Henrik Ibsen und Maria Konopnicka. Obgleich Berson zahlenmäßig kein großes kompositorisches Erbe hinterließ, so zählte er dennoch zu den beliebtesten Lemberger Komponisten populä-

²Barbara Lentoha, „Chwila‘ – gazeta l'vivs'kih êvreiv“ [„Chwila“ – die Zeitung der Lemberger Juden], in: *Ĺ, niezaleźnij kul'turoloģičnij časopis* [Ĺ, unabhängige kulturologische Zeitschrift], Tl. 51: Gebrejs'kij L'viv [Das hebräische Lemberg], 2008.

³Alfred Plohn, „Muzyka we Lwowie a Źydzi“ [Musik in Lemberg und die Juden], in: *Almanach Źydowski*, Lwów 1936. – Ewa Nidecka, „Lwowscy muzycy pochodzenia Źydowskiego“ [Musiker jüdischer Herkunft], in: *Musica Galiciana* [Musik aus Galizien], Bd. 10, Rzeszów 2007, S. 36–46. – Issachar Fater, *Muzyka Źydowska w Polsce w okresie miêdzywojennym* [Jüdische Musik in Polen in der Zwischenkriegszeit], Warszawa: Oficyna Wydawnicza 1997.

rer Musik. Auf organisatorischem Gebiet entfalteten sich seine Aktivitäten noch erfolgreicher: Er gründete den Verband der polnischen Komponisten (1899) und war Mitorganisator des Ersten Symposiums Polnischer Musiker in Lemberg (1910). In der obengenannten Kollektion der Nationalen wissenschaftlichen Bibliothek sind einige Vokal- und Klavierwerke von Berson nachzuweisen.

Der nächste in dieser Reihe, Maurycy Fall (1848–1922), war Kapellmeister bei der österreichischen Garnison; später bekleidete die Stelle eines Kapellmeisters des städtischen Blasorchesters „Harmonia“, das in Lemberg 1890 entstanden war. Auch er erlangte Ruhm als Komponist von Operetten, die auf der Bühne des Lemberger Theaters aufgeführt wurden, unter ihnen am häufigsten die Operette *Książę łobuz* [Fürst Gassenjunge], die am 15. Mai 1884 Premiere hatte. In der Bibliothek werden manche seiner Tänze für Klavier aufbewahrt, darunter die allbeliebte Polonaise *Wiarusy*.

Dawid Bajgelman (Beigelmann, 1887–1944) war ein bekannter Geiger, Orchesterleiter, Komponist und Theaterkritiker sowie Komponist von Operetten, Vokal- und Instrumentalwerken. Er wurde in Łódź in einer großen Musikerfamilie geboren. Ab 1912 wirkte Bajgelmann in L'viv an dem jüdischen Schauspielhaus von Jakub Ber Gimpl. Zur Nazizeit 1940 wurde er im jüdischen Ghetto in Łódź eingesetzt, wo er sich am Kulturleben des Ghettos als Dirigent beteiligte. Aus der Musikgeschichte der Kriegszeit des Łódźer Ghettos sollte man als einen besonderen Fall hervorheben, dass unter seiner Leitung am 1. März 1941 das erste Sinfoniekonzert gegeben wurde. 1944 wurde Bajgelman weiter nach Auschwitz deportiert, wo er im Februar 1945 verstarb. In der Bibliothek sind zwei seiner Vokalwerke überliefert.

Eine bedeutende Person im Lemberger Musikleben war Alfred Plohn (1882–?) – Komponist und Musikkritiker. In der bereits oben genannten jüdischen, polnischsprachigen Zeitschrift *Chwila* gestaltete er eine Musik-Rubrik, in der er Rezensionen und Anzeigen von Konzerten und Opernaufführungen publizierte. Er ist der Autor der bekannten und bis heute zuverlässigsten Publikation über die jüdische Musik in der Lemberger Region, *Muzyka we Lwowie a żydzi* [Musik in Lemberg und die Juden], die 1937 veröffentlicht wurde.

Anda Kiczmann, eigentlich Anna Maria Kiczmann (1895–1967), war eine der besonders beachtenswerten Repräsentantinnen der Unterhaltungsmusik in Lemberg. Sie absolvierte eine musikalische Berufsausbildung und war die erste Frau unter den Kapellmeistern mit einem Diplom der Wiener Musikakademie. In den 1930er Jahren arbeitete sie an der L'viver Abteilung

des Polnischen Rundfunks, wo sie die Abteilung Unterhaltungsmusik leitete. Sie schrieb Librettos für Operetten, darunter für Seweryn Berson, sowie Lieder-Zyklen für Kabaretts. Zu ihren bekanntesten Liedern gehörten *Frau Liu*, *Die Zigarette*, *Lwowianka – Twostopp*, *So bin ich*, *Voltigereiterin*, *Die Liebe*, *Der letzte Walzer*. Anda Kiczmann war auch die Herausgeberin von Volksliederbearbeitungen.

Theodor Pollak (Lebensdaten sind unbekannt), Pianist und Komponist, obgleich in Lemberg nicht geboren, lebte er aber hier mehrere Jahre, erteilte Musikunterricht, gründete eine eigene musikalische Schule und nahm aktiven Anteil am Musikleben der Stadt. Einige seiner Kompositionen waren im Land sehr beliebt und wurden oft sowohl vom Autor selbst als auch von seinen Schülern in Konzerten aufgeführt.

