

# Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa



# Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa

## Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig

### Heft 15

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: Ineke Borchert, Alexander C. Faschon  
Printed in Poland.  
ISBN 978-3-926196-70-5



# Inhalt

Vorwort . . . . .	viii
-------------------	------

## Einzelne Beiträge

SRĐAN ATANASOVSKI Questions of Yugoslavian Symphonism and Its Institutions: The Case of Belgrade Open Competition of 1934–1935 . . . . .	3
MARGARETE BUCH Der Komponist Philip Herschkowitz – Eine Übersicht seines musika- lischen Schaffens . . . . .	18
KLAUS-PETER KOCH Deutsche Musiker in den baltischen Ländern . . . . .	87
LENKA KŘUPKOVÁ Die „provinzielle“ Olmützer Opernbühne und Wien . . . . .	94
ALENA BUREŠOVÁ und JAN BLÜML Rückgriffe und Diversifizierungen in der Musikkultur in Olomouc nach dem Jahre 1989 . . . . .	105
NADEŽDA MOSUSOVA Das Ballett <i>Der goldene Hahn</i> in London (1937), Berlin (1938) und Belgrad (1939) . . . . .	118
JOANNA SUBEL Charlotte Kraecker-Dietrich – „Schlesische Nachtigall“ . . . . .	132
JOANNA SUBEL Breslauer Orgeln in weltlichen Räumen . . . . .	160
EVA VIČAROVÁ Die Musik in der Kathedrale von Olomouc (1872–1985) . . . . .	180

**Berichte**

TOMASZ JEŻ

Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2013, 699 S., br., ISBN 978-83-64003-028 . . . . . 203

BOŻENA MUSZKALSKA

“Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk”. *Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich* [“*Their voice goes out into all the earth . . .*”. *Music in the religious life of the Ashkenazi Jews*], Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 2013, 157 S., ISBN 978-83-229-3395-4 . . . . . 221

OLENA KONONOVA

On conferences in Barcelona and Belgrade (2013) . . . . . 224

## Vorwort

Der europäische Ost-West-Konflikt, der nach den traumatischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts bereits überwunden schien, ist wieder aufgebrochen. Im Osten der Ukraine herrscht Krieg. Alle historische Erfahrung gilt nichts angesichts von Hegemoniestreben und Machtansprüchen. Die alte, fließende Grenze zwischen Alt- und Neuropa wird wieder umkämpft, so wie es seit vielen Jahrhunderten geschehen ist. In den Aktivitäten unserer Arbeitsgemeinschaft, deren Beginn auf das Jahr 1992 zurückgeht, haben wir einige Anhaltspunkte herausgefunden, in denen sogar in unserer Zukunft, der Musik und Musikwissenschaft, ganz unterschiedliche Auffassungen bestehen, um die es zu streiten gilt. Oft lassen sie sich aus der Geschichte heraus erklären und beruhen auf unterschiedlichen historischen Erfahrungen. Leider ist die Musik nicht das Zaubermittel dank dessen alle Menschen sofort Brüder und Schwestern werden. Am deutlichsten ist dies am Beispiel der Nationalmusik geworden, deren Verständnis von einer notwendigen staatlichen Selbstvergewisserung bis zu einem kulturdarwinistisch zugespitzten Hegemoniestreben reicht, einem Weltkrieg musikalischer Nationalkulturen. Gleichzeitig haben wir mit einer Bestandsaufnahme des historischen Musiklebens in verschiedenen Städten begonnen, die uns bis weit ins 20. Jahrhundert hinein eine europäische Musikkultur aufzeigt, die in ganz vielen Bereichen geradezu erstaunliche Gemeinsamkeiten aufweist, wie sie sonst etwa auch in der Architektur zu finden sind. Auf diesem Wege wollen wir weiter fortschreiten und uns über die verschiedenen Auffassungen austauschen, um uns so zu verständigen und in gleichrangiger Partnerschaft gegenseitiges Verständnis zu finden. Eine emphatische Musikwissenschaft, die vorgibt, gültige, objektive Werturteile zu generieren, ist selbst Teil gesellschaftlichen und nationalen Hegemoniestrebens und damit ein ideenpolitisches Werkzeug von im Kulturkampf konkurrierenden Interessengruppen.

Umso wichtiger erscheint uns die nüchterne Bestandsaufnahme der historischen Fakten, die zu einem realistischen Bild der Musikgeschichte die unabdingbare Basis bildet. In verschiedenen Projekten haben wir uns darum bemüht, Beispiele sind auf der Homepage des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig unter dem Stichwort „Forschung“ zu finden. Die große Menge an Daten, die kulturhistorische Forschung hervorbringt, stellt eine Herausforderung dar, die wir mit der Hilfe moderner Daten-

speicherung und Datenverarbeitung zu lösen versucht haben. Besonders zu nennen ist das Projekt *Musica migrans* für Personen und Institutionen, das zwar ebenfalls im Internet zu finden ist, sich aber als unfunktional erwiesen hat. Die Idee allerdings haben wir weiterverfolgt und mit Repertoireforschung immerhin erste Erfolge erzielt.<sup>1</sup> Die Bedienung des Programms ist noch etwas kompliziert, daran wird weiter gearbeitet. Als Referenzprojekt ist auf die Repertoireedokumentation des Thomanerchors Leipzig zu verweisen.<sup>2</sup> Die unerwartete und leider traurige Aktualität, die unsere Arbeit neuerdings gewonnen hat, veranlasst uns, die Bemühungen zu verstärken. Glücklicherweise finden sich im Institut interessierte Kollegen, die unsere Arbeitsgemeinschaft fortführen wollen. Gemeinsam planen wir ein Projekt, das sich mit einem Diktaturenvergleich in Mittel- und Osteuropa (20. Jahrhundert) auf der Grundlage von statistischen Erhebungen des Musikrepertoires beschäftigen soll.

Einstweilen greifen wir in diesem Heft auf die bewährte Form schriftlicher Dokumentation zurück. Die Beiträge von Margarete Buch und Klaus-Peter Koch machen die Majorität des Umfangs aus, letzterer Beitrag ist so materialreich, dass wir die gesamte Dokumentation gar nicht unterbringen konnten und auf eine Internetpräsentation auf der Homepage des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ausweichen mussten.<sup>3</sup> Bei den weiteren Beiträgen haben sich interessante Themenschwerpunkte um die Städte Olmütz/Olomouc, Belgrad/Beograd und Breslau/Wroclaw gebildet, die unserem Anliegen, die kulturelle Vielfalt städtischer Musikkultur mit all ihren Gemeinsamkeiten und Brüchen zu dokumentieren, geradezu mustergültig nachkommen. Allen Autoren und den sonstigen Helfern bei der Erstellung unserer Publikation sei herzlich gedankt.

Helmut Loos und Eberhard Möller  
Februar 2015

---

<sup>1</sup>Siehe <<http://mm3.musicamigrans.de>>.

<sup>2</sup>Siehe <<http://thomaner.topicmapslab.de>>.

<sup>3</sup>Siehe <<http://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuropa/mitteilungen/heft-15.html>>.

# Einzelne Beiträge



SRĐAN ATANASOVSKI (Belgrad/Serbien)

## Questions of Yugoslavian Symphonism and Its Institutions: The Case of Belgrade Open Competition of 1934–1935<sup>1</sup>

Taking an open competition for new symphonic composition organized in Belgrade in 1934–1935 as the focus of my enquiry, I wish to investigate complex questions of institutional networks, critical discourse on music and interpersonal relationships that shaped production and reception of symphonic music in the interwar Kingdom of Yugoslavia. The competition was organized by *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić* with an ostensible aim of promoting modern art and supporting young artists' endeavours. I will argue that during the 1930s *Cvijeta Zuzorić society* engaged in promoting "primordial modernism" as the new model of art production, which was in accordance with the current state politics in the Kingdom of Yugoslavia. In order to do so, I will firstly define primordial modernism as the paradigm of artistic production in the interwar Yugoslavia, reflecting both on state cultural politics and on artistic and critical discourse. I will then show how this paradigm permeated the politics of *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić*, which was firmly latched onto various mechanisms of state support and which participated in promoting the dominant state ideology. I will show how the open competition for new symphonic work presented an opportunity both to strengthen the influence of *Cvijeta Zuzorić society* and to widen its reach in promulgating the new artistic paradigm of primordial modernism. Finally, I will discuss the outcome of the competition, scrutinizing the interpersonal relationships of the actors involved and illuminating the processes of organization and decision-making. Discerning the network of micro-power that was shaping symphonic scene in the interwar Yugoslavia, it will be possible to show why the original ideas of

---

<sup>1</sup>The article was written as a part of 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 Republic of Serbia*. Earlier version was presented as a paper at the conference *The Symphony Orchestra as Cultural Phenomenon* held 1–3 July 2010 at the *Institute of Musical Research* of the University of London.

the open competition were very hard to implement in the Belgrade music scene.

### Primordial Modernism in Interwar Yugoslav Music

The term “primordial modernism” was originally coined by Aleksandar Ignjatović to describe certain characteristics which were characteristic in oeuvres of a number of interwar Yugoslav architects.<sup>2</sup> Ignjatović’s insight can be very useful in illuminating certain features of interwar music production in Yugoslavia.<sup>3</sup> Primordial modernism is not defined as an artistic or musical style in strict sense, as a firmly determined set of compositional procedures. Its definition relies on the set of values which were promoted by the Yugoslav state politics in the 1930s and which were praised in artistic production. Namely, primordial modernism comprises two seemingly divergent images of interwar Yugoslav society: the one which embodied a vision of Yugoslavia as a modern European nation which has firmly set foot on the path of progress, and the second, which spoke of Yugoslavia as a primordial nation whose people share deeply embedded and inherited common ‘racial’ traits which defy the diversity of historical and cultural legacies of particular ‘tribes’.

Although the government strived to present Yugoslavia forged by the Treaty of Versailles as a modern European nation, this image was fraught with many contradictions. The newly established Kingdom’s the economy was primarily based on agriculture and most of its population lived in rural areas and suffered with illiteracy. However, from the very beginning the identity of the Kingdom was based on the imagery of Yugoslavia as a modern, industrialized European state.<sup>4</sup> As part of this imagery modernism in the arts was embraced, supposedly epitomizing the positivistic belief in progress and evolution.<sup>5</sup> Indeed, Yugoslav society may have been incapable in exercising its European models on the socio-economic level, but in the

---

<sup>2</sup>Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941* [Yugoslavism in architecture 1904–1941], Beograd 2007.

<sup>3</sup>Cf. Srđan Atanasovski, “Ideology of Yugoslav Nationalism and Primordial Modernism in Interwar Music”, in: *Musicology* 11 (2011), pp. 235–250.

<sup>4</sup>Cf. Branka Prpa-Jovanović, *Jugoslavija kao moderna država u viđenjima srpskih intelektualaca 1918–1929* [Yugoslavia as a modern state in the visions of Serbian intellectuals 1918–1929], Ph.D. dissertation, Univerzitet u Beogradu 1995, pp. 316–317.

<sup>5</sup>Cf. Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, see note 1, p. 231.



field of art and culture it seemed ready for a rapid transition and open to radical changes. Thus, it was considered inappropriate for art which was to represent the new Kingdom to be in an out-dated style of the nineteenth-century romanticism and academism, deemed as banal, lacking originality and trite: only through contemporary, cutting-edge compositional style the newly-born Yugoslav nation could be properly represented. One can note that Belgrade bourgeoisie, which considered itself to be the cultural and intellectual elite of the new state, was especially prone to modernistic shifts in art.<sup>6</sup> Finally, many of the artists who were active in the interwar period had been educated in the major European cultural centres and they endeavoured to oppose dilettantism in their fields. For them, professing state-of-the-art modernism in their fields became part of their professional etiquette and pride.

Envisioning Yugoslavia as one 'integral' nation, where Serbs, Croats and Slovenes were interpreted as three different 'tribes' which merely became estranged due to different historical and cultural circumstances, was the gist of the ideology of 'integral Yugoslavism'. This ideology was advocated by the state structures and the ruling dynasty of Karađorđević, and which became an open state policy during the dictatorship of King Aleksandar I, beginning in 1929 and ending with his assassination in 1934. In the realm of politics, integral Yugoslavism was tied up with supporting a unitary, non-federal state organization and its champions were mainly the members of the Serbian political elite, who tried to counterweight the secessionist and confederalist ambitions of Croat and Slovene politicians. Integral Yugoslavism naturally relied on the discourse that is described as primordial theories of nation, claiming that members of every nation are bound together by certain ancestral biogenetic features by which they differentiated from members of other nations or races. Proponents of integral Yugoslavism bemoaned the alienation of the three Yugoslav tribes and were keen to show that Yugoslav people shared similar rural culture, remnants of their common 'primordial' or pre-historic legacy, which had not been distorted by alien cultural influences.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup>Cf. Peđa J. Marković, *Beograd i Evropa 1918–1941. Evropski uticaji na proces modernizacije Beograda* [Belgrade and Europe 1918–1941. European influences in the process of modernization of Belgrade], Beograd 1992, p. 169.

<sup>7</sup>For more details cf.: Jovo Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma 1918–1941: sociološko-istorijska studija* [Ideology between Serbian and

Primordial modernism was articulated in Yugoslav art by the end of 1920s and beginning of 1930s as a specific kind of modernist art production which, on the one hand, aspired to keep in line with the cutting-edge European modernism,<sup>8</sup> and on the other, made use of ‘national’ elements derived from rural folk art. However, in accordance with their modernist stance, the usage of folk material had to be exercised in such a way that would reveal the deeper, ‘psychological’, primitive, prehistoric layers of folklore heritage.<sup>9</sup> Artists tried to discover the basic foundations of the folklore art and to incorporate it into their modernistic idiom. This kind of attitude was clearly present in music art. Miloje Milojević (1884–1946), one of the leading Belgrade and Yugoslav composers and music writers of the day, penned an essay in which he tried to give advices concerning artistic approaches to folklore in which he stated that “we have to be more careful in finding and choosing what is ‘ours’”.<sup>10</sup> Engaging in a debate on distinct historical ‘layers’ in musical folk material, and arguing that composers need to search for those which are as ancient as possible and which would truly embody the primordial spirit of the Yugoslav nation, Milojević reminds his readers that “it is important to illuminate that very deep source to its end, because deep down, at the bottom, lie the gemstones of our musical folklore”.<sup>11</sup> Milojević was active in arguing for advancing the studies of musical folklore and using them as a bedrock of “our musical-national style”, by means of transposing it through procedures of modern music art:

---

Croatian Nationalism 1918–1941: A Sociological-Historical Study], (Zrenjanin, *Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin*, 2004).

<sup>8</sup>Ignjatović believes that the breakthrough of modernism was enabled by dictatorship and considers interwar modernism in architecture as a “deviation of primordialistic art which proved to be very operative”; Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi*, see note 1, p. 233.

<sup>9</sup>Architect Branislav Kojić(1899–1987)provides an example of this sort of artistic direction, as he tried to base his constructions on the models he had found in vernacular rural architecture in Yugoslavia. He also authored the Art Pavilion of *Cvijeta Zuzorić society*; on the open competition held by the Ministry of Education, jury opted for Kojić's submission, adding that he succeeded in consistently treating the architectonic form in accordance with folk (vernacular) spirit (*Archive of Yugoslavia*, Belgrade, fund 66 folder 626–1034).

<sup>10</sup>Miloje Milojević, *Muzičke studije i članci* [Studies and articles on music], vol. 1, Beograd 1926, pp. 146–147.

<sup>11</sup>Idem.

Because national style in art derives from an idiom of primitive, folk art, and is developed from these idioms. National musical style is: the raising of primitive artistic elements, which result from the intuition of ‘simple souls’, people, the folk, to the heights of an intricate and culturally elaborate art of a formed style, which has merit even when looked upon from the highest artistic point of view.<sup>12</sup>

Another important music writer and composer who shared this attitude was Antun Dobronić (1878–1955), an important example of a Croatian composer who opted for integral Yugoslavism during the interwar period. He thought that Yugoslav composers should form “a particular musical expression of our race”, basing it on ‘deep’, ‘psychological’ layers of the folklore art and at the same time applying modern artistic procedures: “the psychological content of our musical folklore is actually the only true source of our genuine national, not only primary, folk, but also higher, artistic musical culture”.<sup>13</sup>

### ***Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić and its musical activities***

*Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić* was founded in Belgrade in 1922 on initiative of Branislav Nušić (1864–1938), prominent Serbian writer who was head of the *Department of Art* at the *Ministry of Education*, and it was active until the onset of the German occupation, in 1941.<sup>14</sup> The mission of the society was to encourage interest in art and to “create the conditions for its progress and development in our people”.<sup>15</sup> The task of the society was to draw public attention to the local artistic production and

<sup>12</sup>Milojević, *Muzičke studije*, see note 9, pp. 137–147. Cf. Aleksandar Vasić, “Problem nacionalnog stila u napisima Miloja Milojevića” [The issue of national style in the writings of Miloje Milojević], in: *Muzikologija* 7 (2007), pp. 231–244.

<sup>13</sup>Antun Dobronić, “Križa i problem morala u našem muzičkom životu (II)” [Crises and the problem of morality in our music life], in: *Zvuk* 3 (1935), p. 118. Cf. Roksanda Pejović, “Antun Dobronić i njegovi napisi publikovani u Beogradu” [Antun Dobronić and his writings published in Belgrade], in: *Međimurje* 13/14 (1988), pp. 165–171.

<sup>14</sup>For details on *Cvijeta Zuzorić society* see Radina Vučetić, *Evropa na Kalemegdanu. “Cvijeta Zuzorić” i kulturni život Beograda 1918–1941* [Europe on the Kalemegdan. The “Cvijeta Zuzorić” Society and the Cultural Life of Belgrade 1918–1941], Beograd 2003.

<sup>15</sup>*Historical Archive of the City of Belgrade*, fund *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić*, folder 3a.

especially invite Belgrade middle and upper class to support high art.<sup>16</sup> The idea was that *Cvijeta Zuzorić society* should be run by the women of prominent Belgrade politicians, which would bring considerable social capital and enable sponsorship of the modern art by the Belgrade financial elite, including the royal family itself. However, this arrangement also resulted in strong and unambiguous influence of the state cultural politics throughout the whole period of existence of the society, which seem to have been especially pronounced in its musical activities.<sup>17</sup> For example, the society regularly organized events promoting shared Yugoslav and pan-Slavic identity and fostering cultural ties within the country, as well as events which were in accordance with the kingdom's foreign policy, such as the ones promoting culture of France and Czechoslovakia, etc.

Observing its musical production, the history of the society can be divided into three periods: the first, initial, covers the period from the founding of the society to the launching of the *National Conservatory* in 1925, the second encompasses the activities of the *National Conservatory* up to 1932, and the third period includes the open competitions for new Yugoslav music compositions, organized between 1934 and 1941. The first period is characterized by irregular musical activity, and frequent cooperation with the literary and visual arts section of the society. Music programs were thus often held as part of artistic soirées, matinées, or exhibitions. The pronounced openness and proclivity of the society towards modernism in art was clearly established in these initial activities. One of the flagship events in this period was the artistic soirées entitled *1002<sup>nd</sup> Night* and fashioned after surrealist avant-garde soirées held in Paris, whereas the main music piece on the programme, ballet *Sobareva metla* (*Le balai du valet*) by Miloje Milojević, was closely modelled on Erik Satie's *Parade*.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>Cf. Marković, *Beograd i Evropa*, see note 5, p. 179.

<sup>17</sup>Cf. Srđan Atanasovski, "Muzička delatnost Udruženja prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* u kontekstu kulturne politike Kraljevine Jugoslavije" [Music activity of the *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić* in the context of the cultural politics of the Kingdom of Yugoslavia], in: *Likovi i lica muzike* [Figures and visages of music], ed. by Ivana Perković-Radak and Tijana Popović-Mladenović, Beograd 2010, pp. 207–224.

<sup>18</sup>Cf. Biljana Milanović, "Sobareva metla: bliskost s evropskom avangardom" [*Le balai du valet*: closeness with the european avant-garde], in: *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića* [The Works of the Composer Miloje Milojević], ed. by Melita Milin and Vlastimir Peričić, Beograd 1998, pp. 262–277; Jelena Arnautović, "Korak ispred vremena: dijalog Miloja Milojevića sa francuskim neoklasicizmom u baletu *Sobareva metla*" [Step ahead of time: the dialogue of Miloja Milojevića with French neoclassi-

The society initiated the *National Conservatory* in 1925, which was in fact a regular series of concerts meant to enrich the music life of the capital. The concerts usually took place twice per month, and they were of variable content and quality, often with educational purposes. As the quality started deteriorating (especially after 1929) and the Belgrade music life became richer, the management felt that this was not the real purpose of the society and with the season of 1932 closed *National Conservatory*. As a better way to foster modern music production of young composers, the music management of the society decided to organize open competitions for new Yugoslav compositions on a yearly basis in specific genres which were outlined in the propositions. In the period between 1934 and 1941 they conducted five open competitions, awarding money prizes to best submitted compositions and holding the concerts of laureates. The inaugural competition in 1934–1935 was open for new symphonic pieces, in 1936 and 1940 they invited composers to submit chamber music, in 1938 they held an opera competition, and, finally, in 1941 best new Yugoslav art songs were praised. In this period of *Cvijeta Zuzorić society's* musical activities the paradigm of primordial modernism is most vivid – almost all of the awarded pieces satisfied both the demands of modernism and of ‘psychological’ employment of folk material.<sup>19</sup>

### The Context of Yugoslavian Symphonism and Its Institutions

When the society *Cvijeta Zuzorić* decided to start its open competitions with a quest for new Yugoslav symphonic pieces in 1934–1935, the institutions of Yugoslavian symphonism were still in the formative stage. The oldest orchestras in the city, the *Orchestra of the Royal Guard* and the *Orchestra of the Belgrade Opera*, featured repertoire which was narrowly suited to their respective purposes: the former playing mostly military and other occasional works, and the latter accompanying opera performances, dominantly of nineteenth-century Italian provenance. Two fairly modest ensembles which assumed educational and enlightening role in Bel-

---

cism in ballet *Le balai du valet*], in: *Tradicija kao inspiracija* [Tradition as inspiration], ed. by Sonja Marinković and Sanda Dodik, Banja Luka 2010, pp. 72–86.

<sup>19</sup>As exemplary cases one can cite Antun Dobronić's *Yugoslav Ballad* for cello and piano (where composer openly emulates the manner of performance on the traditional instrument gusle in the part of the violoncello) and Zvonimir Bradić's (1904–1997) Piano Trio (employing highly chromaticized harmonies, pentatonic and fragmented folk melodic), which were awarded in 1936.

grade music life – the *Orchestra of the Music Society Stanković* and *Collegium musicum* (founded in 1925, consisting of music teachers, students and amateurs) – also did not venture outside conventional classic and romantic repertoire. The greatest hopes were installed in the newly founded *Belgrade Philharmonic Orchestra*, established in 1923. However, due to circumstances the membership of the philharmonic orchestra did not significantly differ from other Belgrade orchestras. It initially consisted of musicians already playing in opera orchestra, Belgrade music teachers and a few amateurs. Stevan Hristić (1885–1958), one of the leading Serbian composers and conductors of these days, assumed the role of the founder, remaining on the position of chief conductor until 1934. Controversially, Hristić was concurrently active as an opera conductor and the director of *National Theatre's Opera* in Belgrade, in the period between 1924 and 1935. Due to the circumstances, Hristić seems to have regarded his role more as an enlightener than a promoter of modern art, and his own oeuvre also remained firmly on the grounds of *fin-de-siècle* post-romanticism.<sup>20</sup> Overall, post-romanticism constituted a sort of ‘glass ceiling’ for the *Belgrade Philharmonic Orchestra*, at least up to the mid-1930s, as its repertoire seldom ventured outside this limit. The outline of this repertoire was laid down already at the inauguration concert, which featured works of Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn Bartholdy and Richard Wagner.<sup>21</sup> Even in this repertoire the philharmonic

---

<sup>20</sup>Among Hristić's main achievements are oratorio *Vaskrsenje* (Resurrection, premiered in 1912), influenced by impressionism and contemporary Italian sacral vocal-instrumental music, and ballet *Ohridska legenda* (Legend of Ohrid, began in 1928, premiered in 1947), which fell under strong influence of Russian fairy-tale operas and ballets. Cf. Katarina Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)* [At the crossroads of the East and the West: On dialogue between the traditional and the modern in Serbian music], Beograd and Novi Sad 2009, pp. 35–46; Nadežda Mosusova, “Izvori inspiracije ‘Ohridske legende’ Stevana Hristića” [Sources of inspiration for “Ohridska legenda” by Stevan Hristić], in: *Muzikološki zbornik* 25 (1989), pp. 67–79.

<sup>21</sup>What is now regarded as the first concert of *Belgrade Philharmonic Orchestra* was in fact a concert played by members of opera orchestra and the teachers of *Belgrade Music School* on 28th of April 1923. The formal founding of the philharmonic orchestra, entailing the election of the management and the members of the orchestra, took place few months later, on 13th of June 1923. Roksanda Pejović, “Pedeset godina Beogradske filharmonije” [Fifty years of the *Belgrade Philharmonic Orchestra*], in: *Beogradska filharmonija 1923–1973 [Belgrade Philharmonic Orchestra 1923–1973]*, Beograd 1977, p. 31.

orchestra was not always firm-footed; in his music review in 1928, Branko Dragutinović (1903–1971) noted that on the *Belgrade Philharmonic Orchestra* concert which was given to commemorate the jubilee of Czechoslovakia two most monumental tone poems were omitted from the performance of Bedřich Smetana's *Má vlast* (My homeland), while the orchestra lacked rhythmic confidence and artistic deftness.<sup>22</sup> These results were conditioned by a number of factors, such as the management, the position of the players and the material conditions of the orchestra. Hristić firmly regulated both the administrative and the artistic issues within the orchestra, dictating the repertoire and conducting himself most of the concerts. Players were in precarious material positions, having meagre wages, and they often had to play in several cities' orchestras in order to make enough money for living. Their schedule was dense, and on some occasions *Belgrade Philharmonic Orchestra* performed with none or just one rehearsal. Finally, the orchestra had no premises of its own and the instruments were often almost unusable.<sup>23</sup>

As the 1920s were at their close, it is not surprising that the new generation of Belgrade music critics, who expected the Yugoslav capital to follow the suit of foremost European music centres, was frustrated by the stylistic glass ceiling of the *Belgrade Philharmonic Orchestra*, especially having in mind that the *Zagreb Philharmonic Orchestra* was often giving more adventurous concerts. Thus, in the following season of 1929–30, the anonymous critic reflected on the first concert of *Belgrade Philharmonic Orchestra* (which was for the first time broadcasted through newly founded *Radio Belgrade*), featuring some of the already performed works by Franz Schubert, Wagner and Smetana, and asked the organizer to “conform its programme to the needs of today, and to educate the audience of symphonic concerts in the present spirit”.<sup>24</sup> The ensuing concert compromised exclusively the works of Yugoslav composers, and the performance of Josip Štolcer-Slavenski (1896–1955) *Balkanofonija* (Balkanophony, 1927; at the time already performed by *Zagreb Philharmonic Orchestra*) was one of the

---

<sup>22</sup>Branko Dragutinović, “Iz muzičkog života” [From the musical life], in: *Muzika* 1 (1928), pp. 298.

<sup>23</sup>Pejović, “Pedeset godina Beogradske filharmonije”, see note 20, p. 32.

<sup>24</sup>“Muzički život” [Music life], in: *Glasnik muzičkog društva “Stanković”* 2 (1929), p. 171.

foremost forays of the orchestra into modernism. Nevertheless, the bulk of the programme adhered to the old-fashioned national romanticism.<sup>25</sup>

### The Case of Belgrade Open Competition of 1934–1935

When the music management of the *Cvijeta Zuzorić society*, in June 1934, published the open call for new symphonic pieces which were to be judged anonymously by the jury (as the composers' names were replaced with codes during the jurying), one of the propositions which would be attractive to young composers, beside the money award, was the possibility of having their brand new composition premiered in Belgrade. However, *Cvijeta Zuzorić society* was far from having its own orchestra and for procuring this performance it had to address Belgrade Philharmonic Orchestra. Not surprisingly, the society decided to invite Stevan Hristić to preside the jury; amongst other jurors, the name of Rikard Švarc (1897–1942?), the teacher at the *Belgrade Music School*, was recorded.<sup>26</sup> The decision of the jury, announced in February 1935, can be most aptly described as compromise, both a stylistic and a generational one. Initially, five orchestral works were awarded with a prize. Two of them conformed to the postromantic model favoured by Hristić and his generation of composers – Petar Stojanović's (1877–1957) symphonic poem *Sava* and Ladislav Grinski's (1904–1941) *Fourth Slavic Rhapsody* – while the other three works satisfied the expectations of the younger generations for establishing a modern Yugoslav symphonic style – Slavko Osterc's (1895–1941) *Passacaglia and Chorale*, Milenko Živković's (1901–1964) *Symphonic prologue* and Mihovil Logar's (1902–1998) symphonic poem *Vesna*.

<sup>25</sup> The works of Petar Krstić (1877–1957), Emil Adamič (1877–1936), Stevan Hristić and Krešimir Baranović (1894–1975) were featured on the programme: see “Muzički život” [Music life], in: *Glasnik muzičkog društva “Stanković”* 3 (1930), p. 19. Josip Štolcer-Slavenski established his name as the foremost modern Yugoslav composer during the 1920s. Slavenski oeuvre can also be analysed through the paradigm of primordial modernism, as his contemporaries praised his “skilful perusal of raw, previously unknown folklore material”. See R. Švarc, “Josip Slavenski i njegova klavirska dela” [Josip Slavenski and his piano works], in: *Zvuk* 5 (1933), pp. 167–171; Atanasovski, “Ideology of Yugoslav Nationalism”, see note 2, pp. 243–244. Cf. Mirjana Živković (ed.), *Josip Slavenski i njegovo doba* [Josip Slavenski and his era], Beograd 2006.

<sup>26</sup> Hristić was already a part of *Cvijeta Zuzorić*'s music management in 1923 and 1924. If not noted otherwise, the data on the open competition is given accordingly to the archive material, containing official records, concert programme and press clipping; *Historical Archive of the City of Belgrade*, fund *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić*, folder 785.



Following the public announcement of the results, a controversy ensued, sparked by Svetomir Nastasijević (1902–1979), one of the composers who submitted a piece, but whose work apparently did not merit the society's prize. At the beginning of April 1935, Nastasijević publicly denounced the jurying, firstly publishing parts of his correspondence with the society's management in the journal *Život i rad* (where he was employed as a music critic), and then entering polemic in the newspaper *Pravda*, where he provoked responses from other persons involved. The question arose whether Živković's *Symphonic prologue* satisfied the requirements of the competition in sense that it had to be a previously unperformed and unpublished piece, as well as submitted anonymously. Živković claimed that it was a substantially revised version of his piece *Epikon* (Epicon), already performed in Czechoslovakia and broadcasted by Prague Radio which could be heard in Yugoslavia as well. Although for this broadcast the work was indeed advertised as *Symphonic prologue*, Živković claimed that, being generally opposed to programme-music designations, he switched the title in last moment, and that, notwithstanding the same title, the piece submitted to Cvijeta Zuzorić's competition was considerably different. However, as Nastasijević pointed out, Stevan Hristić had had insight into the score of *Epikon/Symphonic prologue* and it was unlikely that, despite the revision, he could not have guessed the identity of the author, which would compromise the anonymity of the submission itself. Finally, the jury decided to withdraw Živković's prize, but to keep his *Symphonic prologue* on the programme of the concert of laureates, a fact which further exacerbated Nastasijević's irk. The anonymity and fair jurying was further challenged by Nastasijević's claim that he had overheard Logar and Živković discussing the awards ten days before the results were made public, already with an insight who are the authors that will be honoured with the prize. Nastasijević argued that two young composers were on friendly terms with the members of the jury and that they enjoyed a privileged position in the competition. Although the accused ones adamantly denied the charges, this affair casted a shadow onto the purported anonymity of the jurying, and even posed a question whether this process could have been held completely anonymous in a small music filed such as one in Belgrade, as all the persons involved mutually collaborated in various institution, including

Belgrade Opera and Music School, and were often on friendly terms with each other.<sup>27</sup>

The concert of laureates, where the awarded pieces were given a premiere by the Belgrade philharmonic orchestra, was organized by *Cvijeta Zuzorić society* on 16<sup>th</sup> of April 1935 under the title “Yugoslav music festival” (Jugoslovenski muzički festival). Petar Stojanović and Milenko Živković conducted their compositions, while Stevan Hristić presided over the rest of the programme. This event reverberated throughout Belgrade cultural landscape, attracted enviable attention by the press and produced the much-desired social impact raising questions such as the importance of symphonic music production and the attitude towards modernism. The concert was seen by the Belgrade public as an opportunity to foster production of modern Yugoslav symphonic music, which was regarded as dangerously undeveloped. The piece which was unanimously the most praised one was Slavko Osterc’s *Passacaglia and Chorale*. The compositional style of this Slovene Ljubljana-based composer is often regarded as both expressionist and neoclassical, and he was recognized as the leading figure of modernism in Yugoslav music, inspired by Arnold Schoenberg and Alois Hába.<sup>28</sup> *Passacaglia and Chorale* is an overall deftly orchestrated work of strikingly chromatic melodic material, with prominent use of brass instruments section. The work was praised in the press for its firm logical and consequential structure (leading to the final climax in the chorale), contemporary musical style, bold renunciation of diatonic system and adoption of Hindemithian harmonic solutions. The controversial Milenko Živković’s *Symphonic prologue* was judged as densely orchestrated, Stravinsky-inspired piece that was rife with passionate outbursts but lacked a formal rigour. Mihovil

---

<sup>27</sup>The information on the symphonic piece submitted by Svetomir Nastasijević is lost. The composer’s name was never within the laureates of *Cvijeta Zuzorić’s* competitions, although it is not known if he submitted any further works. Nastasijević was often decried by other music critics as lacking deftness and through music education, and his own style rarely ventured outside romanticism and academism of the nineteenth century. He was generally absent from the music repertoire of *Cvijeta Zuzorić*, except one evening concert dedicated solely to his works in which organization the general management of the society (being on friendly terms with Nastasijević family) overrode the music section management, that apparently did not see Svetomir Nastasijević’s oeuvre as epitomizing the modernist values the society stood for.

<sup>28</sup>Cf. Ivan Klemenčič, “Slavko Osterc med neoklasicizmom in ekspresionizmom” [Slavko Osterc between neoclassicism and expressionism], in: *Muzikološki zbornik* 31 (1995), pp. 11–23.

Logar's symphonic poem *Vesna*, dedicated to old Slavic deity symbolizing spring, attracted attention with innovative rhythm, but was similarly reprimanded for the 'pubertal gasping' and incoherent alternation of lyric episodes and 'anxious' sections.

As already noted, Petar Stojanović's and Ladislav Grinski's awarded works were firmly rooted in late nineteenth-century music style. Stojanović's symphonic poem *Sava* was clearly modelled on Bedřich Smetana's *Vltava*: it follows the river Sava, the longest in Yugoslavian kingdom, stretching from Slovenian Alps on the west to Belgrade on the east, where it flows into the Danube. It interpolates the leitmotif of the river with various folk-inspired episodes, concluding with the jovial finale portraying the capital and featuring the national anthem. Thus, firmly attached to the Yugoslav national program, the composition was subtitled at its premiere as "the river of the unified Yugoslavs". Both Stojanović's and Grinski's works (the latter now being lost) were heavily decried in the press by Dragutin Čolić (1907–1987), representative of the younger generation of Belgrade music critics, as "two completely insignificant works which could at best case be performed on brass music concerts before the start of some football match".

Of all the (initially) awarded works only Milenko Živković's *Symphonic prologue* was clear representative of the primordial modernism that *Cvijeta Zuzorić society* was trying to promote. On the modernist side it featured accentuated chords based on superimposed perfect fifths, as well as polytonality. Portraying the 'primitive' layers of the folk music, and being influenced by Igor Stravinsky, Živković employed intense rhythmical structures and thematic material of narrow ambitus, sometimes restrained at just major second. Finally, shaping the thematic material, Živković used pentatonic for the first subject, but straightforward folk song "*Se zalubiv edno mome*" of Macedonian provenance (which would then be considered as synonymous for 'Southern Serbian') for the second.<sup>29</sup> To some extent, Mihovil Logar's symphonic poem (or a symphonic scherzo with piano *obbligato*) *Vesna* can also be observed through lens of primordial modernism: described as a vision of Slav mythology, it was also likely inspired by Stravinsky's portrait of 'pagan', ritual music. Still judged as juvenile work, it featured dexterous orchestration and what was regarded

---

<sup>29</sup>Enriko Josif, *Milenko Živković*, Beograd 2009, pp. 30–42.

as modern rhythms “of the today’s time”.<sup>30</sup>

\* \* \*

Circumstances of the *Cvijeta Zuzorić*’s open competition of 1934–1935 clearly show the complexity of obstacles which prevented the rise of modernism in Yugoslav symphonic music in general, as well as the articulation of primordial modernism in particular. Both the traditional and the newly founded institutions of symphonic music in Belgrade were deeply conservative. This attitude was not prescribed as a sort of cultural politic, but it permeated the system of symphonic music production as a silent doxa. Staging concerts of symphonic music was almost utterly impossible outside existing institutions, and the cooperation with them often resulted in heavy compromises, as the result of unavoidable cooperation with the key conservative-orientated figures, such as Stevan Hristić, but also due to the performers’ and the listeners’ attitude. Both the performers and the public of the symphonic music were mostly brought up on standard operatic repertoire, and their ability to perform and wish to listen to modern music was often modest and limited. However, ultimately, it has to be stressed that the insufficient dexterity of the composers who were keen to venture into symphonic modernism following the precepts of primordial modernism (and the ideology of integral Yugoslavism) was also part of the problem.

It seemed that the late 1930s were to bring change into the symphonic repertoire in Belgrade, bringing modernism into the foreground. After Hristić stepped down as the head of *Belgrade Philharmonic Orchestra* in 1934, being replaced by Lovro Matačić (1899–1985), one of the key signals in this direction was the performance of *Pacific 231* by Arthur Honegger in 1938.<sup>31</sup> However, this was not reflected in the orchestra’s choice of Yugoslav authors. Paradigmatically, the ‘national repertoire’ performed on the *Belgrade Philharmonic Orchestra* tour in 1937, visiting neighbouring Romania and Bulgaria, clearly showed the conspicuous conservatism of this institu-

<sup>30</sup>Roksanda Pejović, “Mihovil Logar (1902–1998) u srpskom muzičkom stvaralaštvu – skica za portret” [Mihovil Logar (1902–1998) in the Serbian Musical Work – Sketch for a Portrait], in: *Allegretto giocoso – stvaralački opus Mihovila Logara* [Allegretto giocoso – the Compositional Work of Mihovil Logar], ed. by Roksanda Pejović, Beograd 2008, p. 76; cf. Jelena Milojković-Đurić, “Učešće Mihovila Logara u radu društva *Cvijeta Zuzorić*” [Mihovil Logar’s participation in the activities of the *Cvijeta Zuzorić* society], in: *Idem*, pp. 39–43.

<sup>31</sup>Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada*, see note 19, pp. 96–97.

tion in that regard.<sup>32</sup> The Belgrade music writers thus remained highly critical of Belgrade Philharmonic Orchestra, condemning its reluctance to dedicate itself to contemporary modern Yugoslav symphonic production. Concurrently, the *Society of Friends of Art Cvijeta Zuzorić* continued with its open competitions, fostering the production of modern Yugoslav music in other genres. While the opera competition held in 1938 faced very similar obstacles (leaving the awarded Logar's opera unperformed),<sup>33</sup> in chamber music the society finally found fertile ground where it could promote the primordial modernism and the ideology of integral Yugoslavism with much less institutional and practical obstacles, although with much less public attention it strove for.

---

<sup>32</sup>The repertoire consisted of works by Miloje Milojević, Stanislav Binički (1872–1942), Petar Krstić, Stevan Hristić, Krešimir Baranović, Josip Slavenski and Petar Stojanović; Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada*, see note 19, p. 97.

<sup>33</sup>Cf. Srđan Atanasovski, “Staging Yugoslav Primordial Modernism: *Cvijeta Zuzorić* Open Opera Competition and Logar's *Sablazan u dolini Šentflorjanskoj*”, in: *Music and /for/ the Stage*, ed. by Primož Kuret, Ljubljana 2014, pp. 134–142.

MARGARETE BUCH (Leipzig/Köln)

## Der Komponist Philip Herschkowitz – Eine Übersicht seines musikalischen Schaffens

### 1. Einleitung

Junge Musikwissenschaftler sollten sich diesen Namen merken: Er mag heute im Westen fast völlig unbekannt sein, aber in Zukunft werden ohne Zweifel etliche Doktorarbeiten über ihn geschrieben.<sup>1</sup>

Das schrieb 1989 der Journalist Paul Moor über den Komponisten Philip Herschkowitz (1906–1989). Seine Prophezeiung hat sich bisher jedoch nicht erfüllt. Bei der Wiederentdeckung sogenannter verfeimter KomponistInnen wurde der aus Rumänien stammende Jude weitestgehend übergangen. Der Schüler von Alban Berg und Anton Webern ist auch in den meisten Publikationen über die Zweite Wiener Schule unerwähnt geblieben.<sup>2</sup> Als Lehrer sowjetischer KomponistInnen und Vermittler von Weberns Musik in Russland wird er zwar in Arbeiten über die sowjetische Avantgarde genannt, auf sein kompositorisches Schaffen wird dabei aber nicht eingegangen.<sup>3</sup> Durch die Herausgabe seiner theoretischen Schriften in deutscher und russischer Sprache<sup>4</sup> sind zumindest einige wissenschaftliche Artikel über die musiktheoretischen Arbeiten von Herschkowitz entstanden.<sup>5</sup>

<sup>1</sup>Paul Moor, „Nun legen sie los. Musikalischer Reisebericht aus Moskau und anderswo“, in: *Die Zeit* vom 20. Oktober 1989, URL: [www.zeit.de/1989/43/nun-legen-sie-los](http://www.zeit.de/1989/43/nun-legen-sie-los) (28.06.2014), S. 4.

<sup>2</sup>Zwei Ausnahmen: Markus Grassl und Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien 2002, S. 576; Hanspeter Krellmann, *Anton Webern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. von Kurt Kusenberg, Hamburg 1975, S. 93 f.

<sup>3</sup>Vgl.: Peter John Schmelz, *Such freedom, if only musical: unofficial Soviet music during the Thaw*, New York 2009, S. 52–54; Eckhard John, „Musiker im sowjetischen Exil“, in: *Musik, Macht, Missbrauch. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik vom 6.–8. Oktober 1995*, hrsg. von Frank Geißler und Marion Demuth, Altenburg 1999, S. 104–111.

<sup>4</sup>Filip M. Gerškovič, *O muzyke*, Bd. 1–3, hrsg. von Lena Herschkowitz, Leonid Gofman u. a., Moskva 1991–1993; Philip Herschkowitz, *Über Musik*, Bd. 4, hrsg. von Lena Herschkowitz und Klaus Linder, Wien 1997.

<sup>5</sup>z. B.: Marina Lupishko, „A Pupil of Webern in the USSR: The Writings of Philip Herschkowitz (1906–1989)“, in: *ex tempore* 1998, Nr. 9/1, URL: [www.ex-tempore.org/](http://www.ex-tempore.org/)

Trotz der sperrigen Quellenlage widmen sich heute vereinzelt InterpretInnen dem Werk des jüdischen Komponisten. Die fehlende editorische Bearbeitung der Kompositionen und die wenigen Informationen, die über das musikalische Schaffen einzuholen sind, halten ambitionierte Musizierende und WissenschaftlerInnen insgesamt aber noch auf, sich Herschkowitz zu widmen. Daher ist es Ziel der Arbeit, die musikalischen Quellen im Nachlass von dem Komponisten genauer zu betrachten, um den Materialstand festzuhalten und eine Grundlage für weitere Forschungen zu schaffen. Dazu wurde ein umfangreiches thematisch-systematisches Werkverzeichnis im Anhang ausgearbeitet. Die Informationen über Person und Werk basieren dabei hauptsächlich auf Primärquellen. Das folgende Kapitel über das Leben von Herschkowitz führt zunächst in das Entstehungsumfeld der Werke ein. Der schon kurz umrissene Forschungsstand wird im dritten Kapitel präzisiert, dabei wird insbesondere auf die bislang erstellten Werkverzeichnisse und deren Ursprünge eingegangen. Das thematisch-systematische Werkverzeichnis bedarf einer umfassenden Erläuterung, wobei die Musikalien nach unterschiedlichen Kriterien betrachtet werden. Abschließend legt das letzte Kapitel die Verortung des rumänischen Komponisten in der deutsch-österreichischen Musiktradition dar, um einen kurzen Einblick in sein kompositorisches Denken zu geben.

Herschkowitz hat durch das Leben in mehreren Ländern mit unterschiedlichen Schriftsystemen viele Namensvarianten angenommen. Geboren wurde der Komponist als Fabish Herșcovici. In Österreich wurde aus dem Rumänen Philip oder Philipp Herschkowitz. Es gibt auch die Variante Herschkowitsch, welche eigentlich der Übertragung der rumänischen Aussprache am ehesten entspricht. Diese hat sich jedoch im deutschsprachigen Raum nicht durchsetzen können. Als er nach Russland kam, wurde sein Name in die kyrillische Schrift übertragen. Er hieß nun Филип Гершкович, woraus man nach dem internationalen Transliterationskodex die lateinische Schreibweise Filip Gerškovič bildet. Vor allem in der englischsprachigen Literatur findet man daher auch die Bezeichnung Gershkovich. Gelegentlich taucht noch ein zweiter Name auf. Mit Filip Mojesevič Gerškovič ist ebenso der hier besprochene Komponist gemeint. In den meisten Publikationen ist

---

ExTempore00/Hershkwitz.html (28.06.2014); Yuri Kholopov, „Philip Gershkovich’s search for the lost essence of music“, in: *Underground music from the former USSR*, hrsg. von Valeria Tsenova, Amsterdam 1997, S. 21–35; Dmitri Smirnov, *A Geometer on Sound Crystals. A Book on Herschkowitz* (=studia slavica musicologica, Bd. 34), Berlin 2003.

jedoch nur von Herschkowitz die Rede, da er selbst diese Schreibweise für sich übernahm, nachdem er Rumänien verlassen hatte. Bei dem Vornamen dominiert die Variante Philip oder Philipp, seltener Filip. In dieser Arbeit wurde sich für Philip Herschkowitz entschieden, da es die einfachste und geläufigste Form ist. Die Eigennamen von Städten oder Personen basieren auf den deutschen Bezeichnungen. Die Kompositionstitel, die Herschkowitz auf Russisch formulierte, sind in lateinischer Schrift notiert.

## 2. Biografie

Philip Herschkowitz wurde am 7. September 1906 in einer jüdischen Familie in der rumänischen Stadt Jassy [Iași] geboren. Über seine Herkunft und Kindheit ist nicht viel bekannt. Sein Vater war ein Knopfhändler, und er hatte mindestens noch eine Schwester, die ihm in seiner Moskauer Zeit regelmäßig Geld aus Australien schickte.<sup>6</sup> Als Herschkowitz 14 Jahre alt war, schenkte ihm seine Mutter eine gebrauchte Geige von einer Nachbarin. Nach dem Abschluss der Schule ging er zunächst auf das Konservatorium in Jassy. Die musikalische Ausbildung in seiner Heimatstadt beendete er mit 21 Jahren. Er betonte später in seinen Erinnerungen, dass die Harmonielehre in Rumänien sehr gut gelehrt wurde.<sup>7</sup> Dennoch entschied er sich für ein weiteres Musikstudium im Ausland und reiste am 1. November 1927 in Wien ein. Er ging an die dortige Musikakademie und erhielt von Joseph Marx Kompositionsunterricht. Als ihn der Rektor Franz Schmidt jedoch für das Spielen einer unendlichen Kadenz in einer Harmonielehreprüfung lobte, fasste Herschkowitz den Entschluss, die Akademie vorzeitig zu verlassen.<sup>8</sup> Leon Klepper, ein Bukowiner Komponist, empfahl ihm den Unterricht bei Alban Berg. Dieser erteilte dem jungen Studenten nicht nur Kompositionsstunden, sondern half Herschkowitz auch bei der Suche nach Arbeit, als er von seinen Eltern keine finanzielle Unterstützung mehr aus Rumänien bekam. Herschkowitz wurde Lektor in der *Universal-Edition* und war unter anderem mit der Herausgabe der *Lulu-Suite*, des Klavierauszugs der Oper *Lulu* und dem Violinkonzert von Berg betraut.<sup>9</sup> Ungefähr in den Jahren von 1928 bis 1931 nahm Herschkowitz regelmäßig Unterricht bei seinem Lehrer. Bis zu Bergs Tod 1935 standen die beiden aber in engem

---

<sup>6</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 169.

<sup>7</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 118.

<sup>8</sup>Ebd.

<sup>9</sup>Ebd., S. 121.



Kontakt, das bezeugen viele Briefe in der *Österreichischen Nationalbibliothek*. Herschkowitz besuchte ihn zwei Wochen vor seinem Tod täglich im Krankenhaus.<sup>10</sup>

In einem Dirigierkurs lernte Herschkowitz 1932 Hermann Scherchen kennen. Dieser konnte sich noch sehr viel später gut an den jungen Studenten erinnern und erwähnte seinen Namen in seinen Memoiren *Aus meinem Leben*.<sup>11</sup> Zwei Jahre später nahm Herschkowitz kurzzeitig bei Josef Polnauer Kontrapunktunterricht. Die beiden verband eine Freundschaft, die bis zu dem Tod Polnauers 1968 andauerte. Der Wechsel zu dem Kompositionslehrer Anton Webern ging der inneren Einsicht des jungen Komponisten voraus, dass die bisher von ihm verdrängte Formenlehre sehr wichtig sei.<sup>12</sup> In den Moskauer Jahren schrieb Herschkowitz mehrfach, er habe den Unterricht bei Webern im Februar 1934 aufgenommen.<sup>13</sup> Ein Brief an Alban Berg im Dezember 1934 lässt aber vermuten, dass er erst zu Beginn des Jahres 1935 zu Webern in die Lehre ging.<sup>14</sup> Ebenso befinden sich bei Webern irreführende Angaben. Noch 1940 verzeichnete er die Einnahmen von Herschkowitz in sein Notizbüchlein.<sup>15</sup> Als aber im März 1938 Österreich an das Deutsche Reich annektiert wurde, musste der jüdische Rumäne aus Wien fliehen. Die Ausreise verzögerte sich bis zum 8. September 1939, eine Woche nach Kriegsbeginn.<sup>16</sup> Diese anderthalb Jahre in dem vom nationalsozialistischen Deutschland annektierten Österreich waren für den Komponisten jüdischer Herkunft sehr gefährlich. Herschkowitz ist dennoch weiterhin dreimal im Monat zu Anton Webern gegangen, obwohl der Kontakt zu Juden und Jüdinnen für seinen Lehrer verboten war. Die Antwort auf die Frage des Webern-Forschers Krellmann über die nationalsozialistische Gesinnung des Schönberg-Schülers war daher sehr kurz: „Ich war arm. Ebenso arm wie er. Wie Webern. Der m i c h unentgeltlich unterrichtete. Mich. Den Juden.

<sup>10</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 176.

<sup>11</sup>Hermann Scherchen, *Aus meinem Leben. Rußland in jenen Jahren*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Berlin 1984, S. 53.

<sup>12</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 49 f.

<sup>13</sup>Ebd., S. 139, S. 142, S. 164, u. a.

<sup>14</sup>Ebd., S. 49 f.

<sup>15</sup>Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hrsg. von Neil Boynton (= Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung, Bd. 8), Mainz 2002, S. 412.

<sup>16</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 164.

Dies ist, Herr Doktor, die Antwort auf Ihre Frage.“<sup>17</sup> In Krellmanns Biografie über Webern erschien ein Auszug aus diesem Brief zusammen mit einem Foto des Webern-Schülers.<sup>18</sup> Diese Worte von Herschkowitz erklären zudem den Umstand, dass in Weberns Auflistung der Unterrichtseinnahmen die Abkürzung „Hers.“ für Herschkowitz eher selten auftaucht.<sup>19</sup>

Bevor Herschkowitz Wien verließ, hat er in zwei Koffern die wichtigsten Dokumente gesammelt und seinem Kollegen Emil Spira, ebenfalls Webern-Schüler, übergeben. Dieser emigrierte während des Krieges nach London und überließ seine Sachen den Eltern, die im Konzentrationslager ermordet wurden. Die Koffer wurden bisher nicht wieder gefunden. Das einzige Dokument, das Herschkowitz aus der Wiener Zeit immer bei sich trug, war das Empfehlungsschreiben seines Lehrers Anton Webern:

Filip Herczovici, der nun schon seit einer ganzen Reihe von Jahren bei mir Komposition studierte, sei hiermit auf das *wärmste* empfohlen. Mit allem Nachdruck sei festgestellt, daß ich ihn von allem Anfang an für eine hervorragende kompositorische Begabung gehalten habe und nun auch sein Können ganz besonders einschätzen muß. Ich bin überzeugt, daß von seinen Fähigkeiten – auf welchem musikalischen Gebiet immer – insbesondere aber auf kompositorischem und theoretischem (also auch auf dem Gebiete der Lehrtätigkeit und Forschung) Außerordentliches zu erwarten ist. So kann ich nur wünschen, daß Filip Herczovici möglichste Förderung zu Teil werde. Dr. Anton Webern/Maria Enzersdorf bei Wien im Auholz Nr. 8<sup>20</sup>

Über einige Umwege konnte Herschkowitz über Italien, wo er abgewiesen wurde, und Jugoslawien nach Rumänien gelangen. Dort verbrachte er ein Jahr in Bukarest, ohne Arbeit zu finden. Die Verfolgung von Juden und Roma durch Ion Antonescu, der in Rumänien von 1940 bis 1944 an der Macht war, zwang Herschkowitz, in die Bukowina zurück zu kehren, welche seit Juni 1940 von der Sowjetunion besetzt war. In Tschernowitz [heute ukrain. Černivci] fand er eine Anstellung als Lehrer für Harmonielehre in deutscher Sprache. Er leitete dort ein Schülerorchester und versuchte sich als Dirigent. Am 22. Juni 1941 sollte sein öffentliches Debüt am Pult stattfinden. An diesem Tag jedoch überfiel Deutschland die Sowjetunion, und das

<sup>17</sup>Ebd., S. 139.

<sup>18</sup>Vgl. Krellmann, *Anton Webern* (wie Anm. 2), S. 93–94.

<sup>19</sup>Webern, *Über musikalische Formen* (wie Anm. 15), S. 404–417.

<sup>20</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 183.

Konzert musste abgesagt werden. Er flüchtete, nur mit einem Wintermantel und einem Paar Schuhe ausgestattet, erneut vor den Deutschen. Über die Ukraine reiste er im Oktober 1941 nach Taschkent und blieb dort für drei Jahre. Er beschäftigte sich unter anderem mit der Aufzeichnung von usbekischen Volksliedern. Der Komponist und Stalin-Preisträger Muchtar Aschrafi [Muhtar Ašrafi] nahm ihn 1942 in den sowjetischen Komponistenverband auf. In den *Muzfond*<sup>21</sup> aber durfte Herschkowitz nicht eintreten. Er wurde 1944 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut der Künste in Taschkent. Die folgenden zwei Jahre verbrachte Herschkowitz in der Stadt Andischan [Andijon], wo er am *Usbekischen Schauspielhaus* – später wurde es in *Russisches Schauspielhaus* umbenannt – angestellt war. Im November 1946 zog Herschkowitz nach Moskau. Zunächst arbeitete er bis 1950 beim Verlag des *Muzfonds* und wechselte später zum Musikverlag *Sovecki kompozitor*. Durch die Arbeit im *Kinematografischen Sinfonieorchester* verdiente Herschkowitz auch mit dem Instrumentieren von Filmmusik sein Geld. Wegen einer judenfeindlichen, antikosmopolitischen Kampagne wurde er 1949 aus dem Komponistenverband ausgeschlossen. Vier Jahre später nahm man ihn aber in den *Muzfond* auf. In dem Verlag *Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo* erschien 1957 eine Ausgabe von Orchesterwerken Sergej Prokof'evs, die Herschkowitz vorbereitete.<sup>22</sup> Zudem wurde in demselben Jahr sein einzig verlegtes Werk, das *Capriccio*, veröffentlicht.

1965 versuchte Herschkowitz, erneut in den Komponistenverband aufgenommen zu werden und wurde wiederum abgewiesen. Ein Ausschluss aus diesem Verband bedeutete für Komponierende quasi Berufsverbot, da keines ihrer Werke öffentlich gespielt werden durfte. So begann er aus finanziellen Nöten mit dem Privatunterricht in seiner Wohnung. Angeregt durch die Arbeit mit seinen SchülerInnen vertiefte sich Herschkowitz zunehmend in die Materie der Musiktheorie. Er hielt zudem in den 1960er Jahren Gastvorlesungen in Kiew, Jerewan und Leningrad über Webern und die Zweite Wiener Schule. Einige seiner zahlreichen Aufsätze über Musik wurden zu Lebzeiten in Periodika veröffentlicht. Er schrieb zwei Artikel (1973 und 1979) für die Tartuer Universitätszeitschrift in der estnischen Sowjetrepublik, die von Jurij Lotman herausgegeben wurde. Da-

---

<sup>21</sup>Der *Muzfond* ist eine sowjetische Institution für Musiker, die Beiträge der Mitglieder verwaltet und materielle Unterstützungen leistet.