Tadeusz Zygfryd Kassern (1904–1957), Komponist, in Lemberg geboren, war einer den letzten Schüler des bekannten polnischen Pädagogen und Komponisten Mieczysław Sołtys. Er komponierte Konzerte für Koloratursopran und für Streichorchester, sowie eine Sonatine für Flöte und Klavier und die sinfonische Dichtung zum Andenken von Marschall Józef Piłsudski. 1931 emigrierte er nach Paris, danach übersiedelte er in die USA, wo er bis zum Ende seines Lebens lebte. In der Bibliothek werden ein Konzert und eine Sonate aufbewahrt.

Alfred Longin Schütz (1910–1999) war ein anerkannter und vielseitiger Musiker, Komponist, Dirigent und Pianist. Er wurde in Ternopil geboren und stammte aus einer reichen jüdischen Familie. Von früher Kindheit an interessierte er sich für Musik, doch studierte er zunächst die Rechte an der Jan-Kazimierz-Universität in L'viv. Gleichzeitig setzte er die Musikausbildung fort und wählte bald endgültig die musikalische Karriere. Vermutlich studierte er am Konservatorium des Polnischen Musikvereins. Vier Jahre (1936–1939) verblieb er in Warschau, immer aber fühlte er sich als echter L'viver. Nach seiner Rückkehr nach L'viv begründete er zusammen mit Conrad Thom das Theater der Miniaturen, das er von Anfang an leitete. 1932–1936 führte auch das Rundfunkprogramm „Lustige L'viver Welle“, in welchem oft Lieder von ihm erklangen. Weltruh brachte ihm das Lied *Czerwone maki na Monte cassino* [Roter Mohn auf dem Monte cassino] nach Worten von Feliks Konarski ein, welches 1944 entstand. Das damals außerordentlich populäre Lied entstand in Zusammenarbeit von Schütz mit dem Dirigenten Henryk Wars (Henry Vars, eigentlich Henryk Warszawski) und seinem Orchester von 40 Personen. Historisch-politischer Hintergrund war die Schlacht am Monte cassino, an der das zuvor aus dem Iran (Tehe-

ran) nach Italien verlegte 2. Polnische Korps der polnischen Exilregierung maßgeblich zum Sieg der Alliierten über die Naziarmee beitrug.

Die Bibliothekbestände der L'viver Nationalen wissenschaftlichen Bibliothek der Ukraine „Vasil Stefanik“ repräsentieren eine, vielleicht nicht besonders umfangreiche, jedoch mannigfaltige und unter künstlerischem Gesichtswinkel wertvolle Kollektion von Musica Judaica. Man vermutet, dass diese Kollektion nicht vollständig ist. Recherchen nach Desideraten in verschiedenen privaten und institutionellen Archiven könnten noch Überraschungen bringen. Doch auch der oben dargestellte bescheidene Teil schriftlicher Zeugnisse einer großen und bemerkenswerten jüdischen Musikkultur in Galizien und in der Hauptstadt des Landes L'viv – Lwów – Lemberg scheint schon genügend repräsentativ und wichtig für die weitere Rekonstruktion der Kulturtraditionen dieser nationalen Gemeinde.

Liste der Notendrucke

- Bajgelman, Dawid (1887–1944). *Grzech*: (tango) / muzyka D. Bajgelmana; słowa W. Jastrzębca. Partytura. Warszawa: Wydawnictwo „Jastrząb“; 61, 1934, 4 s. [Sünde (Tango), Musik von Dawid Bajgelman, Worte von Władysław Jastrzębec, Partitur, Warschau: Verlag „Habbicht“; 61, 1934, 4 S.]
- Berson, Seweryn (1858–1917). *Pięć pieśni*: do słów K. M. Górskiego: na śpiew z towarzyszeniem fortepianu, op. 6. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt (ca. 1900) [Fünf Lieder: nach Worten von K. M. Górski; für Stimme mit Klavierbegleitung, op. 6. Lwów: Gubrynowicz i Schmidt (ca. 1900)].
- Berson, Seweryn (1858–1917). *Z rojeń dziewczęcia*: cztery utwory na fortepian, op. 7. Kraków: A. Piwarski i S-ka (post 1898) [Aus den Träumereien einer Jungfrau; 4 Stücke für Klavier, op. 7, Krakau, A. Piwarski i S-ka (post 1898)].
- Berson, Seweryn (1858–1917). *Noc*: Kwartet męski do słów Z. Sarnieckiego. Lwów (ca. 1900) [Die Nacht: Männerquartett nach Worten von Z. Sarniecki, Lwów (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Hypotenuzy*: Walce na fortepian. Lwów: nakładem Komitetu „Balu Techników“ (ca. 1900) [Hypotenusen, Walzer für Klavier, Lwów, herausgegeben von dem Komitee des „Techniker-Balls“ (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Valses de ca.sino*: pour Piano. Leopold: W. Hoschek, Co. (ca. 1900) [Walzer des ca.sinos, für Klavier, Leopold: W. Hoschek, Co. (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Poezya i proza*: Walce na fortepian, op. 210. Lwów: W. Hoschek, Co. (ca. 1900) [Poesie und Prosa: Walzer für Klavier, op. 210. Lwów: W. Hoschek, Co. (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *3-ci maja* (1891): Polonez na fortepiano. op. 213. Lwów: W. Hoschek i Sp. (ca. 1900) [Der Dritte Mai (1891). Polonese für Klavier, op. 213. Lwów: W. Hoschek i Sp. (ca. 1900)].

- Fall, Maurycy. *Powitanie Lwowa*: Mazury na fortepian, op. 84. Lwów: Seyfarth i Czajkowski (ca. 1900) [Gruß an Lviv: Mazurkas für Klavier, op. 84. Lwów: Seyfarth I Czajkowski (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Lwowskie dzieci*: Marsz na fortepian. Lwów: Edward Menkes (ca. 1900) [Lemberger Kinder: Marsch für Klavier, Lwów: Edward Menkes (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Wiarusy*: Polonez na fortepian, op. 97. – Lwów: M. T. Krzysztofowicz (ca. 1900) [Wiarusy: Polonaise für Klavier, op. 97. – Lwów: M. T. Krzysztofowicz (ca. 1900)].
- Fall, Maurycy. *Pedagogia*: Polka francuska: na fortepian. op. 211. – Lwów: W. Hoschek i Sp. (ca. 1900) [Pädagogik: Französische Polka: für Klavier, op. 211. – Lwów: W. Hoschek i Sp. (ca. 1900)].
- Kassern, Tadeusz Zygfryd (1904–1957). *Sonatina na fortepian*, Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1936 [Sonatine für Klavier, Warschau: Verlagsgesellschaft der Polnischen Musik, 1936].
- Kassern, Tadeusz Zygfryd (1904–1957). *Concerto = Koncert*: na głos (sopran) i orkiestrę = pour voix (soprano) et orchestre: op. 8. Poznań: Towarzystwo Związkowe Kompozytorów, 1938 (Poznań: Zakłady Karto- i Planograficzne) [Concerto = Konzert: für Stimme (Soprano) und Orchester = pour voix (soprano) et orchestre: op. 8. Poznań: Komponistenverband, 1938 (Poznań: Kartografische und planografische Einrichtungen)].
- Kassern, Tadeusz Zygfryd (1904–1957). *4 motety kopernikowskie*: na chór mieszany a cappella: op. 19. Poznań: Towarzystwo Związkowe Kompozytorów, 1937 [Vier Kopernikus-Motteten: für gemischten Chor a cappella: op. 19. Poznań: Komponistenverband, 1937].
- Kassern, Tadeusz Zygfryd (1904–1957). *Suita orawska*: na chór męski a cappella i mezzosopran (tenor) solo. Poznań, 1939 [Suite aus Orava: für Männerchor a cappella und Mezzosopran (oder Tenor) Solo. Poznań, 1939].
- Kitschman, Anda (1895–1967). *30 nowych piosenek kabaretowych*. Lwów: Księgarnia Nowości, 1921 [30 neue Kabarett-Lieder, Lwów, Bücherei „Neuigkeiten“, 1921].

- Kitschman, Anda (1895–1967). *60 wesolych piosenek ludowych*. Lwów: G. Seyfarth (ca. 1920) [60 lustige Volkslieder, Lwów: G. Seyfarth (ca. 1920)].
- Kitschman, Anda (1895–1967). *Lwowianka: Two step*. Lwów: G. Seyfarth (ca. 1920) [Die Lviverin: Two step. Lwów: G. Seyfarth (ca. 1920)].
- Plohn, Alfred (1882–?). *Praktyczna szkoła gry na gitarze*. Cz. 1, Nauka akompaniowania / ułożył Alfred Plohn. Kraków: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925) [Praktische Schule des Gitarrespiels. Teil 1, Lehre von der Begleitung, zusammengestellt von Alfred Plohn. Krakau: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925)].
- Plohn, Alfred (1882–?). *Szkoła gry na cytrze z uwzględnieniem motywów swojskich* / ułożył Alfred Plohn. Kraków: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925) [Schule für Zitherspiel unter Berücksichtigung volkstümlicher Motive, zusammengestellt von Alfred Plohn. Krakau: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925)].
- Plohn, Alfred (1882–?). *Praktyczna szkoła gry na Mandolinie* / ułożył Alfred Plohn. Kraków: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925) [Praktische Schule für Mandolinenspiel, zusammengestellt von Alfred Plohn. Krakau: A. Piwarski i S-ka (ca. 1925)].
- Pollak, Teodor. *Mazourka de Salon: pour Piano*. Lemberg: Jakubowski, Zadurowicz (ca. 1900).
- Pollak, Teodor. *Valse lente: op. 20 / composée par Théodor Pollak*. Léopol: L. Chmielewski (ca. 1910).
- Schütz, Alfred (1910–1999). *Czerwone maki na Monte ca. sino* [!]: fortepian i śpiew. (s. l.: s. n., ca. 1945) [Roter Mohn auf dem Monte casino: Klavier und Gesang (s. l.: s. n., ca. 1945)].
- Schütz, Alfred (1910–1999). *Na każdym kroku jest dziewczyna: Fox-trott*. Lwów: „Pro-Arte“, cop. 1936 [An jeder Ecke ist ein Mädchen: Fox-trott. Lwów: „Pro-Arte“, cop. 1936].

Rezensionen

MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ (Belgrad / Serbia)

Marijana Kokanović Marković, *The Social Role of the Salon Music in the Life and the Value System of the Serbian Citizens in the 19th Century*, Belgrad: Institute of Musicology SASA 2014

Salon music, which marked the private sphere of music life during the 19th century, until recently represented an aesthetically uninteresting phenomenon. Musicological researches were, primarily, focused on art music, while the research of salon music was at the margin of scientific interest. However, emergence of new scientific approaches based on theoretical concepts in social sciences and anthropology resulted in actualization of researches in different aspects of private lives from the past. That is how 'salon', as a special form of 'half-public privacy', and in that way, salon music, became a new challenge for field researches. Salon music can nowadays be seen as a historical form of the popular music, which production and distribution were under control of the free-market rules. Salon repertoire, with its pan-European commonalities, represented an all-European trend which in the 19th century spread over the areas inhabited by the Serbs. The chronological frame offered (until 1914.) matches the standard periodization of the European history (the Long 19th century) and it coincides with the political, social and cultural events of the time. In that period, during the creation of modern civil state, a specific domain of private life, as well as a value system, mostly taken from Central Europe, was constituted. Salon music was seen as a specific product, medium of a lifestyle and mentality of one particular era. In order to get answers to the questions on place and function of the salon music in a life and value system of one society or social group, it was necessary to step out of the traditional musicology into the field of interdisciplinary research that includes sociology, history of culture, everyday life, and social history.