<sup>22</sup>Vgl. [www.worldcat.org/title/kontserty-dlia-fortepiano-s-orkestrom-partitura-ltsoch-10-16-26-tom-podgotovil-w-m-gershkovichtg/oclc/498599935](http://www.worldcat.org/title/kontserty-dlia-fortepiano-s-orkestrom-partitura-ltsoch-10-16-26-tom-podgotovil-w-m-gershkovichtg/oclc/498599935) (29.06.2014).

bei lernte er seine zweite Frau, Elena Abaldueva (1947–1998), kennen, die als Redakteurin an der Tartuer Universität arbeitete. Viele sowjetische Kunstschaaffende, die nicht konform gingen mit den musikpolitischen Vorgaben aus Moskau und sich musikalisch an der westlichen Moderne orientierten, nahmen bei Philip Herschkowitz Unterricht. Einige seiner SchülerInnen und prägende Figuren der sowjetischen Musikgeschichte seien hier erwähnt: (KomponistInnen) Édison Denisov, Elena Firsova, Leonid Gofman, Sofiâ Gubajdulina, Dmitrij Smirnov, Al'fred Schnittke [Šnitke], Valentin Sil'vestrov, Boris Tischtschenko [Tišenko], Andrej Volkonskij, Aleksandr Vustin; (MusikwissenschaftlerInnen) Jurij Cholopov [Holopov], Mihail Drukskin; (InterpretInnen) Natal'â Gutman, Oleg Kagan, Elizaveta Leonskaâ und Aleksej Lûbimov.<sup>23</sup> Unter der als „Chrennikows [Hrennikovs] Sieben“ bekannt gewordenen Gruppe, die von den Kulturfunktionären öffentlich scharf angegriffen wurde, befanden sich auch einige KomponistInnen, die bei Herschkowitz Unterricht nahmen. In den Zeiten des ständigen Ringens um Anerkennung war auch Herschkowitz mit Verleumdungen konfrontiert, die ihn sehr kränkten. So wies er ein Buch seines ehemaligen Schülers Jurij Cholopov [Holopov] über Anton Webern zurück, in dem sein Name nicht unter den Schülern Weberns aufgelistet wurde.<sup>24</sup> Schon die Erwähnung dieses Komponisten, der nicht Mitglied im Komponistenverband war, hätte dem Autor möglicherweise Schwierigkeiten bereitet. Weder sein kompositorisches noch sein musiktheoretisches Schaffen hatten damit Aussicht auf Veröffentlichung. Trotzdem konzentrierte sich Herschkowitz eher auf das Verfassen von musiktheoretischen Aufsätzen. Er komponierte nur in ‚Ausnahmefällen‘.<sup>25</sup> Diese traten zum Beispiel dann ein, wenn Herschkowitz ein inspirierendes Gedicht gelesen hatte. Er interessierte sich für Literatur und las Bücher in mindestens sechs Sprachen: Rumänisch, Deutsch, Russisch, Französisch und Englisch. Zudem konnte er als Bukowiner Jude auch Jiddisch sprechen und verstehen.

Eine Ausreise nach Israel beantragte das Ehepaar am 2. Juli 1979. Der Antrag wurde abgelehnt und hatte zur Folge, dass Herschkowitz aus dem *Muzfond* ausgeschlossen wurde. Der offiziell angegebene Grund war das

---

<sup>23</sup>Eine vollständige Liste seiner SchülerInnen erstellte Smirnov in: Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 4.

<sup>24</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 172 f.

<sup>25</sup>Ebd., S. 150.

„Nichtvorhandensein schöpferischer Tätigkeit“<sup>26</sup> und nicht die Tatsache, wie Herschkowitz selbst einräumte, dass er 15 Jahre nicht in den Fonds eingezahlt hatte. Der Ausschluss bedeutete nicht nur, dass Herschkowitz hohe Schulden auferlegt wurden, sondern man nahm ihm auch sein Klavier. Die Tartuer Universität entschied, die Artikel von Herschkowitz in den Zeitungen zurückzuziehen. Die Bemühungen, die Sowjetunion zu verlassen, dauerten ein knappes Jahrzehnt an. Er schrieb etliche Briefe mit der Bitte um Hilfe unter anderem an Heinrich Böll, Gottfried von Einem und Herbert Moritz. Auch Politiker wie Leonid Breschnew [Brežnev], Bruno Kreisky und Tichon Chrennikow [Hrennikov] versuchte er schriftlich mit seinem Ausreisegesuch zu erreichen. Die *Universal Edition* erbat die Rückreise Herschkowitz' nach Wien, um mit ihm an der Herausgabe der Werke von Alban Berg zu arbeiten. Die Einladung einer Institution reichte dem *OVIR*<sup>27</sup> allerdings nicht aus. Wie Herschkowitz in einem der zahlreichen Briefe an den damaligen Präsidenten der *Alban-Berg-Stiftung*, Gottfried von Einem, darlegte, bedurfte es einer Arbeitseinladung, die zudem vom österreichischen und sowjetischen Kultusministerium abgesegnet werden musste. Nur diese Einladung konnte gewährleisten, dass auch seine Frau mit nach Wien emigrieren durfte.<sup>28</sup> Es dauerte noch zwei Jahre bis Philip und Lena Herschkowitz die Visa für die Ausreise bekamen, sodass sie erst im Dezember 1987 die Sowjetunion verließen. In Wien konnte das Ehepaar zunächst bei Alma Zsolnay, dem Kind von Anna Mahler und Paul Zsolnay, kostenlos wohnen. Mit Anna Mahler und deren Mutter war Herschkowitz laut eigenen Aussagen in der Wiener Vorkriegszeit gut befreundet gewesen.<sup>29</sup> Schon im August des folgenden Jahres bekam Herschkowitz gesundheitliche Probleme. Es wurde ein Tumor entdeckt, und nach drei Operationen starb Philip Herschkowitz am 5. Januar 1989 an Nierenversagen. In Moskau fand im Konzertsaal des Komponistenverbandes eine kleine Gedenkfeier zugunsten des Verstorbenen statt. Obwohl nach dem Zeugenbericht nicht viele Personen kamen, sei diese Geste als Zeichen der

---

<sup>26</sup>zit. n. Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 169.

<sup>27</sup>Sowjetisches Visa-Büro.

<sup>28</sup>Vgl. Herschkowitz, Filip, Brief an Gottfried von Einem am 26.06.1985, A-Wgm, [keine Signatur].

<sup>29</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 150.

Anerkennung für einen aus dem Verband ausgeschlossenen Komponisten nicht zu verachten gewesen.<sup>30</sup>

Durch die politischen Umstände und den musikalisch standfesten Herschkowitz kam es zu Lebzeiten kaum zu Aufführungen seiner Werke.<sup>31</sup> Es gab in Russland nach bisherigen Informationen nur ein Konzert mit seinen Kompositionen, bei dem die *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans* von der Sopranistin Lidiâ Davidova und dem Herschkowitz-Schüler Ėdison Denisov interpretiert wurden.<sup>32</sup> Im Nachlass sind zudem mehrere mit Fingersätzen versehene Autografen und Abschriften. Ob diese für Aufführungen, vielleicht im privaten Kreis, eingetragen wurden oder vom Komponisten stammen, lässt sich nicht sagen. Die geringe Zahl an Uraufführungen ist auch ein Resultat der wenigen Veröffentlichungen. Eine Ausnahme ist das nicht mehr erhältliche *Capriccio*, welches beim Musikverlag *Soveckij kompozitor* erschien. Bei *Boosey and Hawkes* gibt es die *Malaâ kamernaâ suita* zumindest als Leihmaterial für die Länder Großbritannien, Irland und die Mitgliedsstaaten des Commonwealth (außer Kanada).<sup>33</sup> Der Pianist Steffen Schleiermacher hat 2005 die Kompositionen *Vesennie cvety* und die *Drei Klavierstücke* auf der CD *The Viennese School* eingespielt.<sup>34</sup>

### 3. Forschungsstand und Quellenlage

Nach dem Tod ihres Mannes hat sich die Witwe Lena Herschkowitz mit der Herausgabe der Schriften beschäftigt. Zusammen mit Leonid Gofman und Aleksandr Vustin entstanden so insgesamt vier Bände mit ausgewählten Briefen und Aufsätzen des Musiktheoretikers. Die ersten drei Publikationen wurden in russischer Sprache verfasst. Beim letzten Band fand eine Zusammenarbeit mit dem Slawisten und Komponisten Klaus Linder statt; der Band beinhaltet viele deutschsprachige Texte und Briefe. Nach dem Tod von Philip Herschkowitz wurden auch Außenstehende auf das musikalische Schaffen des Musikers aufmerksam. So hatte die *Paul-Sacher-Stiftung* Interesse an dem Nachlass geäußert,<sup>35</sup> und *Boosey and Hawkes* plante 1991

<sup>30</sup>Moor, *Nun legen sie los* (wie Anm. 1), o. S.

<sup>31</sup>Eine genaue Auflistung der Aufführungen befindet sich im Anhang 4.

<sup>32</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 210.

<sup>33</sup>URL: [www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?site-lang=en&musicid=7569&langid=1](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?site-lang=en&musicid=7569&langid=1) (29.06.2014), o. S.

<sup>34</sup>Steffen Schleiermacher, *The Viennese School. Teachers and Followers Anton Webern*, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2005, Nr. 11–14.

<sup>35</sup>Felix Meyer, Brief an Lena Herschkowitz am 19. März 1992, A-Wst [keine Signatur].

eine CD-Aufnahme mit Werken von Herschkowitz.<sup>36</sup> Beide Male verweigerte die Witwe jedoch die Einwilligung. Als Lena Herschkowitz 1998 verstarb, wurden die von ihr aufbewahrten Hinterlassenschaften an das *Franz-Schubert-Institut* in Wien übergeben. Mit Auflösung des Vereins 2005 kam der Nachlass in die Musiksammlung der *Wienbibliothek* im Rathaus. In zwei Boxen sind die Kompositionen gesammelt, die von Thomas Aigner vorsortiert wurden.<sup>37</sup> Der schriftsprachliche Nachlass umfasst sechs Kartons und wird momentan in der Handschriftensammlung der Bibliothek katalogisiert. Einige Werke sind zudem von dem ehemaligen Verein *Orpheus Trust* in Wien zur *Akademie der Künste* in Berlin gelangt. Der Bestand in Berlin beinhaltet aber keine Werke, die nicht auch in der *Wienbibliothek* aufzufinden sind. Auch in anderen Archiven gibt es noch nicht katalogisierte Dokumente von Herschkowitz. Der Briefwechsel mit Gottfried von Einem befindet sich ebenfalls in Wien, im *Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde*.<sup>38</sup> Eine einzelne Seite eines unvollständigen Briefes von Herschkowitz an Paul Celan wird im *Literaturarchiv Marbach* aufbewahrt. Die Recherche der Quellen von Anton Webern in der *Paul-Sacher-Stiftung* in Basel ergab nur die Einträge über die Einnahmen seiner Schüler in dem Notizbuch, die in einer Veröffentlichung des Instituts bereits herausgegeben wurde.<sup>39</sup> Mit den verschollenen Koffern, die Herschkowitz vor seiner Flucht seinem Freund gab, sind wahrscheinlich auch viele biografische Dokumente aus dieser Zeit verloren gegangen. Durch die Kriegsjahre ist zudem der Briefwechsel mit Anton Webern nicht mehr aufzufinden. Klaus Linder konnte bei seinen sorgfältigen Recherchen im Nachlass von Alban Berg die einzig erhaltenen Vorkriegskompositionen von Herschkowitz wiederentdecken. Der Forscher hat in den 1990er Jahren viele Artikel zu dem Thema veröffentlicht. Die Einträge über Herschkowitz in den einschlägigen musikwissenschaftlichen Lexika, wie *Komponisten der Gegenwart (KdG)*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* und dem *New Grove Dictionary*, sind allesamt von ihm verfasst worden. Daneben hat Dmitrij Smirnov, ein Schüler und enger Freund von Herschkowitz, im Jahr 2000 ein Buch in englischer Sprache über

---

<sup>36</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 207.

<sup>37</sup>Siehe: Thomas Aigner, *Musikalischer Nachlass Philip Herschkowitz*, URL: [share.obvsg.at/wbr02/LQH0268354-1201.pdf](http://share.obvsg.at/wbr02/LQH0268354-1201.pdf) (28.06.2014).

<sup>38</sup>Vielen Dank an Regina Busch für den hilfreichen Hinweis.

<sup>39</sup>Webern, *Über musikalische Formen* (wie Anm. 15), S. 404–417.

Herschkowitz als Lehrer und Musiktheoretiker herausgebracht.<sup>40</sup> Durch die Veröffentlichung von vielen Gesprächen gibt das Buch einen intimen Einblick in das Privatleben und die Persönlichkeit des Lehrers. Einige Briefe und die Musikalien selbst bieten Informationen über im Nachlass nicht enthaltene Werke. Bei dem Abgleich der Werkverzeichnisse, die Klaus Linder<sup>41</sup> und Dmitrij Smirnov<sup>42</sup> erstellt haben, zeigen sich Unterschiede mit dem Bestand in Wien. Durch den Kontakt zur Witwe standen Klaus Linder die Originale wahrscheinlich in ähnlicher Bandbreite zur Verfügung, wie sie heute in der *Wienbibliothek* aufzufinden sind. Smirnov hat in seiner Auflistung hauptsächlich die Informationen aus den Werkverzeichnissen des ersten und vierten Bandes von *O muzyke* bzw. *Über Musik* übernommen.<sup>43</sup> Das Werkverzeichnis in Band 4 wurde von Klaus Linder überarbeitet und weicht deutlich vom ersten Band ab. Die bei Smirnov besprochenen Partituren übernahm der Autor aus Cholopovs Artikel<sup>44</sup> bzw. wurden ihm vom *Sikorski-Verlag* zur Verfügung gestellt. Am 19. Oktober 1983 besuchten Hans Duffek und Jürgen Köchel, die leitende Funktionen im besagten Verlag innehaben, Herschkowitz in Moskau.<sup>45</sup> Zu einer Inverlagnahme kam es zwar nicht, dennoch befinden sich in ihrem Archiv die Werke *Malaâ kamernaâ suita*<sup>46</sup> und *Vier Stücke für Violoncello und Klavier*. Das Werkverzeichnis von Cholopov<sup>47</sup> entspricht den Informationen aus dem ersten Band *O muzyke* von 1991, wobei er aber Ergänzungen zu den verschollen geglaubten Werken angibt. Durch den persönlichen Kontakt hatte Cholopov möglicherweise einige Angaben von Herschkowitz selbst übernommen.

---

<sup>40</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5).

<sup>41</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24 ff.

<sup>42</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 241 f.

<sup>43</sup>Vielen Dank an Dmitrij Smirnov für diesen und andere Hinweise.

<sup>44</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24 u. S. 26.

<sup>45</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 113.

<sup>46</sup>Die russische Übersetzung des Titels ergibt „Kleine Kammersuite“. Zur besseren Abgrenzung zu der gleichnamigen instrumentalen Suite wird bei der vokalen die russische Bezeichnung gewählt.

<sup>47</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 34.



#### 4. Details zum Werkverzeichnis

##### *Aufbau des thematisch-systematischen Werkverzeichnisses*

Das thematisch-systematische Werkverzeichnis<sup>48</sup> ist in vier Gattungen eingeteilt: „Klaviermusik“, „Gemischte Besetzung – instrumental“, „Lieder für Gesang und Klavier“ und „Lieder für Gesang und Kammerensemble“. Diese Kategorien wurden gewählt, da sie die Anzahl der Werke am ausgewogensten aufteilen. Innerhalb der Gattungen sind die Kompositionen nach Entstehungszeiten geordnet. Das Werkverzeichnis besteht aus drei verschiedenen Informationstypen. Der erste Teil enthält Details zur Besetzung, Entstehungszeit und vorangegangenen oder nachfolgenden eigenhändigen Bearbeitungen. Die eingefügten Incipits sind notwendig, um das Werk genau zu bestimmen. Dadurch wird gewährleistet, dass Lieder musikalisch abgeglichen werden können, wenn gleiche Titel mit unterschiedlichen musikalischen Fassungen im Nachlass auftauchen (z. B. *Brandmal*). Die Version, die als Grundlage für die Erstellung der Incipits diente, ist im Werkverzeichnis jeweils markiert. Wenn es mehrere Manuskripte gibt, wird dabei eine Variante ausgewählt, welche die abgeschlossenste Form besitzt. Es können daher auch Abschriften des Autografen sein. Bei den kleineren instrumentalen Besetzungen sind nur zwei Takte für die Incipits vorgegeben, da bei diesen Werken ein kurzer Ausschnitt ausreicht, um sie genau zu bestimmen. Die Singstimme wird zusammen mit dem Liedtext bei vokalen Werken extra aufgeführt. Um das Manuskript zu individualisieren, werden auch gegebenenfalls auftretende Schreibfehler im Text übernommen. Die Auswahl der aufgeführten Takte bei den zahlreichen Werken für Kammerensemble beschränkt sich auf ein Instrument bzw. eine Instrumentengruppe. Es ist jedoch bei den größeren kammermusikalischen Besetzungen von Herschkowitz schwierig, Melodiestimmen herauszufiltern, da sie sich oft auf zahlreiche Instrumente verteilen. Somit hat sich die Instrumentenwahl auch nach der Aussagekraft des jeweiligen Notenbildes gerichtet. Das Ziel der Gestaltung der Incipits besteht darin, dem Original möglichst genau zu entsprechen und wird editorischen Ansprüchen nicht gerecht.

Der zweite Abschnitt in dem thematisch-systematischen Werkverzeichnis dient der Beschreibung des Quellenmaterials. Aufgrund der unterschiedlichen Quellentypen wurde dabei in Skizzen, Autografe und Abschriften unterteilt. Oftmals fehlt bei den Kompositionen mindestens eines der drei Sta-

<sup>48</sup>Das thematisch-systematische Werkverzeichnis befindet sich im Anhang 1.

dien. Die Werke *Drei Klavierstücke*, *Capriccio*, *Fuge für Kammerorchester*, *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans* und *Wie des Mondes Abbild zittert* sind nur als Abschriften und Kopien und ohne eigenhändige Manuskripte im Nachlass der *Wienbibliothek* und der *Österreichischen Nationalbibliothek* erhalten. Es ist dabei nicht immer eindeutig, um welchen Typus es sich bei den Manuskripten handelt. Die Handschriften wurden bislang nur in eigenhändige und solche unbekannter Hand unterteilt<sup>49</sup>, da keine genaueren Angaben herauszufinden sind. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass Lena Herschkowitz Manuskripte abschrieb. Auffällig ist im Nachlass eine Handschrift, die viele Stimmenauszüge zu verschiedenen Werken anfertigte und möglicherweise Klaus Linder zugeordnet werden kann.<sup>50</sup> Der Unterpunkt „Anmerkungen“ weist auf Besonderheiten der Musikalien hin. Der Fundort der Quelle ist mit dem *RISM*-Sigel der jeweiligen Bibliothek angegeben. Die in diesem thematisch-systematischen Verzeichnis aufgeführten Werke sind allesamt in der *Wienbibliothek* einzusehen. Die Werke aus dem Alban-Berg-Nachlass befinden sich in Fotokopie auch dort. Das chronologische Verzeichnis<sup>51</sup> listet zudem Kompositionen auf, die nicht im Original vorliegen und von denen nur schriftsprachliche Primär- und Sekundärquellen zeugen. Diese als verschollen geltenden Werke wurden auf Grund der schlechten Quellenlage nicht ins thematisch-systematische Werkverzeichnis aufgenommen.

Der letzte Abschnitt befasst sich mit der Rezeptionsgeschichte. Die Liste der Aufführungen<sup>52</sup> ist dabei möglicherweise nicht vollständig. Zum Teil fehlen auch in den Sekundärquellen genaue Angaben zum Ort oder der Zeit. Die Auflistung ist dennoch wichtig, um zu belegen, dass einige Uraufführungen schon stattgefunden haben. Im letzten Punkt sind schriftsprachliche Quellen angegeben, die das besprochene Werk in verschiedener Weise erwähnen. Sie sind hilfreich, da z. B. ein Verweis auf eine Komposition in einem datierten Brief zur Eingrenzung der Entstehungszeit dienen kann. Weiterhin wurden auch Sekundärquellen aufgenommen, die eine Analyse oder detaillierte Informationen zu dem Werk beinhalten.

Einige Musikalien im 19 Werke umfassenden Nachlass geben Hinweise auf fehlende Kompositionen von Herschkowitz. In manchen Fällen deuten

---

<sup>49</sup>Vgl. Thomas Aigner, *Musikalischer Nachlass* (wie Anm. 37).

<sup>50</sup>siehe Kapitel 4.3.

<sup>51</sup>siehe Anhang 2.

<sup>52</sup>siehe Anhang 4.

Zahlen darauf hin, dass Manuskripte Teile eines mehrsätzigen Werkes sind. Das *Allegro* ist mit der Ziffer „III“ überschrieben, aber nur einzeln erhalten. Zudem lässt der Bindebogen zum ersten Akkord des Stückes darauf schließen, dass ein vorangegangener Satz angedacht wurde. In den *Drei Gesängen* wurde ein Satz für ein Streichquartett im Autografen angehängt. Dieser Schlusssatz markiert mit der „I“ als Überschrift den Anfang eines Zyklus für diese Besetzung. Weitere Skizzen dazu befinden sich jedoch nicht in den Archivboxen. Auch einige Sekundärquellen enthalten Andeutungen zu fehlenden Werken. In den Analysen von *Vesennie cvety* ist bei Smirnov und Cholopov die Komposition als „I. – Prelude“ von „5 Klavierstücke[n]“<sup>53</sup> aufgetaucht. Im Nachlass gibt es jedoch keinen Hinweis auf das Vorhandensein eines solchen Klavierzyklus mit *Vesennie cvety* als ersten Satz. Smirnov übernahm diese Angabe von Cholopov, der diese Information wohl direkt von Herschkowitz bekam. Dass es sich bei den „5 Klavierstücken“ nur um eine fünfteilige Konstellation aus den hier schon aufgeführten Klavierwerken handelt, ist nicht auszuschließen. Auch die unbetitelten *Klavierstücke in 4 Sätzen* sind möglicherweise eine Zusammenstellung aus zwei Klavierzyklen. Der letzte Satz, das *Allegro giusto*, enthält keine Bezifferung wie die vorangegangenen Teile und ist auch deutlich länger als die vorherigen. Es wirkt wie angehängt, obwohl das gesamte neunseitige Werk im Autografen durchnummeriert wurde und somit eine Einheit darstellen soll. Cholopovs Werkverzeichnis zufolge wurden der verschollene *Walzer* aus dem Jahr 1929 und die wiederentdeckte *Fuge* aus dem Folgejahr als Teile eines jeweils größeren Werkes geplant. Die hier aufgeführten Lücken könnten möglicherweise nur Fragmente von Ideen sein, die nicht weitergeführt wurden.<sup>54</sup>

### *Chronologie der Werke*

Aus seiner Kindheit und Jugend in Jassy sind keine Werke überliefert.<sup>55</sup> Inwieweit er in dieser Zeit überhaupt schon komponierte, ist nicht bekannt. Ein vollständiges Werkverzeichnis müsste eigentlich mit Werken beginnen, die heute als verschollen gelten. Es ist durch einen Brief an Alban Berg

<sup>53</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24; Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 210.

<sup>54</sup>Vgl. Klaus Linder, „Heršcovici“, in: *Komponisten der Gegenwart* [KdG], 9. Nachlieferung, S. 6.

<sup>55</sup>Eine chronologische Übersicht der Werke befindet sich im Anhang 2. Die dort fehlenden Quellenverweise sind im thematisch-systematischen Werkverzeichnis und in diesem Kapitel nachzulesen.

belegt, dass Herschkowitz ca. 1929 einen *Walzer* für Klavier schrieb: „Ich bin überhaupt sehr ungeduldig zu hören Ihre Meinung über einen Walzer welchen ich hofe in kurzer Zeit zu vollenden. Selbstverständlich ist dieser Walzer in Reihensystem geschrieben.“<sup>56</sup>

Wie sein damaliger Lehrer hatte Herschkowitz 1930 vor, Prosa von Peter Altenberg zu vertonen. Das unvollendete Werk *Die Tulpen* wurde als Projekt in Smirnovs Werkverzeichnis aufgeführt.<sup>57</sup> Die beiden einzigen Werke aus den Vorkriegsjahren sind durch den Fund im Berg-Nachlass überliefert. Die *Fuge für Kammerorchester* aus dem Jahr 1930 ist zusammen mit einem zweiseitigen Vorwort in dem Nachlass von Berg und als Fotokopie auch in der *Wienbibliothek* einzusehen. *Wie des Mondes Abbild zittert*, datiert mit 1. bis 3. Juli 1932, ist das erste auffindbare Lied von Herschkowitz. Es wird hierbei ein Gedicht von Heinrich Heine vertont. In einem undatierten Brief an Berg, der laut Herausgeber zwischen 1931 und 1932 geschrieben wurde, erwähnt der junge Komponist: „Ich werde heuer nur Lieder arbeiten.“<sup>58</sup> Diese Gattung griff Herschkowitz auch in seinem Spätwerk häufig wieder auf.

Aus den Kriegsjahren sind keine Werke bekannt. Ein Brief an Siegfried Oehlgießer belegt, dass Herschkowitz in der Zeit in Tschernowitz (1940–1941) aber zumindest an das Komponieren gedacht hat: „Ich will jetzt noch einige Lieder schreiben und dann eine Orchestersuite beginnen.“<sup>59</sup> Das erste erhaltene Werk nach dem Krieg ist *Vesennie cvety*, welches Herschkowitz mit Juni 1947 unterschrieb. Er betitelte und signierte es auf Russisch, wobei aus dem deutschen Herschkowitz der russische Gerschkovich (Gerškovič) wurde. In den ersten Jahren nach dem Krieg, die er in Moskau verbrachte, gab es einen großen kulturpolitischen Druck auf die Kunstschaffenden. Das verdeutlicht das Werk *Cappricio* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1957.<sup>60</sup> Es ist tonal komponiert und stellt wohl den Versuch dar, wieder in den Komponistenverband aufgenommen zu werden. *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans* für Gesang und Klavier ist der erste erhaltene Lieder-Zyklus von Herschkowitz. Das Entstehungsjahr 1962 wur-

<sup>56</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 32/Errata. Die editorischen Richtlinien in dieser Ausgabe gewähren Herschkowitz in seinen persönlichen Aufzeichnungen ggf. auftretende orthografische Fehler.

<sup>57</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 208.

<sup>58</sup>Ebd., S. 43.

<sup>59</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 131.

<sup>60</sup>Kholopov, *Philip Gerschkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24.

de von Linders Werkverzeichnis übernommen.<sup>61</sup> Im Nachlass ist nur eine Abschrift dieser Partitur enthalten, die weder datiert noch signiert wurde. Über die intensive Beschäftigung mit Paul Celan zeugen nicht nur diese Lieder, sondern auch ein Brief an den Schriftsteller. Am 31. Januar 1967 bittet Herschkowitz Celan um den Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*, der die Textgrundlage für die Lieder *Schlaf und Speise* und *Espenbaum* beinhaltet. Herschkowitz besaß diese Ausgabe schon, aber sie wurde ihm von einem Bekannten zwecks einer Übersetzung abverlangt.<sup>62</sup> Die *Violoncellostücke mit Klavierbegleitung*, deren Entstehungszeit Linder in den 1970er Jahren<sup>63</sup> vermutete, können wahrscheinlich um das Jahr 1964 eingeordnet werden. Auf dem Autografen sind die Bezeichnung „Sonate für Cello und Klavier“ und das Jahr „1964“ überklebt mit dem Titel „Violoncellostücke mit Klavierbegleitung“, aber ohne Angabe eines Kompositionsjahres. Die Skizzen und Abschriften ähneln alle diesem Autografen, weshalb vermutet wird, dass sich die Entstehungszeit nicht über einen längeren Zeitraum erstreckte und das Jahr 1964 einen Ansatzpunkt zur Bestimmung der Kompositionszeit darstellt. Linder hat seine Einordnung in die 1970er Jahre wohl eher aus musikalischen Gesichtspunkten vorgenommen, die nicht auf dem Quellenmaterial basiert. Möglicherweise überarbeitete Herschkowitz aber auch eine ursprünglich 1964 komponierte Violoncellosonate später und benutzte das Deckblatt zweimal. Klarer wird die chronologische Bestimmung bei den *Trei lieduri de Ion Barbu*. Die rumänischen Gedichte stammen von dem Lyriker Ion Barbu. Die Autografe der einzelnen Werke besitzen eine Datierung zwischen Juli 1965 bis zum Jahr 1966. Die *Vier Stücke für Violoncello und Klavier* sind in der Skizze, wie auch in der Abschrift mit der Jahreszahl 1968 angegeben. Es folgen die unbetitelten, aber datierten *Klavierstücke in vier Sätzen*, die außer der Skizze zu dem dritten Satz alle mit einem genauen Datum zwischen dem 15. März 1969 bis zu dem 30. Juni 1969 versehen sind. Auf dem Autografen der Partitur zu den *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble* gibt es keine Angabe zum Entstehungsjahr. Die Lieder beziehen sich musikalisch jedoch genau auf die Vorlage der Klavierfassung. Diese Information gibt an, dass es nach 1962 komponiert wurde, wenn man von der Jahreszahl der Klavierfassung

<sup>61</sup>Vgl. Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.