During the archival research in Novi Sad, Belgrade and Vienna, a rich body of salon compositions by Serbian, as well as foreign composers, who lived among the Serbs, was collected, to clearly show channels of intercultural exchange and communication. The catalogues and list of music publishers were studied with the utmost care, which in turn provided an

insight into supply and demand in the music industry at the time. Articles on music, published in daily and periodical newspapers, were a significant source of information, too. Valuable information was provided through diaries, memoirs, and literary works which pictured the lives of the Serbian citizens in the 19th century, as well as other various books and manuals in which it was depicted what were the socially desirable norms of conduct that enabled decoding of bourgeois way of life, and upbringing of children, girls, especially. Finally, significant tiles in completion of the mosaic were the historical items like: concert programs, ball invitations, letters etc.

Important guidelines for better understanding of the salon music phenomenon were derived directly from practice. While editing the album of the salon compositions for the piano, titled, *From the Salons of Novi Sad*, the so-called ‘road’ from manuscripts to the note publications, that is, from archives to performers, was finally ‘crossed’ in practice, too.¹ Another angle of looking at things, were the concerts of salon music held in Sremski Karlovci and Novi Sad, which I organised with my students from the Academy of Arts in Novi Sad. This particular reconstruction of salon music performance, as well as the direct insight into the relationship between the performers and the audience, resulted in better ‘sounding’ and understanding of the topic.

“The introductory chapter” contains an explanation of titles and subjects of the research, critical analysis of previous musicological works on Serbian salon music of the 19th century, and a review of relevant theoretical discourse on the salon music of the considered period.

The following chapter is devoted to the “Music Publishing and Salon Music Production”. This chapter discusses the issues on the specific conditions of production in Serbian salon music in 19th century. The author points to what were the forms of salon music publishing and how the salon music was put on the music market. Special attention is paid to the salon music composers and their relation with music publishers, the genres they composed, and finally, the question of the status of women dealing with that kind of composing music is introduced.

In Chapter “Salon Music in the Life of the Serbian Citizens” it has been pointed out to how the salon music was integrated into a bourgeois way of life. Of great importance is the reconstruction of everyday way of life

¹*From the Salons of Novi Sad*. An album of salon dances for the piano, edited by Marijana Kokanović, Novi Sad: Matica srpska 2010.

of the social class, which was the bearer of that kind of music. Special emphasis is placed on the social function of music education for children, especially young girls.

Within sub-chapter “The Social Function of a Salon”, the questions regarding the role of a salon in one’s house, its public function, salon furniture, have been discussed. It has been explained what were the causes for social gatherings in the salons, which differed in relation to: part of the day, season in which they were hosted, visitors (women, men, or both), type and scope of gathering (regular weekly visits, or salon evenings organized for large number of guests). In the sub-chapter “Court and Bourgeois Salons”, it has been pointed out to different types of salon socializing in court, as well as, bourgeois circles. No doubt, the salons played significant role in new, social, reception of music. Since in public life there were not that many opportunities to listen to music, the salon in its various manifestations, compensated for the lack of public associations and professional institutions. Thanks to the mediating role of the salon, the former possibility of music reception was greatly expanded in terms of genres and kinds, and music became an important part of society’s social representation. At the same time, it was through the role of the salon, that educated female citizens constituted the new role of women in the society.

In the fourth chapter “Functions of the Salon Music”, compositions have been interpreted in the interactive relationship between: work – performer – audience. Objective of the musical work analysis was not to assess the artistic quality or non-quality of the salon music, in order to distinguish between successful and less successful compositions. Far more important was the awareness that at the time, the artistic quality with consumers of salon compositions (performers as well as audience) played no important role. Analysis of a musical work no longer sought aesthetic values in music opus, but qualities and features that a certain musical work must have in order to fulfill its purpose and function. Parameters of musical language, expression and style are put into service of historical and sociological approach, which reveals the true meaning and significance of the salon music.

The final chapter “The End of the Era of the Salon Music” discusses the issue of ‘disappearance’ of salon music in the context of socio-economic changes at the beginning of World War I. It points out to what influenced the gradual disappearance of the salon music: invention of the gramophone, radio; changes in the way of women’s education; appearance of the ‘new’ type of popular music.

ANNA NOWAK (Bydgoszcz / Poland)

Anna Nowak, *Mazurek fortepianowej w muzyce polskiej XX wieku* [Piano Mazurka in 20th-century Polish Music], Kraków: Musica Iagellonica / Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego 2013. 293 pp. ISBN 978-83-7099-189-0

Cultural phenomenon of piano mazurka, since Chopin's time one of the most important forms of artistic expression shaped by the Polish musical tradition, is evidenced by numerous valuable compositions that were no less significant in the 20th century than in the 19th century, which is in the time of domination of the Romantic paradigm and national culture that flourished on its ground. The history of the 'development' of the problem, which the reception of the piano mazurka in the 20th century Polish culture certainly is, indicates mazurka's special place in this particular culture. Piano mazurka became the emanation of certain values of the culture, the expression of spirituality searching for its identity in a new historical reality.