<sup>62</sup>Filip Herșcovici, Brief an Paul Celan am 31. Januar 1967, Marbach, Deutsches Literaturarchiv, D90.1.1617.

<sup>63</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 25.

ausgeht, welche Linder angegeben hat. Die Angabe der Entstehungszeit der Kammerensemble-Fassung ist bei Linder allerdings vage („erste Hälfte der 70er Jahre“<sup>64</sup>). Die Skizze *Schlaf und Speise – Lento*, die nicht identisch mit der Vertonung des Gedichtes in dem Liederzyklus ist, kann man zeitlich nicht einordnen. Die Celan-Vertonung *Brandmal* erscheint nicht in den *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble*. Die Fassung für Klavier und Gesang unter diesem Titel befindet sich in einem Notizbuch und ist chronologisch nicht zuzuordnen, nur die kleinere Besetzung und das ältere Papier deuten auf ein Frühwerk des Komponisten hin.<sup>65</sup> Das musikalisch davon differente *Brandmal für Singstimme und Kammerensemble* ist das einzige Celan-Lied, bei dem die Kompositionszeit, „Februar 1971“, vom Komponisten angegeben wurde.

In den 1970er Jahren folgen weitere Werke, die sich chronologisch nur auf die Zeit vor 1979 eingrenzen lassen. Die *Drei Klavierstücke* sind nicht datiert und wurden von Klaus Linder in die 1960er Jahre eingeordnet.<sup>66</sup> In der *Kleinen Kammer-suite* instrumentiert Herschkowitz die Klavierstücke für ein Ensemble, aber auch diesem Zyklus wurde kein Datum zugefügt. Der erste Satz dieser Suite findet sich jedoch in der *Malaâ kamernaâ suita* wieder, welches mit dem Kompositionsjahr 1979 den einzigen Anhaltspunkt in diesem Jahrzehnt darstellt. Der Liederzyklus *Madrigaly* entstand einige Jahre später und wurde in der Abschrift mit 1983 datiert. Auf dem Autografen der *Drei Gesänge* sind die Informationen „Malaâ kamernaâ suita“ und die Jahreszahl „1979“ durchgestrichen. Folgender Brief belegt, dass *Malaâ kamernaâ suita* als Grundlage für die Komposition der *Drei Gesänge* galt, obwohl mehrere Jahrzehnte zwischen der Fertigstellung liegen. „Ohne Änderungen ist in diesem Werk sein *zweiter* Teil geblieben. Die eigentliche Umarbeitung bezieht sich auf seinen *dritten* Teil, wobei an Stelle der instrumentalen Einleitung ein *erster* Teil, auf einen Text von Paul Celan, hinzugekommen ist.“<sup>67</sup> Somit gibt auch Klaus Linder als Kompositionsjahr der *Drei Gesänge* „nicht vor 1987“<sup>68</sup> an, da in diesem Brief an Perle vom Mai 1987, ein halbes Jahr vor seiner Ausreise nach Wien, noch von den Änderungen des Werkes gesprochen wird.

---

<sup>64</sup>Ebd., S. 25.

<sup>65</sup>Vgl. Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 9.

<sup>66</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.

<sup>67</sup>Ebd., S. 156.

<sup>68</sup>Ebd., S. 26.

*Bezüge zwischen den Werken*

Die Nichtveröffentlichung seines musiktheoretischen und kompositorischen Schaffens gab Herschkowitz die Freiheit, bereits über Jahrzehnte abgeschlossene Werke wieder zu ändern, neu zu formulieren oder teilweise zu revidieren. Dadurch ergeben sich vielfältige Beziehungen zwischen den Kompositionen und erschweren die Zuordnung. In der Vokalmusik ist die Verwirrung besonders groß. Hierbei wird ein Gedicht zum Beispiel unterschiedlich vertont, oder bereits komponierte Teile aus anderen Gattungen fügen sich in einem späteren Liederzyklus wieder ein. Einfacher ist der Bezug, wenn ein Werk nur für eine andere Besetzung umgearbeitet wurde. Bei den *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans* ist zunächst die Klavierfassung entstanden, dies beweisen die Überlegungen zur Instrumentation in den Skizzen, bevor Herschkowitz den Liederzyklus für ein Kammerensemble arrangierte. Eine Skizze von dem Gedicht *Schlaf und Speise* deckt sich nicht mit dem ersten Satz aus diesem Liederzyklus. Es ist für eine Mezzosopranistin komponiert und konnte keinem anderen Zyklus zugeordnet werden. Klaus Linder schlägt in seinem Werkverzeichnis mehrere Varianten der Celan-Lieder vor. Vor den eigentlichen *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble* zählt er den Titel *Espenbaum* unter Angabe der Instrumentation extra auf. Die Besetzung deckt sich nicht mit den angegebenen Instrumenten in der Abschrift von *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble*, sondern mit der hier als Skizze eingestuftten Fassung von *Espenbaum*. Als eigenständiges Werk in Linders Verzeichnis wird zusätzlich *Leuchten* vermerkt, wofür es auch eine Skizze in den Manuskripten der Celan-Lieder gibt. Die Besetzungsangaben sind in der Abschrift und der Skizze gleich und werden von Linder nicht anders angegeben. Es ist also möglich, dass die von Linder extra aufgeführten Werke auch in dem Nachlass der *Wienbibliothek* auftauchen. Die dazu vorliegenden Manuskripte müssen hier aber eindeutig als unfertig, also als Skizzen, eingestuft werden. Es wäre zu prüfen, ob sich Linders Material mit den Quellen im musikalischen Nachlass in Wien deckt. Die Reihenfolge der Lieder in dem Celan-Zyklus wurde von Linder in der Art angegeben, wie sie in den Stimmenauszügen auch im Nachlass einzusehen sind. Die Handschrift dieser Stimmenauszüge deckt sich mit anderen Abschriften der Stimmen und lässt vermuten, dass sie von Linder selbst stammen.

Aus der Vertonung des Celan-Gedichts *Brandmal* entstanden drei teilweise unterschiedliche Werke. Die wahrscheinlich früheste Version ist das in

*Moderato assai* stehende Lied für Gesang und Klavier. Es wurde in einem Notizbuch in Reinschrift und ohne Anmerkungen eingetragen. Musikalisch hat es jedoch keine Gemeinsamkeiten mit den für Kammerensemble instrumentierten Fassungen. Das zweite Manuskript mit dem Titel *Brandmal* ist ein datiertes Autograf, welches als eigenständiges Werk oder als Vorstufe zu dem *Brandmal* in den *Drei Gesängen* gedeutet werden kann. In der Besetzung weicht es leicht von der letztendlichen Fassung des Zyklus ab, jedoch bestehen einige musikalische Gemeinsamkeiten. Dieses Werk wurde extra aufgeführt, da es vor allem durch die Datierung seine Selbstständigkeit unterstreicht. Außerdem geht Klaus Linder auf die Unterschiede dieser beiden Fassungen der *Brandmal*-Vertonung ein.<sup>69</sup>

Die anderen vokalen Liederzyklen haben eine lange Vorgeschichte. Sie geht zurück bis zu den *Drei Klavierstücken* aus den 1960er Jahren.<sup>70</sup> Die instrumentierte Fassung dieses Klavierwerks, die *Kleine Kammer suite*, taucht in der *Malaâ kamernaâ suita* auf. Das *Moderato* der instrumentierten Fassung des Klavierwerks, der *Kleinen Kammer suite*, ist in dem vokalen Werk als Einleitung übernommen worden. Interessanterweise ist es auch dieser erste Satz, der in einer späteren Fassung der *Kleinen Kammer suite* weggelassen wurde. Die vokale *Malaâ kamernaâ suita* besteht – außer der instrumentalen Einleitung – aus zwei Liedern mit russischem Text: *Derevo pesen* und *Dama pered zerkalom*. Der zweite Satz, *Derevo pesen*, ist wiederum auch der zweite Satz in den *Drei Gesängen*. Statt jedoch der russischen Übersetzung des Rainer-Maria-Rilke-Gedichts *Dame vor dem Spiegel* wurde in den *Drei Gesängen* das deutsche Original vertont, das musikalisch keine Ähnlichkeiten zu der russischen Variante aufweist. Bei dem zweiten Lied der *Madrigaly* besteht kein Unterschied zu der Version in *Malaâ kamernaâ suita*, das heißt *Derevo pesen* gibt es nur in einer Fassung. Das *Moderato* fungiert auch in den *Madrigaly* als Einleitung. Es wurde dem ersten Lied *Dame vor dem Spiegel* vorangestellt, ohne diesen instrumentalen Satz als einen eigenständigen zu kennzeichnen. Die Lieder mit dem Titel *Dame vor dem Spiegel* sind in den *Drei Gesängen* und den *Madrigaly* nicht identisch. Ab Takt 15 in *Dame vor dem Spiegel* in den *Drei Gesängen* ist jedoch zu einer neu komponierten Gesangsmelodie das *Moderato* aus der *Kleinen Kammer suite* in den Instrumenten fast deckungsgleich übernom-

<sup>69</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 9.

<sup>70</sup>Zeitliche Eingrenzung nach: Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.



men.<sup>71</sup> Somit existieren drei verschiedene Versionen von *Dame vor dem Spiegel*, davon basieren zwei auf dem deutschen Text und eine auf der russischen Übersetzung. Alle drei Fassungen sind aber in einer Weise mit dem *Moderato* der *Drei Klavierstücke* verknüpft.

## 5. Der Wiener Komponist

Das Zentrum von Herschkowitz' musikalischem Denken und Schaffen war Zeit seines Lebens die österreichische Stadt Wien. Das Exil in der Sowjetunion war für den Komponisten nur als eine Zwischenstation angedacht, wie er in einem Brief an den Bundeskanzler Bruno Kreisky darlegt: „[...] ich habe dieses Land aufgesucht – anders habe ich es mir nicht vorgestellt – *um nach Kriegsende* wieder nach Europa zurückzukehren.“<sup>72</sup>

Er sah sich selbst als deutschen Komponisten, obwohl er wegen der Deutschen Wien und später auch seine eigentliche Heimat, die Bukowina, verlassen musste. In einem Interview am 26. Juni 1987 mit Franz Kössler vom *ORF* beschreibt er, wie wichtig die Auswanderung nach Wien für ihn war: „... in Wien, eben bei Alban Berg und *noch* mehr bei Webern [, bei dem ich] dann eigentlich den Weg zur Musik gefunden habe. Zu jener Musik, *die meine Welt ausmacht*. Die deutsche Musik. Man muß ‚die deutsche Musik‘ sagen, nicht die ‚österreichische‘.“<sup>73</sup> Die Zeit in der Musikstadt beschrieb Herschkowitz als die schönsten Jahre seines Lebens.<sup>74</sup> Er plante im sowjetischen Exil, seine zahlreichen Arbeiten in Wien endgültig zu realisieren.<sup>75</sup> Auch kompositorisch blieb der rumänische Komponist der Zweiten Wiener Schule treu und nahm Repressalien in der ästhetisch konservativen Sowjetunion damit in Kauf. Schon mit 22 Jahren fand der Student zur Zwölftonkomposition, das belegt das Zitat über den verschollenen *Walzer* für Klavier.<sup>76</sup> Das erste erhaltene Werk ist die zwölftönige *Fuge* für Kammerorchester von 1930. Dieser *Fuge* hat sein Komponist ein Vorwort gewidmet, in dem er die musikalischen Grundgedanken beschreibt. Diese Kom-

<sup>71</sup>Vgl. Eileen Hogan, „A study of *Drei Klavierstücke* by Philip Herschkowitz“, Bachelorarbeit, Trinity College Dublin, 2014, S. 11.

<sup>72</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 166.

<sup>73</sup>Ebd., S. 174 f.

<sup>74</sup>Vgl. Filip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 26. Juni 1985, A-Wgm, [keine Signatur].

<sup>75</sup>Philipp Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 28. Februar 1988, A-Wgm, [keine Signatur].

<sup>76</sup>s. Anm. 56.

position ist demnach ein „Versuch, die bestehende Beziehung zwischen der *Form*: ‚F u g e‘ und dem Begriff: ‚T o n a l i t ä t‘ zwischen derselben Form und dem *Z w ö l f t o n s y s t e m* herzustellen“. <sup>77</sup> Die Idee, die Zwölftonmusik und die Tonalität zu vereinen, wird die musiktheoretischen Arbeiten von Herschkowitz bis ins hohe Alter prägen. Dabei braucht man nur Titel seiner Aufsätze nennen, um dies zu verdeutlichen: „*Die tonalen Quellen des Schönbergischen Zwölftonsystems*“ oder „*Tonalität und Zwölftonsystem*“.

Herschkowitz, der an der Herausgabe verschiedener Versionen von der Oper *Lulu* beteiligt war, hat möglicherweise Liedvertonungen durch die Vokalmusik von Alban Berg zu schätzen gelernt. Das Nebeneinander der russischen und deutschen Sprache in den *Drei Gesängen* zeige das „Bild“ seines „Daseins“ <sup>78</sup>. Von der Zeit bei Webern sind keine Werke bekannt. Aber der Einfluss dieses Lehrers auf das musikalische Denken des Schülers lässt sich in seinem gesamten Schaffen, sowohl dem kompositorischen als auch dem theoretischen, ablesen. Frederick Deutsch Dorian, ein weiterer Webern-Schüler, formulierte die Einstellung seines Lehrers zur Musik so: „Im Grunde gab es ja gar keine Einzelheiten vom Standpunkt einer organischen Einheit, deren Erkenntnis er von Anfang an lehrte.“ <sup>79</sup>

Dieser Gedanke prägt die Kompositionen von Herschkowitz und ist auch ein Grund für die geringe Anzahl der Manuskripte. Aus diesem Denken ist die Qualität der Werke entscheidend und nicht die Quantität. <sup>80</sup> Diese hochkonzentrierte Kompositionsweise lässt sich schon beim Übertragen nur weniger Takte erkennen. Auf den meisten seiner Skizzen sind Zwölftonreihen zu sehen, die beweisen, dass Herschkowitz eine Vielzahl seiner Kompositionen mit diesem Reihensystem organisierte. Eileen Hogan hat in einer unveröffentlichten Arbeit die *Drei Klavierstücke* in der Weise analysiert, wie sie der Webern-Schüler Leopold Spinner in seinem Buch über die Zwölftonmusik <sup>81</sup> vorstellte. Dabei stieß sie auf viele Gemeinsamkeiten bei der Konzipierung des Werkes mit der Musik von Anton Webern und Leopold Spinner, <sup>82</sup> der mit Herschkowitz in der gemeinsamen Wiener Zeit

<sup>77</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 63.

<sup>78</sup>Ebd., S. 156.

<sup>79</sup>Frederick Deutsch Dorian, „Webern als Lehrer“, in: *Melos* 1960, Nr. 4/27, S. 102.

<sup>80</sup>Ebd.

<sup>81</sup>Leopold Spinner, *A Short Introduction to the Technique of Twelve-Tone Composition*, London 2003.

<sup>82</sup>Hogan, *A Study of Drei Klavierstücke by Philip Herschkowitz* (wie Anm. 71), S. 17.

befreundet war. Die *Drei Klavierstücke* sind bis auf wenige Ausnahmen, die der expressiven Ausgestaltung dienten, streng zwölftönig durchkomponiert.<sup>83</sup> Eines der wenigen, nicht dodekaphonen Werke ist das Klavierstück *Vesennie cvety* von 1947. Cholopov schreibt darüber, es sei freitonal komponiert und stelle eine Reminiszenz an Prokof'ev dar.<sup>84</sup> In dieser Zeit hat Herschkowitz unter anderem mit dem Instrumentieren sein Geld verdient und neben dem *Capriccio* und *Vesennie cvety* wohl noch andere Werke geschrieben, die sich eher an dem Stil von Béla Bartók oder Prokof'ev hielten.<sup>85</sup> Die tonalen Kompositionen wurden jedoch von Herschkowitz nicht als gültige Werke anerkannt,<sup>86</sup> weshalb Klaus Linder sie nicht in seine Werkliste aufnahm.<sup>87</sup>

In einer deutschen Zeitschrift bezeichnete man Herschkowitz als „Vater der russischen Dodekaphonie“ und seine Schüler somit als „Enkel Webers“. In dem Brief an Tichon Nikolajewitsch Chrennikow [Tihon Nikolaevič Hrennikov] bestreitet Herschkowitz diese Sichtweise auf ihn.<sup>88</sup> Er habe bei Webern Ludwig van Beethoven verstehen gelernt.<sup>89</sup> Seitdem Herschkowitz Webern kennenlernte, teilt er die Ansicht seines Lehrers: „eine jede Musik vor oder nach Beethoven muß von Beethoven aus, von Beethoven *ausgehend* betrachtet und empfunden und ihr Wert abgeschätzt werden.“<sup>90</sup> Deswegen kritisiert er die fehlende Rückbindung an musikalische Traditionen bei der russischen Avantgarde, unter die er auch einige seiner SchülerInnen zählte.<sup>91</sup> Es war die 5. Sinfonie Beethovens, die Herschkowitz in seinem ersten Konzert mit zwölf Jahren hörte und die sein musikalisches Gehör zum Vorschein brachte:

Bis dahin ist für mich der Begriff ‚Orchester‘ ausschließlich mit den Begriffen ‚Kino‘, ‚Bierhalle‘ und ‚Hochzeit‘ verbunden gewesen. [...] Am nächsten Tag, auf meiner Schulbank im Gymnasium, habe ich mit einer sonderbaren ruhigen Überraschung wahrgenommen, daß

<sup>83</sup>Ebd., S. 8 ff.

<sup>84</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24.

<sup>85</sup>Ebd., S. 24.

<sup>86</sup>Vgl. Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 15; Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24.

<sup>87</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24 ff.

<sup>88</sup>Ebd., S. 169.

<sup>89</sup>Ebd., S. 177.

<sup>90</sup>Ebd., S. 169.

<sup>91</sup>Ebd.

ich Töne höre. Es waren leise Töne, die von Zeit zu Zeit sich wiederholten, und eigentlich nur *ein Echo* – das *reale* Echo darstellten, welches dem gestrigen Ton gehörte. Dies hatte nichts mit meiner Einbildungskraft zu tun: ich war *Empfänger*, ein ruhiger und überraschter Zuhörer. Wie Jeanne d’Arc!<sup>92</sup>

Anton Webern soll in den ersten fünf Unterrichtsjahren mit seinen SchülerInnen nur Beethovens Klaviersonaten behandelt haben, bevor er zur Dodekaphonie kam.<sup>93</sup> Bei dem erfahrenen Schüler Herschkowitz hat es wohl nicht so lange gedauert. Dennoch übernahm er als Lehrer die Vorgehensweise, Beethoven zu analysieren, bevor er die Zwölftonmethode lehrte. Die intensive Beschäftigung mit dem Wiener Klassiker und allgemein der tonalen Musik in Herschkowitz’ Unterricht belegen die Mitschriften Smirnovs. Außerdem ist der größte Teil der musiktheoretischen Schriften von Herschkowitz Beethovens Klaviersonaten gewidmet.

## 6. Nachwort

Die zahlreichen Lücken und Fragen, die sich bei der Zusammenstellung der Musikalien ergeben, erschweren die Arbeit mit Herschkowitz’ Kompositionen. Viele Entstehungsprozesse und -zeiten bleiben ebenso im Unklaren, wie die Frage nach dem Umfang der verschollenen Werke. Wünschenswert wäre jedoch, dass das vorhandene Material mehr in die Aufmerksamkeit von Forschenden gerät. Bisher hat keiner, der sich mit Herschkowitz auseinandergesetzt hat, den öffentlichen Zugang des Nachlasses genutzt, den die *Wienbibliothek* bietet. Mit Ausnahme von Klaus Linder, der durch den Kontakt zur Witwe mindestens einen Großteil des Nachlasses kannte, basierte die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kompositionen von Herschkowitz auf wenige Seiten umfassendes Notenmaterial.

Die Vermutung liegt nahe, dass sich noch mehr Hinweise auf Hinterlassenschaften von Herschkowitz finden lassen. Eine weitere Suche nach Primärquellen, vor allem in den russischen Archiven und Publikationen, könnte Lücken in der Herschkowitz-Biografie schließen. Die russischsprachigen Schriften des gebürtigen Rumänen sind zumindest zum Teil von Klaus Linder in die deutsche Sprache übersetzt worden. Die nur auf Russisch vorliegenden Primär- und Sekundärquellen mussten in vorliegendem Aufsatz jedoch weitestgehend ausgespart werden. Die Anfragen bei einigen Schü-

<sup>92</sup>Ebd., S. 96 f.

<sup>93</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich’s search* (wie Anm. 5), S. 22.

lerInnen von Herschkowitz (Dmitrij Smirnov, Leonid Gofman, Julia Suslin (Witwe von Viktor Suslin), Sofîa Gubajdulina<sup>94</sup>) über weitere mögliche Aufbewahrungsorte von Werken erbrachten bislang keine neuen Erkenntnisse. Wie am Ende aller Artikel über Herschkowitz, muss auch an dieser Stelle das Dilemma der Nichtveröffentlichung seiner musikalischen Werke bedauert werden. Schon mehrfach und von verschiedenen Seiten wurde bei einschlägigen Musikverlagen der Komponist Herschkowitz vorgestellt. Diese Bemühungen blieben aber bisher erfolglos.

## Quellenverzeichnis

### 1. MANUSKRIPTE

#### *Musikalien*

Filip Herskovic, *Fuge für Kammerorchester*, Partitur, A-Wn, F21.Berg.317.

Filip Herskovic, *Wie des Mondes Abbild zittert*, Fotokopie des Autografen, A-Wn, F21.Berg.318 Mus.

Philip Herschkowitz, Musikalischer Nachlass, Archivbox 1, A-Wst, ZPM 697.

Philip Herschkowitz, Musikalischer Nachlass, Archivbox 2, A-Wst, ZPM 697.

#### *Schriften*

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 26. Juni 1985, A-Wgm, [keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 19. März 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 02. Oktober 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

Filip Heršcovici, Brief an Paul Celan am 31. Januar 1967, Marbach, *Deutsches Literaturarchiv*, D90.1.1617.

Kurt Waldheim, Brief an Gottfried von Einem am 31. Dezember 1986, A-Wgm, [keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 15. November 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 23. Dezember 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 28. Februar 1988, A-Wgm,

---

<sup>94</sup>Vielen Dank an Dmitrij Smirnov, Leonid Gofman und Julia Suslin für die Hilfsbereitschaft und Beantwortung der Fragen.

[keine Signatur].

Philip Herschkowitz, Brief an Gottfried von Einem am 28. Juni 1988, A-Wgm, [keine Signatur].

Konzerthaus Wien, Brief an Klaus Linder am 25. November 1996, A-Wst, [Aufbewahrung in Archivbox 1 ZPM 697].

Felix Meyer, Brief an Lena Herschkowitz am 19. März 1992, A-Wst [keine Signatur].

Universal Edition Wien, Brief an Gottfried von Einem am 10. Februar 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

Gottfried von Einem, Brief an Herschkowitz am 19. Februar 1987, A-Wgm, [keine Signatur].

[Kurt Waldheim], Brief an Gottfried von Einem am 31. Dezember 1986, A-Wgm, [keine Signatur].

Roswitha Wouda, Brief an Lena Herschkowitz am 27. Mai 1992, A-Wst, [keine Signatur].

## 2. DRUCKE

### *Musikalien*

Filip M. Gerškovič, *Kapriččio*, Moskva: Soveckij Kompozitor, 1957.

### *Schriften*

Philip Herschkowitz, *Über Musik*, Bd. 4, hrsg. von Lena Herschkowitz und Klaus Linder, Wien 1997.

Filip M. Gerškovič, *O muzyke*, Bd. 1, hrsg. von Lena Herschkowitz, Leonid Gofman, u. a., Moskva 1991.

Filip M. Gerškovič, *O muzyke*, Bd. 2, hrsg. von Lena Herschkowitz, Leonid Gofman, u. a., Moskva 1993.

Filip M. Gerškovič, *O muzyke*, Bd. 3, hrsg. von Lena Herschkowitz, Leonid Gofman, u. a., Moskva 1993.

Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel*, hrsg. von Neil Boynton (= Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung, Bd. 8), Mainz 2002, S. 404–420.

## 3. TONTRÄGER

Steffen Schleiermacher, „Frühlingsblumen“, auf: *The Viennese School. Teachers and Followers Anton Webern*, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2005, Nr. 11.

Steffen Schleiermacher, „3 Klavierstücke“, auf: *The Viennese School. Teachers and Followers Anton Webern*, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2005, Nr. 12–14.

**Literaturverzeichnis**

## 1. BÜCHER UND ZEITSCHRIFTEN

Frederick Deutsch Dorian, „Webern als Lehrer“, in: *Melos* 1960, Nr. 4/27, S. 101 ff.

Elena Dolenko, „Auf der Suche nach Reprise“, in: *Kunstpunkt* 2002, Nr. 24, S. 22.

Eckhard John, „Musiker im sowjetischen Exil“, in: *Musik, Macht, Missbrauch. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik vom 6.–8. Oktober 1995*, hrsg. von Frank Geißler und Marion Demuth, Altenburg 1999, S. 104–111.

Markus Grassl und Reinhard Kapp (Hrsg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule: Verhandlungen des internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien 2002, S. 576.

Yuri Kholopov, „Philip Gershkovich’s search for the lost essence of music“, in: *Underground music from the former USSR*, hrsg. von Valeria Tsenova, Amsterdam 1997, S. 21–35.

Hanspeter Krellmann, *Anton Webern in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. von Kurt Kusenberg, Hamburg 1975.

Klaus Linder, „Philip Herschkowitz“, in: *Schüler der Wiener Schule. Ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge* 1995, hrsg. von d. Internationalen Musikforschungsgesellschaft, Wien 1995, S. 80–85.

Klaus Linder, „Philipp Herschkowitz – ein Musiker auf dem langen Heimweg nach Wien“, in: *mr-Mitteilungen* 1998, Nr. 26, S. 1–14.

Marina Lupishko, „A Pupil of Webern in the USSR: The Writings of Philip Herschkowitz (1906–1989)“, in: *ex tempore* 1998, Nr. 9/1, URL: [www.ex-tempore.org/ExTempore00/Hershkwitz.html](http://www.ex-tempore.org/ExTempore00/Hershkwitz.html) (28.06.2014).

Hermann Scherchen, *Aus meinem Leben. Rußland in jenen Jahren*, hrsg. von Eberhardt Klemm, Berlin 1984, S. 53.

Peter John Schmelz, *Such freedom, if only musical: unofficial Soviet music during the Thaw*, New York 2009, S. 52–54.

Alfred Schnittke, „In memoriam Philip Herschkowitz (1988)“, in: *Über das Leben*

und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin, München usw. 1998, S. 280.

Dmitrij Smirnov: *A Geometer on Sound Crystals. A Book on Herschkowitz* (= studia slavica musicologica, Bd. 34), Berlin 2003.

Dmitrij Smirnov: „A Visitor from an Unknown Planet: Music in the Eyes of Filipp Herschkowitz“, in: *Tempo* 1990, Nr. 173, S. 34–38.

Viktor Suslin u. a.: „Herschkowitz Encountered“, in: *Tempo* 1990, Nr. 173, S. 39–43.

## 2. LEXIKONEINTRÄGE

Klaus Linder, Art. „Herschkowitz“, in: *NGroveD 2*, Bd. 11, S. 444 f.

Klaus Linder, Art. „Herşcovici“, in: *MGG 2*, Personenteil, Bd. 8, Sp. 1433 f.

Klaus Linder, Art. „Herşcovici“, in: *KdG*, 9. Nachlieferung, S. 1–12, A–F, I–II.

Dimiter Muftieff: „Philip Herschkowitz“, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hrsg. von Universität Hamburg, URL: [www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00001493](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001493) (28.06.2014).

## 3. ZEITUNGSARTIKEL

Tomas Bächli, „Komponieren im Niemandsland. Zum 100. Geburtstag des Komponisten Philip Herschkowitz“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31. August 2006, URL: [www.tomasbaechli.ch/index.php/texte\\_ueber\\_musik/articles/komponieren-im-niemandsland.html](http://www.tomasbaechli.ch/index.php/texte_ueber_musik/articles/komponieren-im-niemandsland.html) (28.06.2014).

Tomas Bächli und Sieglinde Geisel, „Philip Herschkowitz – eine späte Entdeckung“, in: *Tuxamoon magazine* vom 20. Februar 2007, URL: [www.tuxamoon.de/magazine/kultur/musik/2007/02/20/philip-herschkowitz](http://www.tuxamoon.de/magazine/kultur/musik/2007/02/20/philip-herschkowitz) (28.06.2014).

Wolfgang Fuhrmann, „Wie des Mondes Abbild zittert“, in: *Berliner Zeitung* vom 1. März 2007, URL: [www.berliner-zeitung.de/archiv/der-pianist-tomas-baechli-philip-spielte-stuecke-von-philip-herschkowitz-wie-des-mondes-abbild-zittert,10810590,10459552.html](http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-pianist-tomas-baechli-philip-spielte-stuecke-von-philip-herschkowitz-wie-des-mondes-abbild-zittert,10810590,10459552.html) (28.06.2014).

Detlev Gojowy, „Der Kommunismus als rülpsende Gotik. Wiederentdeckt: Der Komponist Filip Herschkowitz“, in: *Die Welt* vom 25. März 1998, URL: [www.welt.de/print-welt/article597301/Der-Kommunismus-als-ruelpsende-Gotik.html](http://www.welt.de/print-welt/article597301/Der-Kommunismus-als-ruelpsende-Gotik.html) (28.06.2014).

Henry Kamm: „Composer, 80, urges Soviet to allow exit“, in: *New York Times* vom 20. April 1987, URL: [www.nytimes.com/1987/04/21/world/composer-80-urges-soviet-to-allow-exit.html](http://www.nytimes.com/1987/04/21/world/composer-80-urges-soviet-to-allow-exit.html) (28.06.2014).

Paul Moor, „Nun legen sie los. Musikalischer Reisebericht aus Moskau und anderswo“, in: *Die Zeit* vom 20. Oktober 1989, URL: [www.zeit.de/1989/43/nun-legen-sie-los](http://www.zeit.de/1989/43/nun-legen-sie-los) (28.06.2014).



#### 4. UNVERÖFFENTLICHTE ARBEITEN

Eileen Hogan, „A study of *Drei Klavierstücke* by Philip Herschkowitz“, Bachelorarbeit, Trinity College Dublin, 2014.

### Abkürzungen

Gs = Gesang

MS = Mezzosopran

Fl = Flöte

Kla = Klarinette

BKla = Bassklarinetten

Ob = Oboe

Fag = Fagott

Sax = Saxophon

ASax = Altsaxophon

Hr = Horn

Trp = Trompete

Pos = Posaune

Tb = Tuba

Hf = Harfe

Perc = Perkussion

Pk = Pauke

Tr. = Trommel

kl. Tr. = Kleine Trommel

gr. Tr. = Große Trommel

MTr. = Militärtrommel

Bck = Becken

Trg = Triangel

Kst = Kastagnetten

Pf = Klavier

Vl = Violine

Va = Viola

Vc = Violoncello

Kb = Kontrabass

k. N. = keine eigenhändige Nummerierung der Manuskriptseiten

S. = die durchnummerierten Seiten

Bl. = Anzahl der Papierblätter der jeweiligen Manuskripte

Hersch. = Herschkowitz

RF = Reihenfolge

Vgl. = Vergleich

## Anhang 1: Thematisch-systematisches Werkverzeichnis

### KLAVIERMUSIK

*Vesennie cvety*<sup>95</sup>

Besetzung: Pf (1)

Entstehungszeit: Juni 1947

**Andantino quasi allegretto**

Originaltitel: Весенние цветы [Vesennie cvety]

Autograf: eigenhändige Reinschrift,<sup>96</sup> k. N., 2 Bl., Bleistift, datiert (Juni 1947), signiert (Гершкович<sup>97</sup> [Gerškovič])

Fundort:<sup>98</sup> A-Wst

Veröffentlichungen: Einspielung von Steffen Schleiernmacher auf CD<sup>99</sup>

Aufführungen:<sup>100</sup> Essen, Oktober 1996, Klavier: Alfred Pohlmann; Wien, 16.03.2000, Klavier: Till Alexander Körber; Siebenbürgen, Sommer 2012, Klavier: Moritz Ernst; im Repertoire von Tomas Bächli

Schriftliche Quellen: Cholopov, Smirnov und Bächli:<sup>101</sup> kurze Erörterung des Werkes, *Vesennie cvety* als „1. Prelude“ von „Fünf Klavierstücken“ (Smirnov, Cholopov); Linder<sup>102</sup>: Analyse

<sup>96</sup>Auf der Grundlage der unterstrichenen Version wurden die Incipits angefertigt.

<sup>97</sup>Nur bei diesem Werk signiert Herschk. in kyrillischen Buchstaben.

<sup>98</sup>Unter dem Unterpunkt „Fundort“ wird das RISM-Siegel des Aufbewahrungsortes des Materials aufgeführt.

<sup>99</sup>Steffen Schleiernmacher, „Frühlingsblumen“, auf: *The Viennese School. Teachers and Followers Anton Webern*, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2005, Nr. 11.

<sup>100</sup>Ausführliche Informationen über die Aufführungen mit Quellenverweisen im Anhang 4.

<sup>101</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 24. Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 210. Tomas Bächli, „Komponieren im Niemandland. Zum 100. Geburtstag des Komponisten Philip Herschkowitz“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31. August 2006, URL: [www.tomasbaechli.ch/index.php/texte\\_ueber\\_musik/articles/komponieren-im-niemandland.html](http://www.tomasbaechli.ch/index.php/texte_ueber_musik/articles/komponieren-im-niemandland.html) (28.06.2014), o. S.

<sup>102</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 6.

*Drei Klavierstücke: I) Moderato, poco sostenuto e rubato; II) Lento non troppo; III) Allegretto pochissimo rubato*

Besetzung: Pf (1)

Arrangement: für Orchester, siehe *Kleine Kammersuite*

Entstehungszeit: [1960er Jahre]<sup>103</sup>

I)

**Moderato, poco sostenuto e rubato (♩)**

Pf *p dolce e tranquillo*

senza  $\infty$  al fine

II)

**Lento non troppo**

Pf *p*

senza  $\infty$  al fine

III)

**Allegretto pochissimo rubato**

Pf *p*

senza  $\infty$  al fine

Originaltitel: Drei Klavierstücke

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, 8 S., 4 Bl.; schwarze Tinte, Bleistiftbemerkungen zur Instrumentierung (ab II.)

Fundort: A-Wst

<sup>103</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.

Veröffentlichungen: Einspielung von Steffen Schleiermacher auf CD<sup>104</sup>

Aufführungen: Berlin, 09.10.1997, Klavier: Alfred Pohlmann; Wien, 16.03.2000, Klavier: Till Alexander Körber; Wien, 03.10.2004, 12.10.2012, Klavier: Elisabeth Leonskaja

Schriftliche Quellen: Hogan:<sup>105</sup> 20-seitige Arbeit über das Werk

*Klavierstücke in vier Sätzen: I) Moderato (Andantino); II) Allegretto moderato, tranquillo, sostenuto, ma molto rubato; III) Poco lento + [Allegretto giusto]*

Besetzung: Pf (1)

Entstehungszeit: März bis Juni 1969

I)

Moderato (Andantino)

Pf

senza  $\text{sempre}$

II)

Allegretto moderato, tranquillo,  
sostenuto, ma molto rubato

Pf

senza  $\text{sempre}$

<sup>104</sup>Steffen Schleiermacher, „3 Klavierstücke“, auf: *The Viennese School. Teachers and Followers Anton Webern*, Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, 2005, Nr. 12–14.

<sup>105</sup>Hogan, *A study of Drei Klavierstücke by Philip Herschkowitz* (wie Anm. 71).

III)

**Poco lento**

Pf

**Allegretto giusto**

Pf

**A u t o g r a f :** eigenhändige Partitur, 9 S., 5 Bl., Bleistift: I) *Moderato (Andantino)*, 1 S., Bleistift, datiert (15.3.69), signiert, mit Kugelschreiber Fingersätze hinzugefügt; II) *Allegretto moderato, tranquille sostenuto ma molto rubato*, 2 S., datiert (4.4.69), signiert; III) *Poco lento*, 1 S., undatiert, unsigniert; *Allegretto giusto*, 5 S., datiert (30.6.69), signiert

**F u n d o r t :** A-Wst

**A u f f ü h r u n g e n :** Berlin, 09.10.1997, Klavier: Alfred Pohlmann; Wien, 16.03.2000, Klavier: Till Alexander Körber; Siebenbürgen, Sommer 2012, Klavier: Moritz Ernst (nur I. und III.)

*Capriccio*

Besetzung: Pf (2)

Entstehungszeit: [1957]<sup>106</sup>

Allegro non troppo

Originaltitel: Каприччио для двух фортепиано [Каприччио длá двuh фортепиано]

Abschriften: Fotokopie der gedruckten Ausgabe aus einer Moskauer Bibliothek, k. N., 32 Bl.

Fundort: A-Wst

Veröffentlichungen: Verlag „Soveckij kompozitor“, 1957, 32 S.

Schriftliche Quellen: Linder<sup>107</sup>: *Capriccio* wurde im Werkverzeichnis ausgelassen*Allegro*

Besetzung: Pf (1)

Allegro

Originaltitel: III. Allegro

Autograf: eigenhändige Reinschrift, k. N., 6 Bl., Kugelschreiber (blaue Tinte) über Bleistift, undatiert, unsigniert

<sup>106</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 20.<sup>107</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 4.

Anmerkungen: mit „III“ überschrieben und Bindebogen →  
möglicherweise Teil eines größer angelegten Werkes

Fundort: A-Wst

Aufführungen: Siebenbürgen, Sommer 2012, Klavier: Moritz Ernst

#### GEMISCHTE BESETZUNGEN – INSTRUMENTAL

##### *Fuge für Kammerorchester*

Besetzung: Fl, *Kla*<sup>108</sup>, Ob, *ASax*, BKla, Fag, Hr, Trp, Perc (kl. Tr.,  
gr. Tr., Bck, Trg, Kst), Hf, Vl, Va, Vc, Kb

Entstehungszeit: 1930

Moderato assai ♩ = ca. 63

Originaltitel: Moderato assai

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, 15 S., 15 Bl., schwarze Tinte,  
eigenhändige Anmerkung an Berg mit Unterschrift; eigenhändiges Vorwort,  
2 Bl., datiert (1930)

Fundort: Originalabschrift: A-Wn; Fotokopie: A-Wst

Veröffentlichungen: Vorwort der Fuge in Band 4 „Über Musik“<sup>109</sup>

Aufführungen: eine für den 22.03.1933 geplante Aufführung hat nicht  
stattgefunden<sup>110</sup>

Schriftliche Quellen: Linder:<sup>111</sup> Erörterung des Vorworts und der  
Fuge

<sup>108</sup>Die kursiv geschriebenen Instrumente kennzeichnen die in den Incipits aufgeführten  
Stimmen bei Werken für größere Besetzungen.

<sup>109</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 63 ff.

<sup>110</sup>Klaus Linder, „Philipp Herschkowitz – ein Musiker auf dem langen Heimweg nach  
Wien“, in: *mr-Mitteilungen* 1998, Nr. 26, S. 14.

<sup>111</sup>Ebd., S. 3 und Linder, *Herşcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 3.

*Violoncellostücke mit Klavierbegleitung: I) Allegretto un poco sostenuto, ma quasi rubato; II) Andante; III) Allegro*

Besetzung: Vc (1), Pf (1)

Entstehungszeit: [auf dem Autograf „1964“ überklebt]

I)

**Allegretto un poco sostenuto, ma quasi rubato**

Vc

Pf

II)

**Andante**

Vc

Pf

III)

**Allegro**

Vc

Pf

Originaltitel: Пьесы для виолончели и фортепиано [P'esy dlá violončeli i fortepiano]/Violoncellostücke mit Klavierbegleitung



**Skizzen:** Skizze, nur III. Nummerierung von 1–8, 8 Bl., bei I. schwarze Tinte und mit blauer Tinte dynamische Angaben; II. und III. blaue Tinte über Bleistift

**Autograf:** eigenhändige Partitur (unvollständig), 14 S. (es fehlen S. 3 und 4), 7 Bl., blaue Tinte über Bleistift, undatiert, unsigniert; Deckblatt mit der Aufschrift „Sonate für Cello und Klavier 1964“ überklebt mit „Violoncellostücke mit Klavierbegleitung“

**Abschriften:** 2 Abschriften unbekannter Hand: Abschrift (1), k. N., 7 Bl., schwarze Tinte, eigenhändige Bleistiftbemerkungen; Abschrift (2), k. N., 7 Bl., schwarze Tinte, keine Bleistiftanmerkungen, sehr professionelle Abschrift

**Anmerkungen:** keine größeren musikalischen Veränderungen zwischen den Fassungen; nur Tempobezeichnungen des ersten Satzes variieren: Skizze und Autograf: I) Allegretto un poco sostenuto; Abschriften: I) Allegretto un poco sostenuto, ma quasi rubato

**Fundort:** A-Wst

**Aufführungen:** Berlin, 09.10.1997, Violoncello: Gregory Johns, Klavier: Alfred Pohlmann; Wien, 06.04.2000, Violoncello: Barbara Körber, Klavier: Till Alexander Körber

*Vier Stücke für Violoncello und Klavier: I) Andante con moto; II) Poco lento; III) Andante; IV) Allegro*

**Besetzung:** Vc (1), Pf (1)

**Entstehungszeit:** 1968

I) Andante con moto<sup>112</sup>

<sup>112</sup>Die Tempoangaben beziehen sich auf die Abschrift. Die Incipits hingegen sind auf der Grundlage des musikalisch gleichen Autografen erstellt worden.

## II) Poco lento

II) Poco lento

Vc

Pf

*p*

*p*

## III) Andante

III) Andante

Vc

Pf

*poco p*

*poco p*

*poco f*

## IV) Allegro

IV) Allegro

Vc

Pf

*p*

*p*

Originaltitel: Vier Stücke für Violoncello und Klavier

Skizzen: Skizze (1), 8 S., 5 Bl., Bleistift und blauer Kugelschreiber, datiert I. Satz (16.3.1968); Skizze (2), 15 S., 8 Bl., blaue Tinte über Bleistift, bei II) Lento (punktierte Halbe), mit Bleistift Tempobezeichnung wie im Autograf

Autograf: eigenhändige Reinschrift der Partitur, 15 S., 9+4 Bl., Bleistift, undatiert, unsigniert, mit Fingersätzen für Violoncello und Klavier; eigenhändiger Stimmenauszug für Violoncello, 6 S., 4 Bl., Bleistift

**A b s c h r i f t e n :** Abschrift unbekannter Hand, k. N., 9 Bl., schwarze Tinte, datiert (1968)

**A n m e r k u n g e n :** Tempobezeichnungen der Sätze variieren: Skizze (1): I) Andante con moto ma tranquillo; II) Poco lento; III) Andante; IV) Allegro. Skizze (2): I) Andante con moto, ma tranquillo; II) Lento [Bleistift: Allegretto quasi andantino, un poco rubato (ganz langsamer Ton)]; III) Andante; IV) Allegro [mit Bleistift]. Autograf: I) Andante con moto, ma tranquillo; II) Allegretto quasi andantino, un poco rubato; III) Andante; IV) Allegro. Abschrift: I) Andante con moto; II) Poco lento; III) Andante; IV) Allegro

**F u n d o r t :** A-Wst

**A u f f ü h r u n g e n :** New York, 28.02.1987, Violoncello: Andre Emelianoff, Klavier: Michael Boroskin. Wien, 28.08.1997, Violoncello: Gregory Johns, Klavier: Alfred Pohlmann. Wien, 06.04.2000, Violoncello: Barbara Körber, Klavier: Till Alexander Körber

**S c h r i f t l i c h e Q u e l l e n :** Smirnov:<sup>113</sup> Analyse des Werkes

*Kleine Kammersuite: I) Moderato; II) Lento non troppo; III) Allegretto pochissimo rubato*

**B e s e t z u n g :** Kla I & II, Pf, Vl, Va, Vc

**A r r a n g e m e n t :** taktgenaue Instrumentierung von *Drei Klavierstücke*

**E n t s t e h u n g s z e i t :** [70er Jahre]<sup>114</sup>

I) für Kla I & II, Pf, Vl (1), Va (1), Vc (1)

Moderato ♩

The musical score is for a piano part in 3/4 time, marked 'Moderato'. It consists of four measures. The first two measures are marked 'senza fine' (without end) and feature a melodic line in the bass clef. The third measure is marked 'dolce' (softly) and features a chordal texture in the bass clef with dynamics 'p' (piano) and 'sf' (sforzando). The fourth measure continues the chordal texture in the bass clef.

<sup>113</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 212–219.

<sup>114</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 25.

II) für Kla I & II, *Pf*, Vl (1), Va (1), Vc (1)


**Lento non troppo**



(senza ped.)

III) für *Kla I & II*, *Pf*, Vl (1), Va (1), Vc (1)

**Allegretto, poco sostenuto**



Originaltitel: Kleine Kammer-Suite

Autograf: eigenhändige Partitur, k. N., 7 Bl., I. Moderato schwarze Tinte mit sehr vielen Bleistiftbemerkungen, II. und III. Bleistift, undatiert, unsigniert

Abschriften: Fotokopie der Partitur, 8 Bl., geänderte RF: I) *Lento non troppo* II) *Allegretto pochissimo rubato*, ohne *Moderato*, mit rotem Kugelschreiber Taktzahlen, viele Fragezeichen, eigenhändige Korrekturen; 6 Stimmenauszüge unbekannter Hand, 17 S., 9 Bl., schwarze Tinte, bezieht sich auf die Version der Fotokopie

Fundort: A-Wst

## LIEDER FÜR GESANG UND KLAVIER

*Wie des Mondes Abbild zittert*Besetzung: Gs<sup>115</sup> (1), Pf (1)

Entstehungszeit: 1.–3. Juli 1932

**Andantino**

Wie des Mon - - des Abbild zit - tert in den wilden Meereswogen

Originaltitel: (Text von Heine)

Abschriften: Fotokopie einer Reinschrift der Partitur, 3 S., 3 Bl., datiert (1.–3.7.1932), signiert

Fundort: Fotokopie: A-Wn, A-Wst

Aufführungen: im Repertoire von Eva Nievergelt (Sopran) und Tomas Bächli (Pianist)

Schriftliche Quellen: Linder:<sup>116</sup> Analyse des Werkes*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans: I) Schlaf und Speise; II) Espenbaum; III) Der uns die Stunden zählte; IV) Leuchten*

Besetzung: Gs (1), Pf (1)

Arrangement: für Kammerorchester arrangiert, siehe *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble*Entstehungszeit: [1962]<sup>117</sup>

<sup>115</sup>Die Bezeichnung Gesang bedeutet, dass in dem Autograf kein expliziter Hinweis zur Stimmelage angegeben wurde.

<sup>116</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 4 f.

<sup>117</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.

I) Schlaf und Speise

*Andante, poco tranquillo*

The score for 'Schlaf und Speise' is in 3/4 time. The piano part (Pf) features a melody in the right hand with dynamics *p*, *dolce*, *mp*, and *p*. The left hand has a bass line with dynamics *p* and *mp*. The vocal part (Gs) has a melody with dynamics *p*, *pp*, and *p*. The lyrics are: 'Der Hauch der Nacht ist dein Lak - ken'.

Pf *p dolce* *mp* *p*

Gs *p* *pp* *p*

Der Hauch der Nacht ist dein Lak - ken

II) Espenbaum

*Andantino quasi allegretto*

The score for 'Esenbaum' is in 3/8 time. The piano part (Pf) features a melody in the right hand with dynamics *p* and *dolce*. The left hand has a bass line with dynamics *p* and *mp*. The vocal part (Gs) has a melody with dynamics *p* and *mp*. The lyrics are: 'Esenbaum dein Laub blickt weis ins Dunkel.'

Pf *p dolce* *mp*

Gs *p* *mp*

Esenbaum dein Laub blickt weis ins Dunkel.

III) Der uns die Stunden zählte

*Andantino*

The score for 'Der uns die Stunden zählte' is in 4/8 time. The piano part (Pf) features a melody in the right hand with dynamics *p* and *mp*. The left hand has a bass line with dynamics *p* and *mp*. The vocal part (Gs) has a melody with dynamics *p* and *pp*. The lyrics are: 'Der uns die Stun - - - - - den zähl - - - te,'.

Pf *p* *mp*

Gs *p* *pp*

Der uns die Stun - - - - - den zähl - - - te,

## IV) Leuchten

**Andante poco sostenuto**

Schweigendes    Lei - - - bes                    liegst    du im

Originaltitel: Vier Lieder (P. Celan) Четыре песни (П. Целан) [Četyre pesni (P. Celan)]

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, 22 S., 13 Bl., schwarze Tinte, eigenhändige Bleistiftbemerkungen zur Instrumentierung

Fundort: A-Wst, D-Bda

Aufführungen: Moskau, 1966, Sopran: Lydia Davydova, Klavier: Édison Denisov; New York, 28.01.1967, Gesang: Anne Graff, Klavier: Dowell Multer; Siebenbürgen, Sommer 2012, Sopran: Irena Troupova, Klavier: Jan Dusek; im Repertoire von Tomas Bächli (Pianist) und Eva Nievergelt (Sopran)<sup>118</sup>

Schriftliche Quellen: Linder: das genaue Kompositionsjahr „1962“<sup>119</sup> konnte mit den Musikalien weder widerlegt noch bestätigt werden, kurze Analyse der Lieder<sup>120</sup>

<sup>118</sup>Unveröffentlichte Hörprobe von *Der uns die Stunden zählte*: [www.tomasbaechli.ch/index.php/audio-hoerbeispiele.html](http://www.tomasbaechli.ch/index.php/audio-hoerbeispiele.html) (16.06.2014).

<sup>119</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 24.

<sup>120</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 8.

Trei lieduri de Ion Barbu: I) Margini de seară; II) Grup; III) Lemn sfânt

Besetzung: Gs (1) und Pf (1)

Entstehungszeit: Juli 1965–1966

I) Margini de seară

*Poco lento*

Pf *p* *pp* *pp* *mp*

Gs *p senza espressione* *p*

Pen - du - lul a - pei cal - me, ge - ne - ra - - - le,

II) Grup

*Andante quasi sostenuto*

Pf *poco f*

Gs *poco p* *mf*

E tem - ni - ța în ars, ne-demn pă - mî - nt. De



## III) Lemn Sfînt

Moderato tranquillo

Pf *p* *mf* *f*  
 Gs *p* *f*  
 În vâ - - - i - - - le - ru - sa - - li - - mu - - lui,

Originaltitel: Trei lieduri (Ion Barbu – Joc secund)/Три песни на тексты И. Барбу [Tri pesni na teksty I. Barbu]

Autograf: eigenhändige Partitur, 11 Bl. (Deckblatt auf Russisch und Rumänisch), Bleistift überschrieben mit schwarzer Tinte, ab dem dritten System zweites Lied nur noch Bleistift; jedes der drei Teile eigenes Deckblatt (rumänisch); I) *Margini de seară*, 3 S., datiert (Juli 1965), signiert; II) *Grup*, 2 S., datiert (8. Juli 1966), signiert; III) *Lemn Sfînt*, 2 S., datiert (1966, auf dem Deckblatt stehend), signiert

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, ab S. 4 mit 4–17 nummeriert, 10+2 Bl., eigenhändige Bleistiftverbesserungen, Deckblatt (rumänisch, russisch), letzte Seite auf Deutsch der Titel des Werkes; eigenhändige Abschrift von *Margini de seară*, k.N., 2 Bl., unvollständig, endet nach „greu“, entspricht musikalisch der Abschrift

Anmerkungen: womöglich Seitenzahlen der Gedichte in einem Buch angegeben: *Margini de seară* стр.<sup>121</sup> [str.] 78; *Grup* стр. [str.] 65; *Lemn Sfînt* стр. [str.] 73

Fundort: A-Wst

Aufführungen: im Repertoire von Eva Nievergelt (Sopran) und Tomas Bächli (Klavier)

Schriftliche Quellen: „Zentrum für zeitgenössische Musik Moskau“:<sup>122</sup> einziges Werk, das dort von Herschk. erwähnt wird; Linder:<sup>123</sup> kurze Charakterisierung der Lieder

<sup>121</sup>стр. = страница [stranica] = Seite.

<sup>122</sup>URL: [www.cmm.ru/en/index.php?page=composers&id=arensky&composer=gershkovich&worklist](http://www.cmm.ru/en/index.php?page=composers&id=arensky&composer=gershkovich&worklist) (19.06.2014).

<sup>123</sup>Linder, *Herşcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 8.

*Brandmal: Moderato assai*

Besetzung: Gs (1), Pf (1)

Moderato assai

The image shows a musical score for 'Brandmal: Moderato assai'. It consists of two staves: a piano (Pf) and a guitar (Gs). The piano part is in 2/4 time and features a bass line with chords and triplets, marked with dynamics *p* and *pp*. The guitar part is in 2/4 time and features a melody with triplets, marked with dynamics *p* and *pp*. The lyrics are: 'Wir schliefen nicht mehr, denn wir la - gen im Uhr-werk'.

Wir schliefen nicht mehr, denn wir la - gen im Uhr-werk

Originaltitel: Brandmal

Skizzen: Skizze, 6 S., 6 Bl., Bleistift, im Notizbuch (Aufschrift auf dem Notizbuch Для нот [Dlâ not],<sup>124</sup> keine weiteren Notizen in dem Heft)Anmerkungen: stimmt nicht überein mit Brandmal in *Drei Gesängen* und *Brandmal für Singstimme und Kammerensemble*

Fundort: A-Wst

Aufführungen: im Repertoire von Eva Nievergelt (Sopran) und Tomas Bächli (Klavier)

<sup>124</sup>Для нот [Dlâ not] = für Noten. Die Sprache des Notenheftes legt die Vermutung nahe, dass Herschk. das Lied nach seiner Ankunft in der Sowjetunion schrieb.

## LIEDER FÜR GESANG UND KAMMERENSEMBLE

*Brandmal für Singstimme und Kammerensemble*

Besetzung: Gs, Fl, Kla I & II, Pf I & II (vierhändig), Gong, Va I (3) & II (3), Kb

Entstehungszeit: Februar 1971

Andantino

Pf I

Pf II

Gs

Wir schiefen nicht mehr, den wir la - -

Originaltitel: I – Andantino

Autograf: eigenhändige Partitur, 19 S., 10 Bl., schwarzer Kugelschreiber mit Bleistiftbemerkungen, datiert (II/71), unsigniert, zahlreiche eigenhändige Korrekturen

Anmerkungen: möglicherweise nur Skizze zu *Brandmal* aus den *Drei Gesängen*; gleiche Besetzung wie *Espenbaum*

Fundort: A-Wst

Schriftliche Quellen: Linder:<sup>125</sup> kurze Analyse des Werkes und Abgrenzung von *Brandmal* aus den *Drei Gesängen*

<sup>125</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 9.

*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble: I) Schlaf und Speise; II) Der uns die Stunden zählte; III) Espenbaum; IV) Leuchten*

Besetzung: MS, Fl I & II, Kla I & II, BKla, Fag (2), Hr I-IV, Perc (kl. Tr.), Pf, Vl I (2) & II (2), Va (2), Vc (1)

Arrangement: taktgenaue Orchestrierung der Klavierfassung von den *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans*

Entstehungszeit: [Anfang der 70er Jahre]<sup>126</sup>

I) *Schlaf und Speise* für MS,<sup>127</sup> Fl I & II, Kla I & II, BKla, Hr I-IV, Pf, Vl I (2) & II (2), Va (2), Vc (2)

Andante poco tranquillo

Fl I & II

Kla I & II

BKla

MS

II) *Espenbaum* für MS, Fl I & II, Kla I & II, BKla, Fag, Hr I-IV, Pf, Vl I & II, Va, Vc

Andantino quasi allegretto

Kl I

Kl II

Fag

MS

Espenbaum dein Laub blickt weiß ins Dunkel.

<sup>126</sup>Herschkwitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 25.

<sup>127</sup>Der Text von *Schlaf und Speise* („Der Hauch der Nacht . . .“) fehlt in der Partitur.

III) *Der uns die Stunden zählte* für MS, Fl I & II, Kla I & II, BKla, Fag, Hr I-IV, Pf, Vl I & II, Va, Vc

Andantino

The musical score for 'Der uns die Stunden zählte' is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment (Pf) and the vocal line (MS). The piano part features a bass line with a 7-measure rest followed by a melodic line with dynamics *mp*, *pp*, and *mp*. The vocal line begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line with dynamics *p*, *(poco)*, and *pp*. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics 'Der uns die Stun ----- den zähl ---- te,'.

Der uns die Stun ----- den zähl ---- te,

IV) *Leuchten* für MS, Fl I & II, Kla I & II, BKla, Fag I & II, Hr I-IV, Pf, Vl I & II, Va, Vc

Andante poco sostenuto

The musical score for 'Leuchten' is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment (Pf) and the vocal line (MS). The piano part features a bass line with a 7-measure rest followed by a melodic line with dynamics *dolce*, *r. Hd.*, and *espr.*. The vocal line begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line with dynamics *mp* and *p*. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics 'Schwei-gen-den Lei-bes lie-gst du im Sand ne-ben mir,'.