The book presented to the readers takes on the phenomenon from two perspectives. The first one is the perspective of the genre treating individual musical works as illustrations of certain cultural tendencies, artifacts embodying concepts and values important in a particular moment in history. Martin Heidegger's words validate this perspective: "...the heart of the matter is suggested in a general idea of the genre that defines a single something as being of equal importance for many."¹ The second perspective, complementary to the first one, takes as its starting point the musical work viewed as a unique cultural phenomenon, an individual creation, unique for its sound, structural and expressive qualities, characterized by a special constellation of inner- and at times extra-musical meanings. This perspective appears to be a necessary complement to the conceptual modeling not only due to a need of grasping the original qualities and special artistic value of the work of art. It was also due to the unique character of the 20th century music that – as Maciej Gołąb wrote – “lacks [...]

¹Martin Heidegger, “O źródle dzieła sztuki” [Der Ursprung des Kunstwerks], transl. Lucyna Falkiewicz, in: *Sztuka i Filozofia* 1992 No. 5, p. 36.

its own fundament in [tonal] system or compositional techniques as they were understood in the past”.² The autonomy of compositional poetics characteristic of this century requires their advance deciphering so that comparative analyses would allow selecting features that define identity of the genre, community of ideas and values constituting each work.

The music put under discussion herein includes piano mazurkas composed between 1900–2000 by artists who affirmed their belonging to the Polish culture by both their works and other forms of expression that manifest their cultural ties with Poland. This large collection of musical works consists of mazurkas written by composers thriving both in Poland (Karol Szymanowski, Apolinary Szeluto, Ludomir Różycki, Witold Friemann, Bolesław Woytowicz, Jerzy Lefeld, Stanisław Kazuro, Jan Ekier, Bogusław Schaeffer, Wojciech Kilar, Henryk Mikołaj Górecki, Zbigniew Borkowski, Marian Sawa...) and abroad – as a result of historical events (Roman Maciejewski, Antoni Szałowski, Tadeusz Zygfryd Kassern, Jan Radzyński) or independently of those circumstances, deciding to settle in other European (Aleksander Tansman, Jacek Rabiński) and American (Zygmunt Stojowski, Feliks Fryderyk Łabuński) music centers. The music collection of over 500 works includes mazurkas by composers belonging to several generations, pieces representing various stylistic trends, composed during times when different cultural paradigms reigned. Its artistic multi-dimensional value lays in the fact that it helps to notice various mediated artistic experiences and expressions of the frame of mind in each individual composition, as well as observe a gradual transformation of the 19th century stylistic model of piano mazurka heading in the 20th century toward a new sound form.

In the five main chapters of the book an attempt is made to discuss the subject from various and most important perspectives. The first chapter focuses on the DNA of the phenomenon: the process of the genre’s modeling, emphasizing the role of the characteristic ‘mazurka rhythms’; the situation of mazurka before Fryderyk Chopin, when it was considered half-functional and half-autonomous music; Chopin mazurka gaining the benchmark status; and mazurka of the post-Chopin period, where the idealization of the composer’s model has taken place. In the second chapter historical and cultural contexts of the 20th century mazurkas have been defined, considered

²Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, p. 16.

in three separate periods: first one, lasting (symbolically) from 1920, when mazurka continued to remain under the influence of post-Romantic tradition; second one, between the years 1920–1945 – marked with a search for new sound idiom; and the third one, lasting until the century’s end, characterized by assimilation of the new means of expression. The third chapter outlines individual works and collections of mazurkas through the prism of two aesthetic attitudes – epigones of Romanticism, and advocates of new means of expression. Mazurkas by the most prominent composers of the genre, K. Szymanowski, A. Tansman, R. Maciejewski, W. Friemann, B. Schaeffer, and by H. M. Górecki, are discussed separately herein. The research perspective adopted in the chapter four looks at the relationship between the 20th century mazurka and that of Chopin, specifically relating to elements of the composer’s style and works, stylistic idioms characteristic to his music and trends current at the time. It is manifested by creative strategies, adapted values, as well as meanings and roles the works had been assigned. The final chapter five focuses on tendencies and regularities of the notion constituting the 20th century poetics of the piano mazurka: tonal-harmonic means, melodic formulas, rhythmical patterns, principles of development and formal ideas, genre’s connotations and symbolism of the mazurka.

Important to such an approach are applied terms and analytical categories, since it is “in the terms that we enclose certain contents derived from experience”.³ The main ones are stylistic categories used in contemporary theoretical studies of the matter considered, in particular the concepts formulated by Mieczysław Tomaszewski in his most recent publications, which the author employs to characterize the essence of the sound idiom of Chopin’s music.⁴ Their adaptability to structural forms found in the 20th century mazurkas was dictated by both the genre’s convention and the influence of Chopin’s idiom on Polish music in the 20th century. On the other hand, the means and techniques of the 20th century music that did not fall into any of Tomaszewski’s categories due to the historic nature of the artistic phenomenon that Chopin music is, were explained with the help of other existing typologies. A theoretical concept that delineated a

³Michał Heller, *Uchwycić przemijanie*, ed. II, Kraków 2010, p. 168.