Schwei-gen-den Lei-bes lie-gst du im Sand ne-ben mir,

Originaltitel: Vier Gedichte Paul Celans

Skizzen: Skizze zu I) *Schlaf und Speise*, 12 S., 8 Bl., Bleistift; Skizze zu II) *Espenbaum*, 4 S., 2 Bl., schwarzer Kugelschreiber, unvollständig, Besetzung weicht von der Abschrift ab; Skizze zu IV) *Leuchten*, k. N., 2 Bl., Bleistift, viele Bemerkungen zum Umarbeiten der Instrumentation

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, 24 Bl., Bleistift überschrieben mit schwarzer Tinte (II.-IV.), I. saubere Abschrift mit leichten Bleistiftspuren: I) *Schlaf und Speise*, 13 S., Titel (stattdessen: „Andante poco tranquillo“) und Liedtext fehlt; II) *Espenbaum*, 16 S., viele Bleistiftanmerkungen, teilweise radiert; III) *Der uns die Stunden zählte*, 8 S., 1 Seite gestrichen und 1 Seite zusammengetackert; IV) *Leuchten*, 4 S., Bleistiftanmerkungen radiert; 18 Stimmenauszüge, k. N., 38 Bl., Reinschrift unbekannter Hand, schwarze Tinte, musikalisch mit Abschrift deckungsgleich, aber RF anders: I) *Leuchten* II) *Der uns die Stunden zählte* III) *Schlaf und Speise* IV) *Espenbaum*

Fundort: A-Wst

Schriftliche Quellen: Linder:<sup>128</sup> im Werkverzeichnis befindet sich das Werk in der RF: I) *Leuchten*, II) *Der uns die Stunden zählte*, III) *Schlaf und Speise*, IV) *Espenbaum*, außerdem gibt es dort noch andere Celan-Lieder für Kammerensemble, die neben den *Vier Liedern nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble* extra aufgeführt werden,<sup>129</sup> möglicherweise decken sie sich mit den hier aufgeführten Skizzen der Werke; Cholopov:<sup>130</sup> kurze Erläuterung des Werkes

*Malaâ kamernaâ suita*:<sup>131</sup> I) *Moderato*; II) *Derevo pesen*; III) *Dama pered zerkalom*

Besetzung: MS, Kla I & II, Pf, VI (1), Va (1), Vc (1)

Entstehungszeit: 1979

I) *Moderato* für Kla I & II, Pf, VI (1), Va (1), Vc (1)

Moderato (♩)

senza *tr.*

<sup>128</sup>Herschowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 25.

<sup>129</sup>Ebd.: *Espenbaum* und *Leuchten* werden extra aufgeführt.

<sup>130</sup>Kholopov, *Philip Gershkovich's search* (wie Anm. 5), S. 26.

<sup>131</sup>Die Übersetzung des Titels ergibt „Kleine Kammersuite“. Es wird hier die russische Bezeichnung gewählt, um es besser von der instrumentalen Suite abzugrenzen.

II) *Derevo pesen* für MS, Kla I & II, Pf<sup>132</sup>, Va I & II

**Lento**

Pf

MS

**20** *p, tranquillo, non espressivo*

Все дро-жит е-ще го-лос, о-ди-но-ка-я

III) *Dama pered zerkalom* für MS, Kla I & II, Pf, Vl (1), Va (1), Vc (1)

**Andante con moto**

Kla I

Kla II

MS

**21** *p poco*

Как в во-де сно-твор-ный по ро-шок

Originaltitel: *Малая камерная сюита [Malaâ kamernaâ sùita]/ Eine kleine Kammersuite*

Skizzen: Skizze zu *Derevo pesen*, in den ersten drei Seiten nur 2. Seite nummeriert, ab vierter Seite Nummerierung mit 1–7, 7 Bl., Deckblatt; Übergangstakte vom *Moderato*, blauer Kugelschreiber über Bleistift; wieder Überschrift (*Derevo pesen*), schwarzer und blauer Kugelschreiber über Bleistift, viele Korrekturen

Autograf: eigenhändige Reinschrift, S. 1–15 nummeriert, letzte Seite nicht nummeriert, + letzten 6 Seiten von 11–16 nummeriert, 13 Bl., schwarze Tinte,

<sup>132</sup>In dem Autograf wurden nicht drei Systeme für das Klavier verwendet, editorisch gab es aber keine andere Darstellungsmöglichkeit des Notenmaterials.

datiert (1979), unsigniert, viele Bleistiftanmerkungen, letzten 6 Seiten veränderte Variante des Schlusses; russische Liedtexte, 1 S., Schreibmaschine

A b s c h r i f t e n : 8 Stimmenauszüge unbekannter Hand, 34 S., 17 Bl., schwarze Tinte; eigenhändige, deutsche Übersetzung der Titel, schwarzer Kugelschreiber

A n m e r k u n g e n : *Derevo pesen*: Gesangsmelodie wie in *Drei Gesängen* und *Madrigaly*

F u n d o r t : A-Wst

V e r ö f f e n t l i c h u n g e n : Leihmaterial bei „Boosey and Hawkes“<sup>133</sup>

A u f f ü h r u n g e n : Den Haag, 1992, Schönbergensemble, Leitung: Lew Markiz, Gesang: Rachel Ann Morgan

S c h r i f t l i c h e Q u e l l e n : Smirnov:<sup>134</sup> Erwähnung des Werkes von Herschk. in einem Gespräch; Herschk.:<sup>135</sup> Erwähnung im Brief an Perle; Smirnov,<sup>136</sup> Linder:<sup>137</sup> Erörterung des Werkes

---

<sup>133</sup>URL: [www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat\\_detail.asp?site-lang=en&musicid=7569&langid=1](http://www.boosey.com/pages/cr/catalogue/cat_detail.asp?site-lang=en&musicid=7569&langid=1) (19.06.2014).

<sup>134</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 64–65.

<sup>135</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 50.

<sup>136</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 218–224.

<sup>137</sup>Linder, *Philipp Herschkowitz* (mr-Mitteilungen) (wie Anm. 110), S. 13 und Linder, *Herscovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 9 f.



*Madrigaly: I) Dame vor dem Spiegel; II) Der Alchimist; III) Derevo pesen; IV) Automne*

Besetzung: Gs, Fl I & II, Ob I & II, Kla I & II, BKla, Fag I & II, Hr I-IV, Trp I & II, Perc (MTr., Tr.) Pf, Vl I-XII, Va I & II, Vc I & II

Entstehungszeit: 1983

I) *Dame vor dem Spiegel* für Gs, Kla I & II, Pf, Vl, Va, Vc

Moderato (langsame  $\text{♩}$ )

Musical score for Piano (Pf) of 'Dame vor dem Spiegel'. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *sfz* and *dolce*. A *senza ped.* marking is placed below the first staff.

Musical score for Soprano Saxophone (Gs) of 'Dame vor dem Spiegel'. The score is in 3/4 time and consists of one staff with a treble clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *senza ped.* marking. The lyrics are: "Wie in ei-nem Schlaf - - - - - trank Speze - rein".

II) *Der Alchimist* für Gs, Kla I & II, BKla, Pf, Va I & II, Vc I & II

Lento non troppo

Musical score for Piano (Pf) of 'Der Alchimist'. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The music begins with a *poco p* dynamic and includes markings for *mp* and *pp sub. mp*. There are *senza ped.* markings below the first staff.

Musical score for Soprano Saxophone (Gs) of 'Der Alchimist'. The score is in 3/4 time and consists of one staff with a treble clef. It begins with a *3* (triple) marking and includes a *ruhig* marking. The lyrics are: "Selt-sam ver-lächelnd schob der La-bo-rant den Kol-ben fort,".

III) *Derevo pesen* für Gs, Kla I & II, Pf, Va I & II

**Andante con moto**

Pf *p* *sempre p*

Gs *p* *tranquillo, non espressivo*

Все дро-жит е-ще го-лос, о-ди-но-но-ка-я

IV) *Automne* für Gs, Fl I & II, Ob I & II, Kl I & II, BKla, Fag I & II, Hr I-IV, Trp I & II, Tr, MTr, Vl I-XII

**Un poco lento**

Tr *p poco pesante*

Gs *p semplice*

Dans le brouil-lard s'en vont

Originaltitel: Мадригалы для голоса и камерного ансамбля  
[Madrigaly dlâ golosa i kamernogo ansamblâ]

Skizzen: Skizze zu *Der Alchimist*, 12 S., 8 Bl., schwarzer und blauer Kugelschreiber über Bleistift, datiert (Januar 1983); Skizze zu *Automne*, 14 S., 8 Bl., Bleistift; Skizze zu *Dame vor dem Spiegel*, Streichung der ersten Nummerierung mit Bleistift, dann mit roten Kugelschreiber durchgehend nummeriert S. 1-11, 8 Bl., Bleistift

Abschriften: Abschrift unbekannter Hand, 48 S., 28 Bl., schwarze Tinte, Bleistiftbemerkungen am Rand radiert, datiert (1983); eigenhändiges Gedichttextblatt, 2 S., schwarze Tinte; eigenhändig Liedtext in die Partitur eingetragen, schwarzer Kugelschreiber

Anmerkungen: *Derevo pesen* gleich in *Drei Gesängen* und *Malaâ kamernaâ suita*; *Dame vor dem Spiegel* anders als in *Drei Gesängen*

Fundort: A-Wst

Schriftliche Quellen: Smirnov;<sup>138</sup> Linder;<sup>139</sup> kurze Analyse des Werkes

Drei Gesänge: I) Brandmal; II) Derevo pesen; III) Dame vor dem Spiegel + [Streichquartett]

Besetzung: Gs, Fl, Kla I & II, BKla, Pf (zu 2 und 4 Händen), Perc (Gong), Vl I & II, Va I (1) & II (1), Vc

Entstehungszeit: [nach 1987 beendet]<sup>140</sup>

I) Brandung [Brandmal]<sup>141</sup> für Gs, Fl, Kla I & II, BKla, Pf (vierhändig), Perc (Gong), Vl I (2) & II (2), Vc

**Andantino**

Fl

Kla I

Kla II

BKla

Gs

*tranneillo*

Wir schliefen nicht mehr, denn wir la - - - gen im Uhr - werk.

<sup>138</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 225 f.

<sup>139</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 10 f.

<sup>140</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 156.

<sup>141</sup>Vertont wird das Gedicht „Brandmal“ von Paul Celan, daher ist der Titel „Brandung“, den Herschk. auf die Partitur schrieb, wohl ein Versehen.

II) *Derevo pesen* für Gs, Kla I & II, Pf, Va I (1) & II (1)

Pf *sempre p*

Gs *p tranquillo, non espressivo*

Все дро-жит е-ще го-лос, о-ди -- но -- ка-я

III) *Dame vor dem Spiegel* für Gs, Kla I & II, Pf, Vl (1), Va (1), Vc (1)

*Allegretto un poco sostenuto*

Pf

Gs *p semplice*

Wie in einem Schlaf ----- trunk Speze rein -----

+ [Streichquartett] für Vl I &amp; II, Va, Vc

*Andante poco sostenuto*

Vl I *p tranquillo*

Va *p tranquillo*

sul G

Originaltitel: Drei Gesänge mit Begleitung eines Kammer-Ensembles.  
 Texte von Celan, Lorca und Rilke/ Малая камерная сюита – 1979 [2. Teil  
 gestrichen]

Skizzen: Skizze zu III) *Dame vor dem Spiegel*, k. N., 4 Bl., Bleistift

Autograf: eigenhändige Reinschrift der Partitur, 36 S., 19 Bl., Bleistift,  
 datiert (1979, gestrichen), unsigniert; „I“ [Streichquartett], k. N., 2 Bl.  
 undatiert, unsigniert, der Partitur angehängt; russische Liedtexte, 1 Bl.,  
 Schreibmaschine<sup>142</sup>

<sup>142</sup>Obwohl das Gedicht *Dame vor dem Spiegel* hier auf Deutsch vertont wird, ist die russische Übersetzung dem Werk vorangestellt.

A b s c h r i f t e n : Fotokopie in veränderter RF, 18 Bl.: I) *Derevo pesen*, II) *Dame vor dem Spiegel*, III) *Brandung*, ersten drei Takte überklebt und eigenhändig neu geschrieben, leicht modifiziert im Vgl. zur Reinschrift, + „I“ [Streichquartett], Reinschrift unbekannter Hand, 2 Bl., schwarze Tinte; Stimmenauszüge unbekannter Hand, k. N., 21 Bl., schwarze Tinte, für *Brandmal*, 10 Stimmen; *Derevo pesen*, 6 Stimmen; Fotokopie der Stimmenauszüge in der RF I) *Derevo pesen*; II) *Dame vor dem Spiegel*; III) *Brandung* [Brandmal]; Stimmenauszüge von Klaus Linder, jeweils für die Stimme nummeriert, insgesamt 50 Bl, schwarze Tinte, RF: I) *Derevo pesen*; II) *Dame vor dem Spiegel*; III) *Brandmal* [ohne Streichquartettensemble]

A n m e r k u n g e n : III) *Derevo pesen* stimmt mit dem gleichnamigen Titel in der *Malaâ kamernaâ suita* überein, 4 Anfangstakte der Überleitung gestrichen; Klaus Linder hat Stimmenauszüge an das Konzerthaus Wien geschickt; *Dame vor dem Spiegel* beinhaltet *Moderato* aus der Kleinen Kammersuite

F u n d o r t : A-Wst

A u f f ü h r u n g e n : Wien, 27.03.1995, Kammerensemble: die reihe, Sopran: Marianne Pousseur

S c h r i f t l i c h e Q u e l l e n : Herschk.:<sup>143</sup> Werk in einem Brief an G. Perle erwähnt, bestätigt die Vermutung, dass dieses Werk eine Bearbeitung der *Malaâ kamernaâ suita* ist; Linder: stimmt der Vermutung zu,<sup>144</sup> Analyse des Werkes;<sup>145</sup> Hogan: Erläuterung des *Moderato* in *Dame vor dem Spiegel*<sup>146</sup>

<sup>143</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 156.

<sup>144</sup>Linder, *Heršcovici* (KdG) (wie Anm. 54), S. 10.

<sup>145</sup>Klaus Linder, „Philip Herschkowitz“, in: *Schüler der Wiener Schule. Ein Programm- buch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge* 1995, hrsg. von der Internationalen Musikforschungsgesellschaft, Wien 1995, S. 82–85.

<sup>146</sup>Hogan, *A Study of Drei Klavierstücke by Philip Herschkowitz* (wie Anm. 71), S. 11.

*Schlaf und Speise: Lento*

Besetzung: Alt (solo) und Fl (1), Kla I &amp; II, Pf, VI I &amp; II, Vc

**Lento**

Pf

*p* *p* *pp* *pp*

Alt

*pp*

Der Hauch der Nacht ist dein Lak - ken,

Originaltitel: Lento

Skizzen: Skizze, k. N., 2 Bl., Bleistift, unvollständig

Anmerkungen: stimmt nicht mit Nr. 1 der Celan-Lieder überein

Fundort: A-Wst

**Anhang 2: Chronologische Übersicht der Werke***Kindheit und Jugend in Jassy 1906–1927*

[keine Werke überliefert]

*Ausbildung in Wien 1927–1939*

- 1929 *Walzer für Klavier*, verschollen  
 1930 *Die Tulpen. Melodram nach Peter Altenberg*, verschollen  
 1930 *Fuge für Kammerorchester*  
 1932, Jul *Wie des Mondes Abbild zittert*

*Kriegsjahre in Rumänien und der Sowjetunion 1939–1945*

[keine Werke überliefert]

*Orientierungsphase in Moskau 1946–1960*

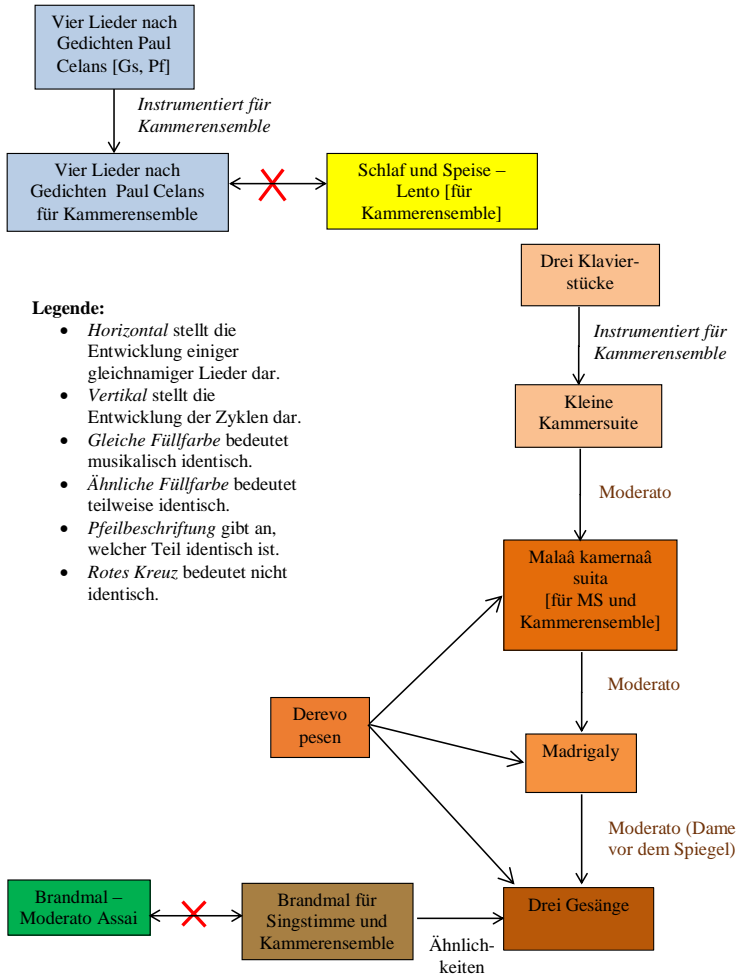
- 1947 *Vesennie cvety*  
 1957 *Capriccio*

*Private Lehrtätigkeit in Moskau 1960–1987*

- 1962 *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*, Klavierfassung  
 1964 *Violoncellostücke mit Klavierbegleitung*  
 1965/66 *Trei lieduri de Ion Barbu*  
 1968 *Vier Stücke für Violoncello und Klavier*  
 1969, Mrz–Jul *Klavierstücke in vier Sätzen*  
 1971, Feb *Brandmal für Singstimme und Kammerensemble*  
 Anfang der  
 1970er Jahre *Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans für Kammerensemble*  
 vor 1979 *Drei Klavierstücke*  
 vor 1979 *Kleine Kammersuite*  
 1979 *Malaâ kamernaâ suite*  
 1983 *Madrigaly*  
 nach 1987 *Drei Gesänge*

*Nicht zuzuordnen*

*Schlaf und Speise – Lento*  
*Brandmal – Moderato assai*  
*Allegro*

Anhang 3: Bezüge zwischen den Werken<sup>147</sup>

<sup>147</sup>Die farbige Originalfassung der hier in Graustufen wiedergegebenen Grafik ist verfügbar unter <[www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuropa/mitteilungen/heft-15.html](http://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuropa/mitteilungen/heft-15.html)>.



**Anhang 4: Aufführungen**

- Ende 1966           Moskau  
*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*<sup>148</sup>  
 Sopran: Lydia Davydova; Klavier: Édison Denisov<sup>149</sup>
- 28.01.1967        State University at Buffalo, State University of New York  
*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*  
 Gesang: Anne Graff; Klavier: Dowell Multer<sup>150</sup>
- 28.02.1987        New York  
*Vier Stücke für Violoncello und Klavier*  
 Violoncello: Andre Emelianoff; Klavier: Michael Boroskin<sup>151</sup>
- 28.05.1992        Den Haag  
*Malaâ kamernaâ suita*  
 Kammerensemble: Schönbergensemble; Leitung: Lev Markiz  
 Gesang: Rachel Ann Morgan<sup>152</sup>
- 27.03.1995        Hörgänge – Schüler der Wiener Schule  
 Konzerthaus Wien, Wien  
*Drei Gesänge*<sup>153</sup>  
 Kammerensemble: die reihe; Sopran: Marianne Pousseur  
 Klavier: Käte Wittlich; Dirigent: Peter Rundel
- Oktober 1996     Essen  
*Vesennie cvety*  
 Klavier: Alfred Pohlmann<sup>154</sup>

---

<sup>148</sup>Zur Vereinheitlichung entsprechen die Titel der Werke den im thematisch-systematischen Werkverzeichnis angegebenen Namen, auch wenn die Bezeichnungen in den jeweiligen Quellen davon abweichen.

<sup>149</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 210.

<sup>150</sup>Herschkowitz, *Über Musik* (wie Anm. 4), S. 145 f.

<sup>151</sup>Ebd., S. 148.

<sup>152</sup>Linder, *Philipp Herschkowitz* (mr-Mitteilungen) (wie Anm. 110), S. 13.

<sup>153</sup>URL: [konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche](http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche) (19.06.2014).

<sup>154</sup>Linder, *Philipp Herschkowitz* (mr-Mitteilungen) (wie Anm. 110), S. 10.

- 09.10.1997<sup>155</sup> Musica reanimata  
Musikclub des Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, Berlin  
Vortrag (Klaus Linder) und Konzert  
*Vier Stücke für Violoncello und Klavier*  
*Vesennie cvety*  
*Drei Klavierstücke*  
*Klavierstücke in vier Sätzen*<sup>156</sup>  
*Violoncellostücke mit Klavierbegleitung*  
Violoncello: Gregory Johns; Klavier: Alfred Pohlmann
- 16.03.2000 Arnold Schönbergcenter, Wien  
*Klavierstücke in vier Sätzen*  
*Vesennie cvety*  
*Drei Klavierstücke*  
Klavier: Till Alexander Körber<sup>157</sup>
- 06.04.2000 Arnold Schönbergcenter, Wien  
*Violoncellostücke mit Klavierbegleitung*  
*Vier Stücke für Violoncello und Klavier*  
Violoncello: Barbara Körber; Klavier: Till Alexander Körber<sup>158</sup>
- 03.10.2004 Konzerthaus Wien, Wien  
*Drei Klavierstücke*  
Klavier: Elisabeth Leonskaja<sup>159</sup>
- 26.02.2007 Ballhaus Naunynstraße, Berlin  
*Wie des Mondes Abbild zittert*  
*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*  
*Vesennie cvety*  
Sopran: Eva Nievergelt; Klavier: Tomas Bächli<sup>160</sup>

<sup>155</sup>Linder, *Philipp Herschkowitz* (mr-Mitteilungen) (wie Anm. 110), S. 14; Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 251: fälschlicherweise mit 28.08.1997 datiert.

<sup>156</sup>Linder, *Philipp Herschkowitz* (mr-Mitteilungen) (wie Anm. 45), S. 14: „Aufgeführt wurden [...] alle Klavierstücke“; Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 251: „Vesennie zvety (Frühlingsblumen) für Klavier (1947); Klavierstücke aus den 60er Jahren“.

<sup>157</sup>Smirnov, *A Geometer* (wie Anm. 5), S. 251.

<sup>158</sup>Ebd., S. 252.

<sup>159</sup>URL: [konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche](http://konzerthaus.at/archiv/datenbanksuche) (19.06.2014).

<sup>160</sup>Wolfgang Fuhrmann, „Wie des Mondes Abbild zittert“, in: *Berliner Zeitung* vom 1. März 2007, URL: [www.berliner-zeitung.de/archiv/der-pianist-tomas-baechli-philip-spielte-stuecke-von-philip-herschkowitz-wie-des-mondes-abbild-zittert,10810590,10459552.html](http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-pianist-tomas-baechli-philip-spielte-stuecke-von-philip-herschkowitz-wie-des-mondes-abbild-zittert,10810590,10459552.html) (19.06.2014).

- 02.05.2012      Universitatea națională de Muzică București, Bukarest  
*Wie des Mondes Abbild zittert*  
*Brandmal - Moderato assai*  
*Trei lieduri de Ion Barbu*  
*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*  
 Sopran: Eva Nievergelt; Klavier: Tomas Bächli<sup>161</sup>
- 12.10.2012      Konzerthaus Wien, Wien  
*Drei Klavierstücke*  
 Klavier: Elisabeth Leonskaja<sup>162</sup>
- 12.–21.09.2012      Festival „Muzica suprimata“  
 Schäßburg, Kronstadt, Mediasch, Hermannstadt  
*Vesennie cvety*  
 Nr. 1 und Nr. 3 aus *Klavierstücke in vier Sätzen*  
*Allegro*  
 Klavier: Moritz Ernst<sup>163</sup>  
*Vier Lieder nach Gedichten Paul Celans*  
 Sopran: Irena Troupová; Klavier: Jan Dusek<sup>164</sup>
- [ohne Datum]      Forum Altenberg Bern  
 Staatliches Museum Berlin  
 [Werke von Philip Herschkowitz]  
 Sopran: Eva Nievergelt; Klavier: Tomas Bächli<sup>165</sup>

---

<sup>161</sup>Die Autorin war bei der Aufführung anwesend.

<sup>162</sup>Ebenso.

<sup>163</sup>Ebenso.

<sup>164</sup>Ebenso. Außerdem sind Informationen dem Programmheft zu dem Festival „Muzica suprimata 2012“ entnommen, das von „Musik im KonText“ organisiert wurde.

<sup>165</sup>Den Hinweis auf diese Aufführungen von T. Bächli und E. Nievergelt erhielt die Autorin von Heidemarie Ambros.

**Anhang 5: Liedtexte***Wie des Mondes Abbild zittert (Heinrich Heine)*

Wie des Mondes Abbild zittert  
 In den wilden Meereswogen,  
 Und er selber still und sicher  
 Wandelt an dem Himmelsbogen:  
 Also wandelst du, Geliebte,  
 Still und sicher, und es zittert  
 Nur dein Abbild mir im Herzen,  
 Weil mein eignes Herz erschüttert.

*Margini de seară (Ion Barbu)*

Pendulul apei calme, generale,  
 Sub sticlă sta, în Țările-de-Jos.  
 Luceferii marini, amari în vale;  
 Sălciu muia și racul fosforos.  
 Un gând adus, de raze și curbură  
 (Fii aurul irecuzabil greu!)  
 Extremele cămarilor de bură  
 Mirat le începea, în Dumnezeu.

*Deutsche Übersetzung: Abendsäume*

Das Pendel des Wassers, das still und allgemein,  
 Lag in Niederland unter einer Glasschicht.  
 Meer von Abendsternen, Tal im bitteren Schein;  
 Auch der Krebs weichte schal sein Phosphorlicht.  
 Ein Gedanke, von Strahlen und Krümmung erbracht  
 (Sei du das unabweisbare Goldgewicht!)  
 Öffnete das Äußere der Nebelkammer sacht  
 Und staunend bis zu Gottes Sicht.

*Grup (Ion Barbu)*

E temnița în ars, nedemn pământ,  
De ziuă, fânul razelor înșală;  
Dar capetele noastre, dacă sunt,  
Ovaluri stau, de var, ca o greșală.

Atâtea clăile de fire stângi!  
Găsi-vor gest închis, să le rezume,  
Să nege, dreaptă, linia ce frângi:  
Ochi în virgini triumphi tăiat spre lume?

*Deutsche Übersetzung: Gruppe*

Der Kerker aus würdelosem Lehm gebrannt.  
Bei Tagesanbruch trägt das Heu der Strahlen;  
Doch unsere Köpfe, falls sie von Bestand,  
Stehn da wie Irrtümer aus Kalk-Ovalen.

Zuhauf, der linken Halmen Mahd!  
Doch wird sie die Geste finden, die sie bündelt,  
Und sich, gerade, der gebrochenen Linie verwahrt:  
Auch im virginen Dreieck, gestochen in die Welt?

*Lemn sfînt (Ion Barbu)*

In vaile Ierusalimului, la unul,  
Paioș de raze, pamintiu la piele:  
Un spic de-argint, în stînga lui, Craciunul,  
Rusalii ard în dreapta-i cu inele.

Pe acest lemn ce-as vrea să curat, nu e  
Unghi ocolit de praf, icoana veche!  
Vad praful – roua, ranile – tamiie?  
– Sfînt alterat, neutru, nepereche.

*Deutsche Übersetzung: Heiliges Holz*

In den Tälern von Jerusalem, bei einem,  
Strahlengekrönt mit Stroh, die Haut erdfahl:  
Eine Silberähre ihm zur Linken, Weihnachten,  
Zur Rechten brennt der Pfingstring, sakral.

Auf diesem Holz das ich säubern möchte, ist auch  
Der kleinste Fleck staubbedeckt, Ikone ohne Jahr!  
Seh ich den Tau im Staub, in Wunden – Weihrauch?  
– Morscher Heiliger, neutral, ohne Paar.