⁴Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans*, Poznań 1998; Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996; Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Series second, Kraków 2010.

general framework for the discourse on both structural and sound qualities, as well as expressive-semantic properties of piano mazurkas was proposed by Władysław Stróżewski who saw the work of art in three perspectives – ontological, semiological and axiological that found their continuation in the three concepts of the form: structural, symbolic and axiological.⁵ To analyze the piano mazurka phenomenon as the embodiment of both composer's strategies and their esthetic choices, Leonard B. Meyer's style categories⁶ have been used. The issue of relationship between a work and other musical artifacts or presentation styles was discussed based on theoretical concepts that emphasize the importance of intertextuality and purposefulness of clashing different artistic statements with one another.⁷ However, Hans Georg Gadamer's *hermeneutic horizon*⁸ guided the interpretation of piano mazurkas and revealed its methodological necessity especially in those chapters of the book where the task of explication of the meaning embodied in individual works and of defining the place of this music in the Polish musical culture of the 20th century, its importance and values perceived from the perspective of a modern recipient, was taken up. With the help of the interpretative compass indicated above, the last chapter of the book aims at grasping the piano mazurka as a 'symbolic form', i. e. such that when placed in the historical context not only reveals "to the researcher's eye the multiple semantic relationships", but also "answers questions that are important for the human existence",⁹ revealing its truth. Heidegger wrote the following: "Embedding truth in a work of art means creating such a being that has never existed before, and such that will not come into existence ever again."¹⁰

⁵Władysław Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.

⁶Leonard B. Meyer, *Style and Music, Theory, History and Ideology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1989.

⁷Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press 1980; Robert S. Hatten, "The Place of Intertextuality in Music Studies", in: *American Journal of Semiotics* 1985 No. 4, pp. 69–85.

⁸Hans Georg Gadamer, *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej* [Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik], transl. Bogdan Baran, Kraków 1993.

⁹Adam Grzeliński, *Prawda i znaczenie dzieła sztuki jako problem estetyki*, in: *Dzieło muzyczne jako znak*, vol. 8, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2012, p. 25.

¹⁰Heidegger, *O źródle dzieła sztuki* (see note 1), p. 46.

This aspect of meaning of piano mazurka was earlier noticed in musical works that focused primarily on Chopin's music, music of the 19th century and musical sources of the mazurka. Among those, especially important for shaping the concept of this book were Mieczysław Tomaszewski's monographs on Chopin. Valuable arguments and interpretations of various stylistic phenomena relating to piano mazurka and its genesis were provided by analytical studies of other researchers, including Helena Windakiewiczowa,¹¹ Karol Hławiczka,¹² Ewa Dahlig-Turek,¹³ Ludwik Bielawski,¹⁴ Jan Stęszewski and Zofia Stęszewska,¹⁵ Danuta Idaszak.¹⁶ The question of the 20th century mazurka has not been comprehensively reflected upon thus far. The collection of mazurkas that music historians and theorists have paid special attention to was primarily Karol Szymanowski's output (Adolf Chybiński,¹⁷ Józef Michał Chomiński,¹⁸ Teresa Chylińska,¹⁹ Ludwik Bielawski,²⁰ Tadeusz Andrzej Zieliński,²¹ Małgorzata

¹¹Helena Windakiewiczowa, *Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Fryderyka Chopina* (= Rozprawy Wydziału Filologicznego PAU, 7, vol. LXI), Kraków 1926.

¹²Karol Hławiczka, "Ze studiów nad stylem polskim w muzyce", in: *Muzyka* 1960, No. 4, pp. 43–69.

¹³Ewa Dahlig-Turek, *"Rytmy polskie" w muzyce XVI–XIX wieku. Studium morfologiczne*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN 2006.

¹⁴Ludwik Bielawski, *Rytm jako przejaw tradycji i tożsamości kulturowej*, in: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, ed. Anna Czekanowska, Kraków 1995, pp. 141–154.

¹⁵Jan Stęszewski, "Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym. Studium analityczne", in: idem, *Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii*, ed. Piotr Podlipniak and Magdalena Walter-Mazur, Poznań 2009, pp. 15–50.

¹⁶Danuta Idaszak, "Mazurek przed Chopinem", in: *F. F. Chopin*, ed. Zofia Lissa, Warszawa 1960, pp. 236–269.

¹⁷Adolf Chybiński, "Mazurki Karola Szymanowskiego", in: *Muzyka* 1925 No 1–2, pp. 12–19.

¹⁸Józef Michał Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.

¹⁹Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, vol. 2, Kraków 2008.

²⁰Ludwik Bielawski, "Karol Szymanowski a muzyka Podhala", in: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 23–28 marca 1962, ed. Zofia Lissa, Warszawa 1964, pp. 8–21.

²¹Tadeusz Andrzej Zieliński, "Rytmika mazurków Szymanowskiego w zestawieniu z mazurkami Chopina", in: *F. F. Chopin*, ed. Zofia Lissa, Warszawa 1960, pp. 269–280.

Janicka-Słysz²²). It is only the turn of the 21st century that marks an increased scholarly interest in mazurkas written by other 20th century composers, in particular those by Roman Maciejewski and Aleksander Tansman (Janusz Cegięła,²³ T. A. Zieliński²⁴), which was driven mainly by a growing reception of their music. Earlier articles of the author are also within that realm. The research questions posed in those articles have been the trigger for this book which is the first synthetic publication concerning the reception of piano mazurka in the Polish music of the 20th century. It presents one particular approach (out of many possible) to the matter in question, not only because “the act of interpretation has no end”.²⁵ It is also due to the fact that – as Umberto Eco wrote – “By calling a certain form into being, an artist makes it open to endless interpretational possibilities, [...] but also because there will be an infinite number of different personalities interpreting it, each with their own mind-set and way of being.”²⁶

²²Małgorzata Janicka-Słysz, “Music of Chopin, as read anew by Szymanowski”, in: *Traces and Echoes of Chopin`s Work* (7), ed. Anna Nowak, Bydgoszcz 2011, pp. 147–162.

²³Janusz Cegięła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, vol. 1, Warszawa 1986; Janusz Cegięła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy*, vol. 2, Łódź 1996.

²⁴Tadeusz Andrzej Zieliński, “Mazurki Romana Maciejewskiego”, in: *Ruch Muzyczny* 2007, No. 25, pp. 37–40.

²⁵Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki* [A Theory of Art], transl. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, p. 438.

²⁶Umberto Eco, *Sztuka/La Definizione dell Arte*, transl. Piotr Salwa and Mateusz Salwa, Kraków 2008, p. 29.

STEPHAN WÜNSCHE (Leipzig / Germany)

L'viv's National Music Academy Presents a Collection of Articles on Instrumental Chamber Music and Ensemble¹

It is quite impressive for a series of publications to produce 34 issues within the first 15 years after its founding. The *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of L'viv* does exactly that: Established in 2000, its 34th volume appeared in 2015 and is devoted to *Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice*.² The book was initiated by the Department of Chamber Ensemble and Quartet at L'viv's National Music Academy. For readers who are, like the reviewer, not able to read the Ukrainian language, the book comes up with a very useful feature. It is written in both Ukrainian and English from the preface through to the author's biographies at the end. After every text written in Ukrainian, an English version follows. Some of the articles seem to be translated completely while others are more or less shortened and summarized. The English is not perfect, but the approach proves helpful nevertheless. It provides non-Ukrainian readers with access to current discussions and material that is hard to find elsewhere, and it strengthens contacts between Ukrainian musicology and the international musicological community.

The collection altogether features 38 scientific papers and seven reviews of books on chamber music. The papers are arranged in four larger sections, each focusing on a different aspect: the theory and culture; the genre and style; the performance and pedagogy; and some selected artists and ensembles from the field of chamber music. A brief overview of the topics discussed is given below. This may be useful for readers who wish to delve into one aspect or another in a more detailed way.

¹I wish to thank Sean Reilly for proofreading this review.

²Full bibliographical details: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика / *Performing Arts. Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice* (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка / Collection of Scientific Articles of the M.V. Lysenko National Music Academy [of L'viv]) 34, Львів / L'viv 2015, 564 p., ISSN 2310-0583.

The first section, “Theoretical and Cultural Aspects”, is opened by Stefaniya Pavlyshyn’s short essay on the evolution of the chamber ensemble. Pavlyshyn sees a deterioration in ensemble structures and composition styles during the previous and present centuries; music that incorporates noise seems especially threatening to her. Lubov Kyvanovska’s article on the chamber music of Victor Kaminsky (b. 1953) highlights the composer’s connection to L’viv. Ukrainian musicology itself is the subject of Irina Polska’s study. She shows that only in recent times has the idea of a Ukrainian ‘ensemble musicology’ developed. Polska extensively cites and praises two books on cello chamber music by Olga Zavyalova. Nataliya Savytska describes in her paper chamber compositions by Giuseppe Verdi, Anton Bruckner, and Gustav Mahler as examples of marginalia in those composers’ oeuvres, while maintaining that marginality is a characteristic phenomenon not only of late romantic compositions but also of some composers themselves. Irina Chernova explores the concept of intentionality in chamber music performance, exemplified by a piano sextet by Vasyl Barvinsky (1888–1963). While Vasyl Pylypiuk’s paper deals with the aesthetics of photography, Lyudmila Povsun returns to chamber music in a narrower sense by focusing on the timbre combinations in ensemble structures, showing that throughout the course of history, timbre has become more and more important as instruments have proven less exchangeable. Andriy Karpyak suggests that the Boehm flute was able to establish itself against its competitors due to the qualities it displayed in ensemble music, the model for its sound being the piano. Song Rui Long examines Russian chamber concert life in the northern Chinese city of Harbin, which as a result of Russian occupation in the first third of the 20th century has shown numerous connections to present-day Ukraine. The connections between Ukraine and Switzerland are the focus of Andriy Dragan’s paper. Mutual invitations between artists and ensembles for collaborative world premieres are only some of the examples Dragan offers.

The second section is titled “Genre and Style Specifics of Chamber and Instrumental Ensemble”. It begins with Marta Karapinka’s analytical remarks on viola sonatas by Niccolò Paganini, Felix Mendelssohn Bartholdy, and Mikhail Glinka. Iryna Petrenko’s paper on the Piano Quartet op. 6 by Louis Ferdinand of Prussia (1772–1806) highlights the romantic traits of his style. Neo-romantic tendencies in the works of a Ukrainian composer are the subject of Olha Hurkova’s study. She analyzes Ivan Karabyts’s (1945–2002) *Lyrical Scenes* for Violin and Piano, a piece which in large

part implements the twelve-tone-technique, yet has strong romantic associations in its structure. The chamber instrumental works of another Ukrainian composer, Yuri Ishchenko (b. 1938), are investigated by Oksana Diminyatsa. Ishchenko's compositions call to mind the music of former ages, but they also bear traits of the grotesque. Antonia Chubak's paper on Józef Koffler's (1896–1943) chamber music attempts to fill a gap in the scientific works on this Polish-Ukrainian composer. Chubak follows an evolutionary approach, focusing on the Trio op. 10 and the String Quartet op. 27 as examples of Koffler's mature and late styles respectively. Olena Kolisnyk's study is devoted to the chamber music of Yevhen Stankovych (b. 1942) and especially to the works composed in 1992 and 1993 on the topic of the Chernobyl disaster. Darya Kharitonova examines in her paper musical symbols that can be found in Myroslav Skoryk's (b. 1938) Second Sonata for Violin and Piano. The final paper of the analytical section is Olha Shcherbakova's interpretation of Yuri Ishchenko's *Morning Music* for Two Pianos (2002).