*Schlaf und Speise (Paul Celan)*

Der Hauch der Nacht ist dein Laken,  
 die Finsternis legt sich zu dir.  
 Sie rührt dir an Knöchel und Schläfe,  
 sie weckt dich zu Leben und Schlaf,  
 sie spürt dich im Wort auf, im Wunsch,  
 im Gedanken, sie schläft bei jedem von ihnen,  
 sie lockt dich hervor.  
 Sie kämmt dir das Salz aus den Wimpern  
 und tischt es dir auf,  
 sie lauscht deinen Stunden den Sand ab  
 und setzt ihn dir vor.  
 Und was sie als Rose war,  
 Schatten und Wasser, schenkt sie dir ein.

*Der uns die Stunden zählte (Paul Celan)*

Der uns die Stunden zählte,  
 er zählt weiter.  
 Was mag er zählen, sag?  
 Er zählt und zählt.  
 Nicht kühler wirds,  
 nicht nächtiger,  
 nicht feuchter.  
 Nur was uns lauschen half:  
 es lauscht nun  
 für sich allein.

*Espenbaum (Paul Celan)*

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.  
 Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.  
 Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.  
 Meine blonde Mutter kam nicht heim.  
 Regenwolke, säumst du an den Brunnen?  
 Meine leise Mutter weint für alle.  
 Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.  
 Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.  
 Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?  
 Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

*Leuchten (Paul Celan)*

Schweigenden Leibes  
liegst du im Sand neben mir,  
Übersternte.

.....

Brach sich ein Strahl  
herüber zu mir?  
Oder war es der Stab,  
den man brach über uns,  
der so leuchtet?

*Brandmal (Paul Celan)*

Wir schliefen nicht mehr, denn wir lagen im Uhrwerk der Schwermut  
und bogen die Zeiger wie Ruten,  
und sie schnellten zurück und peitschten die Zeit bis aufs Blut,  
und du redetest wachsenden Dämmer,  
und zwölfmal sagte ich du zur Nacht deiner Worte,  
und sie tat sich auf und blieb offen,  
und ich legt ihr ein Aug in den Schoß und flocht dir das andre ins Haar  
und schlang zwischen beide die Zündschnur, die offene Ader -  
und ein junger Blitz schwamm heran.

*Dame vor dem Spiegel (Rainer Maria Rilke)*

Wie in einem Schlaftrunk Spezerein,  
löst sie leise in dem flüssigklaren  
Spiegel ihr ermüdetes Gebaren;  
und sie tut ihr Lächeln ganz hinein.

Und sie wartet, dass die Flüssigkeit  
davon steigt; dann gießt sie ihre Haare  
in den Spiegel und, die wunderbare  
Schulter hebend aus dem Abendkleid,  
trinkt sie still aus ihrem Bild. Sie trinkt,  
was ein Liebender im Taumel tränke,  
prüfend, voller Misstraun; und sie winkt  
erst der Zofe, wenn sie auf dem Grunde  
ihres Spiegels Lichter findet, Schränke  
und das Trübe einer späten Stunde.

*Russische Übersetzung (Bogatyreva):* Дама перед зеркалом

Как в воде снотворный порошок, –  
растворяет в медленном теченьи  
зеркала она свои движенья и улыбку побавляет впорк.

Ждет волны она, потом еще  
волосы свои, все без изъятья,  
выливает в зеркало; из платья  
вынимая дивное плечо,

пьет портрет свой тихо, пьет до дна,  
как влюбленный в страхе перед встречей  
мог он пить вино. Затем она

ползывает горничную знаком,  
увидав на дне зеркальном свечи  
в час, подернутый вечерним мраком.

*Dерево песен (Frederico Garcia Lorca, russ. Übersetzung: Geleskula)*

Все дрожит еще голос,  
одинокая ветка,  
от минувшего горя  
и вчерашнего ветра.

Ночью девушка в поле  
тосковала и пела -  
и ловила ту ветку,  
но поймать не успела.

Ах, луна на ущербе!  
А поймать не успела.  
Сотни серых соцветий  
оплели ее тело.

И сама она стала,  
как певучая ветка,  
дрожью давнего горя  
и вчерашнего ветра.

*Deutsche Übersetzung (Gerd Zacher):* Baum als Lied

Stamm aus Stimme und Geste,  
ein um das andere Mal,  
zittert ohne Hoffnung  
im Windhauch von gestern.



Das Mädchen suchte seufzend  
dies alles zu fangen;  
kam aber immer  
eine Minute hintendrein.

Oh Sonne! Oh Mond, Mond!  
eine Minute hintendrein.  
Sechzig graue Blüten  
umgarnten ihre Füße.

Schau, wie sie schaukelt,  
ein um das andere Mal,  
als Jungfrau aus Blüte und Zweig  
im Windhauch von gestern.

*Automne (Guillaume Apollinaire)*

Dans le brouillard s'en vont un paysan cagneux  
Et son boeuf lentement dans le brouillard d'automne  
Qui cache les hameaux pauvres et vergogneux  
Et s'en allant là-bas le paysan chantonne  
Une chanson d'amour et d'infidélité  
Qui parle d'une bague et d'un coeur que l'on brise  
Oh! l'automne l'automne a fait mourir l'été  
Dans le brouillard s'en vont deux silhouettes grises

*Deutsche Übersetzung (Karl Krolow): Herbst*

Im Dunst des Herbstes zieht mit krummen Beinen  
Ein Bauer und sein Ochse. Nebel dringt  
In arme Dörfer, die ganz schamhaft scheinen.  
Und irgendwo des Wegs der Bauer singt  
Ein Lied von Lieb und Treue, die verdarb,  
Von einem Ring, von einem Herz, das brach.  
O Herbst, du Zeit, an der der Sommer starb!  
Zwei graue Schatten fliehn im Nebeltag.

*Der Alchimist (Rainer Maria Rilke)*

Seltsam verlächelnd schob der Laborant  
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.  
Er wusste jetzt, was er noch brauchte,  
damit der sehr erlauchte Gegenstand

da drin entstände. Zeiten brauchte er,  
Jahrtausende für sich und diese Birne,  
in der es brodelte; im Hirn Gestirne  
und im Bewusstsein mindestens das Meer.

Das Ungeheuere, das er gewollt,  
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte  
zurück zu Gott und in sein altes Maß;  
er aber, lallend wie ein Trunkenbold,  
lag über dem Geheimfach und begehrte  
den Brocken Gold, den er besaß.

*Quellennachweis:* Die Gedichte in der von Herschk. vertonten Sprache sind seinen Manuskripten entnommen. Die deutschen Übersetzungen der rumänischen Gedichte stammen aus einem Programmzettel von Eva Nievergelt und Tomas Bächli. Der Übersetzer dieser Gedichte ist darauf nicht vermerkt. Die deutsche Übersetzung „Baum als Lied“ wurde veröffentlicht in: Klaus Linder, „Philip Herschkowitz“, in: *Schüler der Wiener Schule. Ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge* 1995, hrsg. von d. Internationalen Musikforschungsgesellschaft, Wien 1995, S. 84. Die deutsche Übersetzung des Apollinaire-Gedichts ist erschienen in: Guillaume Apollinaire, *Unterm Pont Mirabeau*, hrsg. von Thea Mayer, Berlin 1971, S. 59.

KLAUS-PETER KOCH (Bergisch-Gladbach)

## Deutsche Musiker in den baltischen Ländern

### Einleitung

In die folgenden drei Verzeichnisse (Estland, Lettland und Litauen) wurden deutsche und deutschsprachige Musikerpersönlichkeiten aufgenommen, die in den baltischen Ländern geboren wurden oder in sie aus deutschsprachigen Gebieten einwanderten und längerzeitig in ihnen tätig waren. Als Musikerpersönlichkeiten werden nicht nur Komponisten angesehen, sondern es werden auch Interpreten, Musikpädagogen, Instrumentenbauer, Musikorganisatoren, Musikaliendrucker usw., also die Gesamtheit der in den baltischen Musikkulturen Aktiven, einbezogen.

Der Begriff baltisch wird hier als regionaler Begriff benutzt, d. h. er bezieht sich hier nicht nur auf die ethnischen Balten bzw. Sprecher einer baltischen Sprache (d. h. insbesondere die Letten, Kuren, Liven und Litauer), sondern meint auch die finno-ugrischen Esten, slawische Völkerschaften sowie die Baltendeutschen, die sämtlich in den soeben genannten heutigen Staatsgebieten Estland, Lettland und Litauen leben bzw. lebten. Baltendeutsche meint die Deutschen, die aus diesen Gebieten stammen. Nicht immer konnten bei den erfassten Personen die ethnischen Zuordnungen eindeutig geklärt werden.

Als baltische Länder werden demzufolge die drei Länder Estland, Lettland und Litauen angesehen. Dabei werden die heutigen Territorialgrenzen zugrunde gelegt. Insofern werden im Verzeichnis Estland die historischen Regionen Estland und nördliches Livland, im Verzeichnis Lettland die historischen Regionen südliches Livland, Kurland, Semgallen und Lettgallen und im Verzeichnis Litauen die historischen Regionen Aukschaitien, Schamaiten, Sudauen, Dzūkija sowie Kleinlitauen (Memelland) und im Anhang die für das Memelland wichtigen angrenzenden ostpreußischen Städte Tilsit und Ragnit erfasst.

Erstens wurden in die Verzeichnisse solche deutschen Musiker aufgenommen, die direkte oder indirekte Nachkommen von ehemals aus deutschen Regionen Eingewanderten, welche sich nun in den baltischen Gebieten integriert hatten, sind (so genannte Baltendeutsche). Eine Besonderheit der Baltendeutschen ist, dass sie in den baltischen Ländern, obwohl in der Minderheit, für lange Zeit die Führungsschicht und die Intelligenz bildeten,

aber nur zu einem geringen Teil Bauern waren. Baltendeutsche Musikerpersönlichkeiten können ihre musikalische Ausbildung in diesen Ländern selbst oder aber auch außerhalb von diesen erhalten haben. Im letzteren Falle haben sie, insofern sie in ihre baltische Herkunftsregion zurückkehren, die gesammelten Erfahrungen in die baltischen Musikkulturen eingebracht, wobei auch zusätzlich die Möglichkeit des Aufrechterhaltens der außerhalb der baltischen Länder geknüpften Verbindungen bestehen kann.. Es kehrt aber auch ein großer Teil der Ausgebildeten nicht mehr in seine Geburtsregion zurück, weil er aus seiner Sicht bessere Entwicklungsbedingungen in der neuen Heimat findet.

Zweitens handelt es sich um neu in die baltischen Regionen migrierende deutsche Musiker (aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, den böhmischen Ländern und anderen historischen deutschen Siedlungsgebieten). Deren Aufenthalt kann einen längeren Zeitraum umfassen (mitunter bis zum Tod), wobei sich die betreffende Person vollständig in das Musikleben der baltischen Region integriert haben kann. Möglicherweise üben auch deren nun in den baltischen Ländern geborene Nachfahren eine musikalische Tätigkeit aus, und es kommt gar zur Bildung einer „Musikerdynastie“. Einen besonderen Stellenwert haben in den Auflistungen die deutschen Musiker, die vor oder aber nach ihrem Aufenthalt in der baltischen Region in anderen deutschen bzw. europäischen Gebieten tätig waren und mit ihren gesammelten musikalischen Erfahrungen erheblich zum Kulturtransfer beitrugen. Nur kurzzeitige Aufenthalte von Musikerpersönlichkeiten werden in den Verzeichnissen in der Regel nicht erfasst. Es sei aber betont, dass auch diese Personengruppe durchaus prägenden Einfluss auf die baltischen Musikkulturen gehabt haben kann.

Die Personeneinträge bestehen aus dem Familiennamen (bei weiblichen Personen wird grundsätzlich nach dem Familiennamen der letzten Ehe eingeordnet, Geburtsnamen und Pseudonyme werden in Klammern gesetzt), dem (den) Vornamen, den Lebensdaten einschließlich Geburts- und Sterbeorten, ggf. aus Angaben zu Vor- oder Nachfahren sowie Familienmitgliedern, aus den hauptsächlich ausgeübten Berufen (dazu sind in Klammern die Institutionen mit Tätigkeitszeiten in den baltischen Ländern angegeben), den Lebensstationen vor solchen in den baltischen Ländern (in den Einträgen mit „davor“ bezeichnet) bzw. nach solchen (mit „danach“ bezeichnet) bzw. zwischen zwei baltischen Lebensstationen (mit „dazwischen“ bezeichnet) sowie der Gesamtzeitspanne der Tätigkeit in den baltischen Gebieten. Danach folgen Angaben zu weiterführender Literatur, teils

als hochgestellte Ziffer, teils als Sigle aus einem Verfassernamen und dem Druckjahr, teils aus einem Pfadnamen im Internet bestehend. Dabei wird der Schwerpunkt auf deutsch- und englischsprachige Literatur gelegt. Die Ortsangaben bestehen aus dem historischen deutschen Namen und in eckigen Klammern dem heutigen offiziellen Namen, ggf. mit Hinzustellung des Namens einer Region. Diese Zuordnung dient allein zur besseren Orientierung des Lesers, folgt praktischen Prinzipien, so dass eine heutige Zuordnung möglich ist, und erhebt keinen Anspruch auf historische Exaktheit.

Die in Ziffern-Siglen (in hochgestellten Ziffern) verschlüsselten Literaturverweise sind Publikationen allgemeinerer Natur. Sie werden in einer Gesamtaufstellung allen Regionalverzeichnissen vorangestellt und hier decodiert. In der Regel befindet sich in solchen lexikalischen oder enzyklopädischen Titeln weiterführende Literatur. Die aus dem Zunamen des Verfassers und dem Jahr des Druckes bestehenden Siglen betreffen Literatur, die entweder regional- oder aber personenspezifisch ist. Sie werden jeweils am Anfang der regionalen Verzeichnisse decodiert.

Die Verzeichnisse erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen einen ersten Zugang zu weiteren Informationen, insbesondere zu weiterführender Literatur, und eine weitere Beschäftigung mit der Biografie und dem Wirken der aufgelisteten Personen ermöglichen.

Ein Problem stellen die Datumsangaben dar. Im ausgewerteten *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, hrsg. von Moritz Rudolph, Riga 1890, folgen sie beispielsweise sämtlich dem im Druckjahr dieser Publikation in Russland einschließlich den russischen Ostseeprovinzen gültigen julianischen Kalender, jedoch waren in diesem Lexikon auch die Daten, die z. B. deutsche Herkunftsgebiete betrafen, auf solche Weise angegeben. Der julianische Kalender galt in den russischen Ostseeprovinzen bis 1918. In den sich anschließenden Verzeichnissen jedoch werden sie dem gregorianischen Kalender folgen bzw. fallweise werden die Daten sowohl im julianischen als auch (durch Schrägstrich getrennt) dahinter im gregorianischen Kalender mitgeteilt. Unterschiedliche Zahlenangaben in der ausgewerteten Sekundärliteratur erklären sich des Öfteren aus dieser Situation.

Die von/bis-Daten bei Tätigkeiten geben nur die nachweisbaren Jahreszahlen an. Sie sind teilweise hinsichtlich Beginn und Ende durch weitere Forschung zu präzisieren. Bei widersprüchlichen Zeitangaben wird, soweit die Quelle zu erfahren war, diese angegeben.

Die verwendeten Abkürzungen betreffen die Länderkürzel EE für Estland, LT für Litauen und LV für Lettland, weiterhin (nur in dem Ver-

zeichnis Lettland) das Städte Kürzel R für Riga [Rīga], Abkürzungen bei Zeitangaben (A für Anfang, M für Mitte, E für Ende des Jahrhunderts, Jh. für Jahrhundert), die Abkürzung dt. für deutsch sowie die Abkürzung von Adjektiven (z. B. Endung auf „-lich“ wird auf „-l.“ reduziert, Endung „-isch“ wird durch Punkt ersetzt u. ä., z. B. estn. für estnisch, lett. für lettisch, lit. für litauisch). Weiterhin werden dudengerechte Abkürzungen einbezogen.

Es gelten die gleichen Prinzipien wie in der an anderer Stelle vom selben Verfasser veröffentlichten Auflistungen der deutschen Musiker in St. Petersburg und Moskau.<sup>1</sup>

Das Verzeichnis ist als ein Baustein innerhalb der Kulturtransfer- und Migrationsforschung zu verstehen. Es erfordert analoge Betrachtungen zum Einen hinsichtlich der Migration deutscher Musikergebnisse, zum Anderen besonders aber die Erstellung solcher Verzeichnisse für Esten, Letten, Litauer usw., welche ihr Herkunftsgebiet zeitweise oder dauerhaft verließen, um aus anderen europäischen und außereuropäischen Gebieten kulturelle Ergebnisse aufzunehmen und in anderen Gebieten der Welt tätig zu werden.

Die Verzeichnisse stehen als Pdf-Dateien auf der Internetseite des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Leipzig zur freien Verfügung:

[www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/  
arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuroopa/  
mitteilungen/heft-15.html](http://www.gko.uni-leipzig.de/musikwissenschaft/forschung/arbeitsgemeinschaft-fuer-die-musikgeschichte-in-mittel-und-osteuroopa/mitteilungen/heft-15.html)

---

<sup>1</sup>Klaus-Peter Koch, „Deutsche Musiker in St. Petersburg und Moskau“, in: *Musik und Migration in Ostmitteleuropa* [Bericht über die Konferenz „Wechselbeziehungen zwischen der deutschen Musikkultur und der Musikkultur der Nachbarvölker in den südlichen Ostseeanrainerländern“, Oldenburg 22. / 23.02.1997], hrsg. von Heike Müns (= Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 23), München 2005, S. 339–406.

**Decodierung der für jedes der drei Verzeichnisse (Estland, Lettland, Litauen) allgemeingültigen Zahlen-Siglen**

- <sup>1</sup> Werner Schwarz, Franz Kessler und Helmut Scheunchen, *Musikgeschichte Pommerns, Westpreußens, Ostpreußens und der baltischen Lande*, Dülmen 1989.
- <sup>2</sup> Heinrich Simbriger, *Werkkatalog zeitgenössischer Komponisten aus den deutschen Ostgebieten*, hg. durch Die Künstlergilde e. V., 1 Bd., 6 Ergänzungsbände und 1 Anhang, Esslingen 1955–1977.
- <sup>4</sup> Ernst Stöckl, *Musikgeschichte der Russlanddeutschen*, Dülmen 1993.
- <sup>5</sup> May Redlich, *Lexikon deutschbaltischer Literatur*, Köln 1989.
- <sup>6</sup> *Nemcy Sankt-Peterburga. Slovník (Rabočie materialy)* [Die Deutschen Sankt Petersburgs. Lexikon (Arbeitsmaterialien)], St. Peterburg 1996.
- <sup>7</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1. Auflage, hrsg. von Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel usw. 1949–1986.
- <sup>8</sup> *Hugo Riemanns Musik-Lexikon*, 9. Auflage hrsg. von Alfred Einstein, Berlin 1919.
- <sup>9</sup> *Muzykal'naja énciklopedija* [Musikalische Enzyklopädie], hrsg. von Jurij Keldyš, 6 Bde., Moskva 1973.
- <sup>12</sup> Frank / Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 14. Auflage, 1936.
- <sup>13</sup> Frank / Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, 15. Auflage, 2 Bde., Wilhelmshaven 1974.
- <sup>14</sup> *Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon*, hrsg. von Moritz Rudolph, Riga 1890.
- <sup>15</sup> *Deutsch-Baltisches Biographisches Lexikon 1710–1960*, hrsg. von Wilhelm Lenz, Wedemark 1998.
- <sup>16</sup> *Germanija, Rossija, Ukraina – muzykal'nye svjazi: istorija i sovremennost'* [Deutschland, Russland und Ukraine – Musikbeziehungen in Vergangenheit und Gegenwart] [Konferenzbericht St. Petersburg 1994], St. Peterburg 1996.
- <sup>17</sup> Ernst Gierlich, *Reval 1621 bis 1645. Von der Eroberung Livlands durch Gustav Adolf bis zum Frieden von Brömsebro*, Bonn 1991.
- <sup>18</sup> *Riemann Musik-Lexikon*, 12. Auflage, Personenteil, 2 Bde., hrsg. von W. Gurlitt, Mainz 1959 und 1961.
- <sup>19</sup> *Riemann Musik-Lexikon*, 12. Auflage, Ergänzungsband Personenteil, 2 Bde., hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1972 und 1975.
- <sup>20</sup> R.-Aloys Mooser, *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII<sup>me</sup> siècle*, 3 Bde., Genève 1948–1951.

- <sup>21</sup> Erik Amburger, „Musikleben in St. Petersburg um 1800“, in: *Kulturbeziehungen in Mittel- und Osteuropa im 18. und 19. Jahrhundert. Festschrift für Heinz Ischreyt zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Wolfgang Kessler, Henryk Rietz und Gert Robel, Berlin 1982, S. 201–210.
- <sup>22</sup> Ilona Breġe, *Latvijā dzīvojušo cittautiešu – mūziķu saraksts no pirmsākumiem līdz 1939.gadam*, Riga 1994.
- <sup>24</sup> Helmut Scheunchen, *Lexikon deutschbaltischer Musik*, hrsg. von der Georg-Dehio-Gesellschaft, Wedemark-Elze 2002.
- <sup>26</sup> Denis Lomtev, *Nemeckie muzykanty v Rossii: K istorii stanovlenija russkich konservatorij* [Deutsche Musiker in Russland: Zur Geschichte der Entstehung russischer Konservatorien], Moskva 1999. Dt. Ausgabe: Denis Lomtev, *Deutsche Musiker in Russland: Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien*, Sinzig 2002 (= Edition IME Reihe 1: Schriften, Bd. 6).
- <sup>27</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1<sup>nd</sup> Edition, 20 Bde., ed. by Stanley Sadie, London / New York 1980.
- <sup>28</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, neubearb. Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil, 17 Bde., dazu Register-Bd. und Supplement, 2. Kassel usw. 1999–2007.
- <sup>29</sup> *Deutsches Musiker-Lexikon*, hrsg. von Erich H. Müller, Dresden 1929.
- <sup>30</sup> *Lexikon der Juden in der Musik*, hrsg. von Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1941.
- <sup>31</sup> Karl J. Kutsch und Leo Riemens, *Großes Sängerlexikon*, 5 Bde., Bern und München 1997.
- <sup>37</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, 29 Bde., ed. by Stanley Sadie, London / New York 2002.
- <sup>40</sup> *Kürschners Deutscher Musiker-Kalender 1954*, hrsg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Berlin 1954.
- <sup>41</sup> Toomas Siitan, *Die Choralreform in den Ostseeprovinzen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des protestantischen Kirchengesangs in Estland und Livland*, Sinzig 2003 (= Edition IME, Reihe 1: Schriften, Bd. 10).
- <sup>42</sup> *Deutsch-baltische musikalische Beziehungen: Geschichte – Gegenwart – Zukunft* [Bericht über die 35. Konferenz der Musikwissenschaftler des Baltikums in Vilnius 18.–20. Oktober 2001], hrsg. von Audronė Žiuraitytė und Klaus-Peter Koch, Sinzig 2003 (= Edition IME, Reihe 1: Schriften, Bd. 11).



<sup>43</sup> *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donaauraum* [Bericht der Konferenz Köln 23. bis 26. September 1992], hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller und Helmut Loos, Bonn 1994 (= Deutsche Musik im Osten; 6).

<sup>50</sup> Datei Alexander Schwab Bonn Privatbesitz 1999.

<sup>51</sup> Datei Otto Hertel Detmold Privatbesitz 1987.

*Amburger-Datenbank* = <http://www.osteuropa-institut.de/de/projekte/amburger-archiv.html> (31.12.2013).

*ostdeutsche-biographie* = <http://www.ostdeutsche-biographie.de/> (31.12.2013).

*wikipedia* = <http://de.wikipedia.org/>, ähnlich u. a. <http://en.wikipedia.org/>, <http://ru.wikipedia.org/>, <http://et.wikipedia.org/>, <http://lv.wikipedia.org/>, <http://lt.wikipedia.org/> (31.12.2013).

*liuteronai* = <http://www.liuteronai.lt./Istorija-ir-teologija/Baznycios-istorija/Die-Kirche-in-Klein-Litauen> (31.12.2013).

LENKA KŘUPKOVÁ (Olomouc/Tschechien)

## Die „provinzielle“ Olmützer Opernbühne und Wien

Das deutsche Stadttheater in Olmütz [Olomouc], dessen Geschichte als eine selbstständige Institution im Jahre 1770 begann, 1830 in einem neu gebauten steinernen Gebäude ihre Fortsetzung fand und im Jahre 1920 in dem Moment der Übergabe in tschechische Hände endete, hatte die Position der wichtigsten Kulturinstitution in der Stadt inne. In der Geschichte des Theaters ist eine einzige Periode zu erwähnen, in welcher die Bedeutung dieser Bühne sowohl qualitativ als auch geografisch über die Grenzen der mährischen Region hinausreichte. Dafür machte sich Friedrich Blum während seiner ziemlich langen Tätigkeit als Direktor in den Jahren 1847–1859 verdient. Blum hatte nämlich das Glück, dass er in der stürmischen Zeit der Revolution im Jahre 1848 an der Spitze des Olmützer Theaters stand, in der Zeit also, als der kaiserliche Hof von Wien nach Olmütz vertrieben worden war. Blum wandelte damals, sowie in den folgenden Jahren, in denen der kaiserliche Hofstaat in dem mährischen Zentrum mehrere Besuche abstattete, dieses Haus in eine Art Hofinstitution um, welche die Aufmerksamkeit von bedeutenden Künstlern sowie anderer Bühnen auf sich zog und auch auf das Publikum aus entfernten Regionen eine Anziehungskraft ausübte. Dieses berühmte Kapitel des Olmützer Theaters stellte aber eine Ausnahme von dem ansonsten vorherrschenden Charakter einer städtischen Bühne mit der Prägung als typisches Provinztheater des 19. Jahrhunderts dar, dessen Wirkungskreis die Grenzen der Stadt und der näheren Umgebung nicht überschritt. In dem sich anschließenden Zeitraum ungefähr ab der Mitte der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Bestehens als selbstständige deutsche Bühne im Jahre 1920, worauf die Aufmerksamkeit dieser Studie fokussiert ist, kam es zu einer Zunahme des Einflusses der Stadt als Theaterinhaber. Das Theater kämpfte nun immer mehr mit einem Rückgang der Besucherzahl, mit dem Anwachsen der Inszenierungsansprüche sowie mit dem Ansteigen der Gebühren für die Urheberrechte. Als Gegenleistung für zahlreiche Subventionen, ohne die der Betrieb des Theaters unmöglich aufrecht zu erhalten gewesen wäre, beanspruchte die Stadtverwaltung nicht nur die Aufsicht über den ökonomischen Betrieb des Theaters, sondern auch über die Gestaltung des Repertoires und die

Qualität von dessen Interpretierung. Das war ein Zustand, welchen dieses Theater mit anderen europäischen Provinzbühnen teilte.

Infolge der guten Eisenbahnverbindung, die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geschaffen wurde, rückte Wien als Metropole der Österreichisch-Ungarischen Monarchie sehr nah an Olmütz heran. Den glaubwürdigen Aussagen der Mitglieder des Theater-Ausschusses zufolge besuchten viele von ihnen regelmäßig Wien und waren insbesondere darüber im Bilde, was es an Aktuellem im Programm der dortigen Hofoper gab. Die Operndramaturgie der Olmützer Bühne war in den letzten vier Jahrzehnten des Bestehens des selbstständigen deutschen Stadttheaters ein Abbild eben der Inszenierungen an der Wiener Hofoper. Einige Opernwerke wurden auf Drängen von Vertretern der Stadt in das Programm aufgenommen, indem sie von Zeit zu Zeit die Theaterdirektoren aufforderten, in einige berühmte Werke, die manche von ihnen nicht zuletzt aus Wien kannten, zu investieren. Auch den Olmützer Theaterdirektoren selbst war bewusst, dass der Erfolg einer Opernaufführung im Zentrum der Habsburgermonarchie die Wahrscheinlichkeit erhöhte, dass diese auch in Olmütz reüssieren könnte.

### Opernpremierer, die sich in Wien bewährt hatten

Julius Fritzsche, der das Olmützer Stadttheater in den Jahren 1878–1880 leitete, führte kurz nach seiner Amtseinführung als Direktor Giuseppe Verdis *Aida* auf, ein Werk, das schon vier Jahre lang mit Erfolg auf der Bühne der Wiener Hofoper gespielt wurde. Auch seine Aufführung von Carl Maria von Webers *Oberon* im Januar 1879, in Olmütz zuletzt unter Friedrich Blum aufgeführt, war wohl von der Wiener Einstudierung dieser Oper inspiriert.<sup>1</sup> Ähnlich verhielt es sich zwei Monate später im Fall der Premiere von Webers *Euryanthe*, die im Januar desselben Jahres in Wien auf dem Programm gestanden hatte. Der Direktor Emanuel Raul führte gegen Ende seiner Tätigkeit in Olmütz (als Theaterdirektor war er in den Jahren 1880–1883 hier tätig) George Bizets *Carmen* auf, die zwar an der Wiener

---

<sup>1</sup>In der neuen Einstudierung wurde Webers *Oberon* in dem neuen Gebäude der Wiener Hofoper seit dem Jahre 1873 gespielt, zum Repertoire gehörte diese Oper im Jahre 1878. Die Angaben über die ersten Opernaufführungen an der Wiener Hofoper in dieser Studie stammen aus einem Verzeichnis des Opernrepertoires von Franz Hadamowsky (siehe Ders.: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Ausführungsdaten. Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974*, Verlag: Brüder Hollinek, Wien 1975).