The third section is entitled "Performance and Pedagogy" and opens with a paper by Nazariy Pylatyuk on violin transcriptions, i. e., violin arrangements of works originally written for other instruments, and on the issues of crossing genre-borders in works for the concert or pedagogic repertoire. Anastasiia Kravchenko discusses neo-Biedermeier salon concert culture in Ukraine in the 1920s and its influence on the chamber works of Viktor Kosenko (1896–1938). An overview of Myroslav Skoryk's compositions for piano duo is given by Zoryana Yuzyuk. It includes commentary on his works for two pianos as well as those for piano four-hands. Andriy Pryshlyak systematically explores trios composed for clarinet, piano, and various bowed instruments. He names numerous works by European composers, going into more detail with trios by Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, and Béla Bartók. Yuliya Tokach provides a descriptive analysis of Antonín Dvořák's Sonata for Violin and Piano op. 57 and compares two musical interpretations of the piece; the first by Josef Suk, the son-in-law of Dvořák, and Alfred Holeček (1930), the second by a Chinese-American duo (1998). Anatoliy Komar's paper deals with ensembles that include both trumpet and keyboard instruments in a wide historical panorama from the Renaissance to the 21st century. Instrument-specific studies are continued by Nadiya Yakovchuk. She gives an overview of solo and chamber compositions for the viola by Ukrainian composers, paying special attention to the *Sonata-poem* for Viola and Pi-

ano by Alexander Yakovchuk (b. 1952). Volodymyr Starko's "instrument-in-focus" is the bassoon and its predecessor, the dulcian. In his paper he investigates these instruments' role in the European chamber repertoire of the 17th, 18th, and early 19th centuries. Finally, Halyna Zhuk-Volf, shows how the present-day study and performance of the viola da gamba has found its way from Western to Eastern Europe and established itself in higher musical education, festivals, and instrument-making.

The fourth section's title is "Artist personnel in the historical scope". Its first articles are focused on L'viv: in a short essay, Arthur Mykytko praises the work of the chamber orchestra "Academy", which was founded in L'viv in 1959 and nowadays is conducted by Myroslav Skoryk and Ihor Pylatyuk; Nina Dyka provides a portrait of the Lysenko Quartet, founded in L'viv in 1951;³ and Tereza Mazepa traces musical societies in L'viv from the 18th to the 20th centuries, especially the Galician Musical Society and its performances of chamber music. Roksoliana Mysko-Pasichnyk focuses on the Prague years of Vasyl Barvinsky with his chamber compositions from 1910 to 1915, as well as the people and ideas that influenced the composer's stylistic development. Natalia Samotos-Beirle discusses the early years of another composer, Mykola Kolessa (1903–2006), and his chamber performance experiences during his school and study period. Lily Nazar-Shevchuk comes back to Vasyl Barvinsky, examining the influence of his chamber works on Ukrainian 20th-century composers. The "Union of the Ukrainian Professional Musicians in L'viv" and especially the relevance of its "Performance Section" for L'viv's concert life in the 1930s is the subject of Volodymyr Syvokhip's study. The union was temporarily headed by Barvinsky and can be seen as a predecessor of today's National Society of Composers of Ukraine. Anastasiya Rogashko portrays the pianist Lydia Artymiv (b. 1954), who was born to Ukrainian parents in Philadelphia; she describes Artymiv's career and style. Ulyana Molchko studies the influence of the violinist Irenaeus [Irinae] Turkanyk (b. 1956) as a performer and educator. Solomiya Kanchalaba-Shvaykovska takes a look at the success of cellists from L'viv as soloists and chamber musicians in international com-

³Dyka claims that Dmitri Shostakovich's 15th String Quartet op.144 was first performed by and dedicated to the Lysenko Quartet on October 22, 1975 (p. 388). This statement seems to be based on a misunderstanding: According to the common literature on Shostakovich, this quartet was premiered on November 15, 1974 in Leningrad by the Tanejev Quartet. It is not dedicated to anyone – and in October 1975 the composer was already dead.

petitions from the 1960s until the present. The final scientific article of this collection is a study by Zenoviya Zhmurkevych. It is devoted to Jan [Johann] Rukgaber (1799–1876). Zhmurkevych examines how the Austrian composer who lived in L'viv reflected musical Biedermeier in his works for chamber ensemble featuring the piano.

A book of such great diversity is hard to summarise. One prominent feature of this anthology is that it demonstrates a close contact between theory and practice. Quite a few of the contributing authors are artists themselves. In his preface, Ihor Pylatyuk, the rector of L'viv's Music Academy and editor-in-chief of the publication, even addresses researchers as musicians (p. 13). Another speciality of this volume is, of course, the strong focus on Ukrainian works, musical personalities, and institutions. At first it may be hard to comprehend why the quality and importance of Ukrainian national culture, artists and researchers included, must be emphasized so frequently and so strongly by the authors. But in regard to the current political situation, those references are understandable. Looking beyond those phrases of self-assurance, the texts still offer a wide range of analytical and historical approaches on chamber music from a Ukrainian point of view.