Hofoper zu sehen war, aber an kleineren deutschen Theatern kaum gespielt wurde.<sup>2</sup>

Die siebziger und achtziger Jahre stellten für das Olmützer Stadttheater die Zeit seines größten Niedergangs dar. Die nachfolgenden Theaterdirektoren, die sich in den 1880er Jahren in der Leitungsfunktion schnell abwechselten, verzichteten auf Opernpremierer. Die späteren Direktoren wurden von zeitgenössischen Kritikern hingegen dafür gelobt, dass sie sich darum bemühten, das hiesige Repertoire um Werke zu bereichern, die vor allem an der Wiener Hofoper mit Erfolg gespielt wurden.

In kommerzieller Hinsicht erwies sich ohne Zweifel Carl Berghofs (Olmützer Theaterdirektor in den Jahren 1890–1895) Aufführung von zwei der berühmtesten Opern im Stil des italienischen Verismus als ein glücklicher Schritt. Pietro Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana* (*Die sizilianische Bauernehre*) hatte im November 1891 ihre Premiere in der mährischen Stadt, also nur ein paar Monate nach der März-Premiere an der Wiener Hofoper. Die *Cavalleria rusticana* wurde in jener Saison in Olmütz sogar fünfzehnmal wiederaufgeführt, was bis zum Ende des Bestehens einer selbstständigen deutschen Opernbühne in dieser Stadt keine andere Oper erreichte. Kurz nach der Wiener Premiere im November 1893 holte Berghof auch *Pagliacci* (*Der Bajazzo*) von Ruggiero Leoncavallo an seine Wirkungsstätte. Im Januar 1895, nur einige Wochen nach der Wiener Premiere kurz vor Ende des Jahres 1894, erlebte Engelbert Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* ihre Erstaufführung auch in Olmütz. Auch wenn Bedřich Smetanas *Die verkaufte Braut* insbesondere beim tschechischen Publikum bekannt war, erhielt Berghofs Entscheidung, diese tschechische Oper auch dem deutschen Publikum in dem Stadttheater anzubieten, wahrscheinlich ihre entscheidenden Impulse von den ersten Wiener erfolgreichen Aufführungen in den Jahren 1892 und 1893. Die Olmützer Opernkritik begrüßte übrigens nach der spektakulären erfolgreichen Premiere am 8. März 1895 dieses Werk mit folgenden Sätzen: „Im tschechischen Landestheater zu Prag blieb Smetanas hohe Begabung der Welt verborgen, und es bedurfte erst der Wiener Musik- und Theaterausstellung, um den Namen Smetana weit hinauszutragen über die Enge seines Vaterlandes.“<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Die Olmützer Aufführung besorgte Gustav Mahler zum Abschluss seiner kurzen Tätigkeit als Operndirigent.

<sup>3</sup>MT vom 11. März 1895. – Hier und anschließend werden Olmützer deutsche Tageszeitungen wie folgt abgekürzt: MT = *Mährisches Tagblatt*, NZ = *Die neue Zeit*.

Auch ein weiterer Olmützer Theaterdirektor, nämlich Stanislaus Lesser (hier in den Jahren 1896–1904 tätig), nahm die vom Zentrum der Monarchie, das heißt von der Hofoper in Wien, ausgehenden ‚Trends‘ sehr flexibel auf. Das ‚musikalische Schauspiel‘ *Der Evangelimann* von Wilhelm Kienzl, einem damals im deutschsprachigen Raum sehr populären Komponisten, erlebte im Januar 1896 an der Wiener Hofoper seine Premiere. Im November desselben Jahres wurde es dann auch auf der Bühne des Olmützer städtischen Theaters aufgeführt. Als Hauptereignis der ersten Hälfte der Saison 1897/1898 des Stadttheaters gilt eine Aufführung einer weiteren Oper Smetanas. Ermuntert von dem Erfolg der Oper *Dalibor* an der Wiener Hofoper, welche dort allein von Oktober bis Dezember 1897 elfmal aufgeführt wurde, entschied sich Lesser, dieses Werk auch in das Repertoire in Olmütz aufzunehmen. Die Aufführung orientierte sich wiederum an der Wiener Inszenierung, die mit Miladas Tod endet. Die Vertreter des örtlichen *Deutschen Vereins* missbilligten jedoch Smetanas *Dalibor* von Grund auf und erreichten nicht nur die Absetzung dieser Oper vom Spielplan, sondern setzten sogar ein endgültiges Verbot von Aufführungen von tschechischen Werken auf der deutschen Bühne in Olmütz durch. Trotz der begeisterten Aufnahme durch die Kritik ist es Lesser nicht gelungen, das Publikum mit der Oper *Heimchen am Herd* von Karl Goldmark zu einem regeren Opernbesuch zu bewegen. Diese Oper wurde hier nur ein Jahr nach der von Gustav Mahler dirigierten Wiener Premiere aufgeführt. Dem Direktor Lesser folgten im Jahre 1904 Carl Rübsam und Leopold Schmid an die Spitze des Theaters (gemeinsam bis zum Jahre 1908, danach, bis zum Jahre 1915, wurde das Theater von Schmid allein geführt). Auch Giacomo Puccinis *La Bohème* hatten die Direktoren vor der hiesigen Erstaufführung gegen Ende des Jahres 1904 an der Wiener Hofoper schon sehen können, wo sie seit ihrer Premiere im November 1903 fester Bestandteil des Repertoires war. Vor der Premiere von *Pique Dame* von Pětr Čajkovskij im März 1907 rechtfertigte die Leitung des Theaters, vermittelt über die Presse, die Aufführung eines im deutschen Olmütz nicht willkommen geheißenen slawischen Komponisten damit, dass dieses Stück auch zum Repertoire der Wiener Oper gehörte. Auch wenn die Oper *Tiefland* von Eugen d'Albert am Neuen Deutschen Theater in Prag ihre Weltpremiere schon im Jahre 1903 erlebt hatte, konnte Schmid zur Aufführung dieser Oper vor dem Ende des Jahres 1908 erst durch die in demselben Jahr in Wien stattgefundenene Aufführung bewegt werden. Nur einige Jahre nach Premieren in Wien wurden auch in Olmütz Puccinis *Madame Butterfly* (1909) und die Oper

*Samson und Dalila* von Camille Saint-Saëns (1910) aufgeführt. Der letzte Direktor der selbstständigen deutschen Theaterbühne, Robert Schlismann-Brandt, bemühte sich während seiner dreijährigen Tätigkeit (1917–1920) weniger um die erfolgreiche Aufführung neuer Opernwerke als um die Konsolidierung des Opernbetriebes nach dem Ersten Weltkrieg, nachdem das Opern-Ensemble im Krieg aufgelöst worden war.

### Operninszenierungen nach Wiener Vorbild

Abgesehen davon, dass das Theaterarchiv nicht bis in unsere Gegenwart erhalten geblieben ist und den heutigen Forschern solche Quellen wie Regiebücher, mit deren Hilfe man hätte nachweisen können, dass die Olmützer Direktoren in den letzten vierzig Jahren der deutschen städtischen Bühne Opern nach dem Wiener Leitbild inszeniert haben, fehlen, steht eine Reihe von Zeugnissen zur Verfügung, insbesondere Theaterplakate oder die örtliche zeitgenössische Presse. So besuchte der Direktor Julius Fritzsche, der die Regie der ersten Olmützer Aufführung von Verdis *Aida* in die Hände genommen hatte, zur Inspiration zweimal die Wiener Vorstellung dieser Oper. Fritzsche ließ nämlich die Kulisse der Opernaufführung nach Wiener Muster aufbauen,<sup>4</sup> Kostüme wurden vom Olmützer leitenden Garderobier Johann Schleiffer nach Wiener Figurinen angefertigt, und Wiener Skizzen dienten dem Dekorationsmaler Eduard von Kilanyi zur Orientierung beim Malen der szenischen Dekorationen. In den Wochen der Vorbereitung der Premiere von Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana* pflegte auch die Ehefrau des Direktors Carl Berghof, Johanna Berghof, nach Wien zu reisen; in den Rezensionen wurde sie als Gestalterin der Ausstattung erwähnt. Für die Inszenierung dieser Oper ließ Berghof in Wien Dekorationen im Atelier des Malers Hermann Burghardt herstellen. Darüber hinaus wurden neue Kostüme genäht, die nach originalen Wiener Figurinen vom örtlichen Theater-Garderobier Egidius Mucha angefertigt wurden. Auch im Falle eines weiteren veristischen Werkes, nämlich *Pagliacci* von Leoncavallo, konnte man bei der Inszenierung dieses Direktors die Wiener Standards wiedererkennen. Die Zeitungen berichteten von seinem Besuch der Wiener Vorstellung

---

<sup>4</sup>Die Szenerie der Wiener Inszenierung von *Aida* in diesen Jahren war ein Werk der damals berühmten bildenden Künstler Carl Brioschi, Hermann Burghardt und Johann Kautsky. Kostüme wurden in der Werkstatt von Franz Gaul genäht, vgl. Hadamowsky (wie Anm. 1), S. 7–8.

dieser Oper<sup>5</sup> sowie von Reisen nach Wien, die seine Ehefrau Johanna,<sup>6</sup> die seit Berghofs dritter Olmützer Saison die Funktion als stellvertretende Oberregisseurin am Theater bekleidete, unternommen hatte. Auch Carl Rübsam, der bei der ersten Olmützer Aufführung von Puccinis *La Bohème* Regie führte, holte sich von der Wiener Aufführung Anregungen und Tipps. Die Zeitung *Mährisches Tagblatt* berichtete davon, dass Rübsam an der Hofoper die Aufführung von *La Bohème* mit dem Bühnenbild von Anton Brioschi gesehen habe und nun beabsichtige, nach jenem Vorbild auch diese Oper in Olmütz zu inszenieren.<sup>7</sup>

Man kann davon ausgehen, dass sich die visuelle Form der Olmützer Inszenierungen von der an anderen mitteleuropäischen Bühnen nur wenig unterschied, und zwar schon aus dem Grund, dass man mit der Kulissenherstellung oft die renommierten Wiener Firmen betraute, welche die meisten Bühnen in der habsburgischen Monarchie oder im Deutschen Reich versorgten. Ein Beleg dafür, dass auch die Opern auf Bühnen mit sehr typisierten und allgemein verwendbaren Kulissen gespielt wurden, mag auch eine umfangreichere Bestellung bei der Wiener Firma Brioschi, Burghardt und Kautsky aus dem Jahre 1883 darstellen, die von der Stadt Olmütz nach Feststellung einer vollkommen unzureichenden Situation, was die Theaterkulissen betrifft, am Ende von Rauls Wirkungsperiode erfolgte. In der Liste der neu hergestellten oder restaurierten Dekorationen findet man solche einer Alpengegend oder von Alleen, für Werke mit einem historischen Stoff bestellte man Kulissen eines gotischen Saales und eines großen Saales im Renaissance-Stil sowie eines kleineren gotischen Zimmers. Für Szenen aus dem Volksmilieu benötigte man zum Beispiel ein Bauernwirthshaus und eine Bauernstube. Darüber hinaus wollte man die Wohnungs-Inneneinrichtung von Stadtbürgerhäusern in Form eines blauen und eines roten Zimmers zur Verfügung haben. Andere Inszenierungen machten Schlossräumlichkeiten erforderlich, und für eine gelegentliche Verwendung brauchte man sogar Dekorationen von Höhlen.

Auch wenn man in Olmütz sowie an anderen Provinztheatern während des gesamten 19. Jahrhunderts an der bewährten Praxis festhielt, dass man die gleichen Kulissen in verschiedenen Schauspiel- sowie Opernvorstellungen aufzubauen pflegte, vergaben die Direktoren besonders anlässlich der

---

<sup>5</sup>NZ vom 28. November 1893.

<sup>6</sup>NZ vom 2. Januar 1894.

<sup>7</sup>MT vom 9. Dezember 1904.

wichtigsten Premieren der Saison auch Aufträge, spezielle Dekorationen herzustellen, und zwar auch nur für die Verwendung bei einem einzigen konkreten Werk. Die Olmützer Direktoren ließen in den meisten Fällen die Dekorationen und Kostüme von örtlichen Malern oder Garderobieren nach Wiener Mustern anfertigen. In Zeiten, als es dem städtischen Theater besser ging, zögerten sie auch nicht, Aufträge direkt an Wiener Firmen zu vergeben. Emanuel Raul ließ für neue Inszenierungen von *Der Prophet* von Giacomo Meyerbeer Ende 1881 sowie von Verdis *Aida* einige Monate später neue Dekorationen im Wiener Atelier von Gilbert Lehner herstellen. Carl Berghof beauftragte für die Premiere von Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel* Anfang des Jahres 1895 Johann Swoboda in Wien, die Dekorationen anzufertigen. Auch Stanislaus Lesser bestellte für eine neue Einstudierung der *Walküre* von Richard Wagner in der Saison 1902/1903 neue Dekorationen in Wien. In der Saison 1909/1910 wurden neue Dekorationen aus dem Wiener Atelier von Franz Haiß für die erste Olmützer Aufführung von Wagners *Rheingold* geliefert. In der nächsten Saison zeigte man dann mit Dekorationen, die man gleichfalls bei dieser Firma hatte herstellen lassen, in Olmütz zum erstenmal die Oper von Saint-Saëns *Samson und Dalila*. Genauso verhielt es sich bei der im Herbst 1912 neu aufgeführten Wagner-Oper *Lohengrin*.

### **Besonderheiten des Geschmacks der Olmützer Bühne und ihres Publikums**

Eine erfolgreiche Opernaufführung auf großen deutschen Bühnen, insbesondere der in Wien, musste noch keine Garantie für eine positive Aufnahme der Oper in Olmütz bedeuten. Mit Schwierigkeiten hatte hier zum Beispiel die erste Aufführung von Karl Goldmarks Oper *Die Königin von Saba* Anfang des Jahres 1900 zu kämpfen. Bei dieser Gelegenheit wurde der Konflikt zwischen dem Operndirektor Lesser und dem örtlichen *Deutschen Verein*, welcher die Absetzung der Oper forderte, erneut angefacht. Das Sujet der Oper schien den Mitgliedern des Vereins zu provokativ und moralisch bedenklich zu sein. Die Oper, die seit ihrer Erstaufführung an der Wiener Hofoper im Jahre 1875, wo sie auch zur Zeit der Premiere in Olmütz immer noch zum Repertoire gehörte, in ganz Europa einen großen Erfolg feierte, musste vorzeitig aus dem Spielplan gestrichen werden. Auch die Beurteilungen der angegebenen Opern wurden den Besonderheiten und hauptsächlich den Möglichkeiten einer Provinzbühne angepasst, wie man aus der Aussage der Kritik an Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* aus dem



Jahre 1886 herauslesen konnte, der zufolge die Aufführung, gemessen mit „weniger rigorosen Ansprüchen an die Möglichkeiten einer Provinzbühne“, gut gewesen sein soll.<sup>8</sup> Dem Urteil eines Rezensenten nach der ersten Aufführung von *Tristan und Isolde* ist wiederum zu entnehmen, dass Wagners Musik so stark sei, dass sie auch die unvollkommenen Möglichkeiten einer Provinzbühne zu überwinden vermag.<sup>9</sup> Die Aufführung von Wagner-Werken war aber wechselweise begleitet von Euphorie darüber, dass so etwas in Olmütz zu realisieren überhaupt möglich wäre, und dann wieder von Zweifeln dergestalt, was für einen Sinn es überhaupt habe, solche großen Werke unter den elenden Bedingungen einer Provinzbühne aufzuführen.

Die Direktoren forderten über die örtliche Publizistik eine höhere Wertschätzung der Bemühungen ein und beschwerten sich, dass der Abonnent dabei übersehe, „dass die Provinzbühne doch nicht den weitgehenden Ansprüchen, die hier gestellt werden, genügen, oder dass sie ihnen nur unvollkommen entsprechen kann“, dass er einfach keinen Vergleich habe.<sup>10</sup> Die örtliche Theaterkritik hingegen brachte ihre Unzufriedenheit mit dem niedrigen Niveau des Theaterbetriebs sowie mit dem Geschmack des Publikums zum Ausdruck. Der Autor eines Feuilletons im Jahre 1894 bemerkte dazu kritisch, dass, auch wenn man nicht so hohe Ansprüche an die hiesige Provinzbühne stellte und es einfach wäre, das hiesige Publikum zufrieden zu stellen, alles seine Grenzen haben müsse.<sup>11</sup> In der zeitgenössischen Publizistik erschienen wiederholt selbstkritische Stellungnahmen, dass Olmütz eine durchschnittliche Provinzstadt sei, in der die Schwelle der Zufriedenheit viel niedriger angesetzt werde, und die Menschen einfach für alles dankbar seien. Den Befürchtungen in dem Sinne, dass das Theater auf das Niveau der kleinsten und schlechtesten Provinzbühnen absinken könnte, standen dann wieder stolze Erklärungen darüber gegenüber, dass das Olmützer Theater etwa das viertbeste Provinztheater in Österreich-Ungarn und eines der besten in Reichsdeutschland sei.

---

<sup>8</sup>NZ vom 7. Dezember 1886.

<sup>9</sup>MT vom 16. Februar 1911.

<sup>10</sup>MT vom 16. April 1895.

<sup>11</sup>NZ vom 22. Oktober 1894.

## Die Wechsel der Sängerinnen und Sänger zwischen Wien und Olmütz

Mit Bewunderung blickte Olmütz auf Wien als den Ort, der auch für die Gesangskunst das Maß aller Dinge war. Wenn einer oder eine der Sänger oder Sängerinnen der Wiener Hofoper ein Gastspiel gab, bedeutete dies für den Direktor, dass alle Plätze im Zuschauerraum des Theaters besetzt waren; allerdings brachte es auch das Risiko mit sich, dass „unsere einheimischen Kräfte neben dem stimmungsgewaltigen Gaste wohl ziemlich klein wurden“, wie es die örtliche Presse nach dem Gastspiel von Emil Scaria in *Die Jüdin* von Jacques Fromental Halévy treffend charakterisierte.<sup>12</sup> Zu den Sängern der Hofoper in Wien, die von Julius Fritzsche zu Gastvorstellungen nach Olmütz eingeladen wurden, gehörten auch der Bariton Eduard Nawiasky oder sogar mehrmals der gleichfalls Bariton Luis Bignio. In dieser Hinsicht zeigte auch Emanuel Raul große Ambitionen. Im Verlaufe seiner ersten Olmützer Saison (1880/1881) berief er für Aufführungen nämlich gleich mehrere bedeutende Sänger aus Wien, wie den lyrischen Tenor Gustav Walter, die Mezzosopranistin und Sopranistin Bertha Ehnn und ein ehemaliges Mitglied des Olmützer Opern-Ensembles, den Bariton Willibald Horwitz. Rauls größtes Verdienst bestand darin, dass es ihm gelungen ist, vor Ende des Jahres 1880 den damaligen Opernstar ersten Ranges, nämlich die Sopranistin Pauline Lucca, für ein Gastspiel zu gewinnen, und dies nach genau zwanzig Jahren, nachdem sie schon einmal in Olmütz engagiert worden war. Aus der Misere des Opernbetriebes der Saison 1883/1884, der einzigen Saison, in der Emil Schönerstädt verantwortlicher Opernleiter war, ragten zwei überraschende Gastspiele von außerordentlich begabten Operndiven heraus, nämlich von der Mezzosopranistin Rosa Papier und der Sopranistin Mila Kupfer-Berger. Auch der vermutlich schwächste Direktor der späteren Geschichte des deutschen Stadttheaters in Olmütz, nämlich Carl Stick, war eifrig bemüht, die Mängel seines Ensembles in der ersten von seinen beiden Spielzeiten (1888–1890) durch Gastspiele von Hofsängern aus Wien auszugleichen. Es waren dies der Tenor Georg Müller, die Sopranistin Antonie Schläger und Ende März der Bariton Theodor Reichmann. Bald nach seinem zweiten Auftritt in Olmütz in Wagners *Meistersinger von Nürnberg* am Ende der Saison 1900/1901 wurde einer der größten Tenöre der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, Leo Slezak, für die Wiener Hofoper engagiert. Stanislaus Lesser lud im Rahmen eines einzigen Auftritts der Künst-

---

<sup>12</sup>NZ vom 3. Dezember 1879.

ler der Hofoper noch einen aus Böhmen stammenden Sänger ein, und zwar den Bassisten Vilém Heř. Erwähnenswert ist auch das Gastieren des ersten Baritonsängers der Wiener Hofoper Leopold Demuth während der ersten Saison unter dem Direktorium von Rübsam und Schmid (1904/1905).

Vor Beginn einer jeden neuen Saison pflegten die Theaterdirektoren gewöhnlich nach Wien zu fahren, und zwar mit dem Ziel, die Aufführungsrechte für die in den nachstehenden Monaten vorgesehenen Werke zu erwerben. Darüber hinaus suchten die Direktoren in Wien nach neuen Sängern für das Olmützer Opern-Ensemble, was meistens mit Hilfe von Agenturen geschah (Lesser arbeitete z. B. mit der Wiener Agentur von Gustav Lewy zusammen). Es ist noch zu erwähnen, dass es den Direktoren oft nicht gelungen ist, auch wirklich alle Rollen oder Stimmen zu besetzen. Die Qualität der Sänger wurde in der öffentlichen Diskussion häufig thematisiert. Vor allem der Direktor Carl Stick war im Verlaufe seiner Olmützer Tätigkeit zahlreichen kritischen Stimmen hinsichtlich des schlechten Personalzustandes des Theaters ausgesetzt. Stick zufolge rührte dies jedoch daher, dass die Mitarbeiter der Olmützer Zeitung *Mährisches Tagblatt* für Leser in Wien das Olmützer Theater in ein schlechtes Licht rückten, so dass bessere Theaterkräfte davor zurückschreckten, ein solches Engagement in Olmütz aufzunehmen. Darin liegt auch der Grund des schlechten Personalzustandes des Theaters.<sup>13</sup> Allerdings hatten die Direktoren auch zu Zeiten, in denen das Olmützer Theater einen besseren Ruf hatte, mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen.

Während der letzten vierzig Jahre der Geschichte der deutschen Opernbühne in Olmütz gelang es trotz dieser Vorkommnisse einigen Sängerinnen, die da ihre Berufslaufbahn angefangen hatten, das Ziel ihrer professionellen Anstrengungen und Träume, ein Engagement an der Hofoper in Wien, zu erreichen. Die Sopranistin Elise Elizza (Saison 1894/1895) wurde von Gustav Mahler direkt aus Olmütz in das Ensemble der Wiener Hofoper aufgenommen und blieb dort bis zum Jahre 1918. Else Bland (1902/1903), gleichfalls Sopran, war in den Jahren 1905–1908 Mitglied der Hofoper, und die Sopranistin Carola Jovanovics (1904/1905) erhielt in den Jahren 1909–1939 zahlreiche Einladungen zu Auftritten an der Wiener Hofoper und später an der Staatsoper. Maria Jeritzka (1906/1907), Sopranistin, ohne Zweifel

---

<sup>13</sup>Protokoll über die Sitzung des Stadtverordneten-Collegiums der k. Hauptstadt Olmütz am 24. Februar 1890. SOKA Olmütz, M1 – 1, Archiv der Stadt Olmütz, Bücher, Sign. 2070.

die berühmteste Sängerin der neueren Geschichte der deutschen Opernbühne in Olmütz, erhielt im Jahre 1913 nach ihrer zweijährigen Tätigkeit an der Wiener Volksoper ein Engagement an der damaligen Hofoper. In den verschiedenen Phasen der Geschichte des deutschen Theaters in Olmütz fanden auch in der örtlichen Presse die Persönlichkeiten Erwähnung, die es ‚weit gebracht‘ hatten: „Es gab Zeiten, wo sich die Ensembles der Wiener Volksoper, der Grazer und Prager Bühne zum Großteil aus Künstlern zusammensetzten, die in Olmütz ihre Laufbahn begannen“, erklärte im Jahre 1917 ein Zeuge der schon vergangenen Zeiten.<sup>14</sup> Die über die Grenzen der Stadt Olmütz hinaus errungenen Erfolge waren mitunter auch Quelle von nationalem Stolz und mussten des Öfteren als Argumente für die Überlegenheit des Bildungsstandes der deutschen Majorität gegenüber der tschechischen Minderheit in der Stadt herhalten: „Welche tschechischen Künstler solche Carriere von der hiesigen tschechischen Bühne aus machten?“, fragte der Autor des Artikels im *Mährischen Tagblatt*.<sup>15</sup>

Auch wenn die politisch gesehen deutschorientierte Führung von Olmütz eher zur Ideologie des Großdeutschen Reiches als zu der der österreichischen Monarchie neigte, war die kulturelle Orientierung der Stadt eindeutig auf Wien gerichtet. Von den auf dem Gebiet von Mähren und Böhmen lebenden Deutschen wurde Prag nicht als Zentrum angesehen, und damals konnte es auch noch nicht Berlin sein, dessen Bedeutung als kulturelles Zentrum erst im Verlaufe des 20. Jahrhunderts bestätigt wurde. Die in den letzten Jahrzehnten verfasste Geschichte des deutschen Theaters in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie zeigt, dass diesen Provinztheatern eine starke Bindung an Wien gemeinsam war und dass es zu einer gewissen Homogenisierung des Theaterbetriebs kam. Ähnlich wie in Krakau [Kraków], Lemberg [L'viv] oder Pressburg [Bratislava] bestand also das Hauptbestreben der Olmützer Deutschen darin, in ihrem ‚Kunsttempel‘ eine verkleinerte Bühne der Metropole aufzubauen, die ihr sowohl hinsichtlich der visuellen Seite der Szenerie als auch im Repertoire ähnlich werden sollte. Ohne Zweifel lassen sich hier aber gleichzeitig eigene Besonderheiten eines Opernbetriebes eines Provinztheaters feststellen.

---

<sup>14</sup>MT vom 24. April 1917.

<sup>15</sup>MT vom 31. August 1905.

ALENA BUREŠOVÁ und JAN BLÜML (Olomouc/Tschechien)

## **Rückgriffe und Diversifizierungen in der Musikkultur in Olomouc nach dem Jahre 1989**

Das gesellschaftliche Geschehen in der Tschechischen Republik der letzten Jahrzehnte ist geprägt von stürmischen Veränderungen, verbunden mit dem Entstehen und Vergehen verschiedener Institutionen und gesellschaftlicher Korporationen. Auf den ersten Blick könnte man dies als Folge der aktuellen politischen Entwicklung oder, umfassender betrachtet, als Auswirkung globaler Trends ansehen. Erst ein näherer Blick zeigt uns, dass manche gesellschaftlichen Bestrebungen bereits unter der Oberfläche latent vorhanden sind und in dem Augenblick auftauchen, in dem die Bedingungen dafür günstig sind.

Die Musikkultur erweist sich, wenn man sie in ihrer ganzen Breite der tönenden Musik in den Blick nehmen möchte, als eine nur sehr schwer zu fassende Materie, und das obwohl dies nur auf einem lokal begrenzten Gebiet erfolgt. Denn es spiegelt sich darin nicht nur die institutionelle Basis des Musikbetriebs wider, sondern auch das ganze umfangreiche Tätigkeitsfeld, das von einem alters-, geschmacks- sowie sozialbezogen differenzierten Publikum geprägt wird. Will man eine an einem bestimmten Ort aktive Musikszene ausführlicher betrachten, wird man sich notwendigerweise auch solcher Gebiete der Musikwissenschaft bedienen, die die Musikrezeption umfassen. Es geht dabei vor allem um die Musikkritik, um Musiktheorie und -pädagogik und um den Schutz von musikalischen Werten. Ganz allgemein pflegt man das ganze Feld in den Bereich der so genannten ernsten und der unterhaltenden Musik zu unterteilen. Doch in einer solchen Breite wäre es nicht möglich, die Materie zu behandeln, und deswegen werden für den Zweck dieses Beitrages vor allem die Entwicklungsströme verfolgt, die für die Erfassung und das Erkennen von Parallelen relevant sind.

In der Geschichte von Regionalzentren vermischen sich auf eine spezifische Art und Weise die aus dem Zentrum kommenden Impulse mit lokalen Bedürfnissen und Traditionen. Auch wenn die Kultur insbesondere in den letzten Jahren auf eine bedeutende Art und Weise von technischen Errungenschaften beeinflusst ist (CD, DVD, Video, Internet, usw.), verlangt vielleicht gerade dieses Übermaß von Aufnahmen in einem nicht mehr überschaubaren Strom von Titeln und Informationen nach einer Hierarchi-

sierung. Vielleicht mag auch gerade hier der Ursprung für das Interesse von Verlagen sowie von Lesern an Schriften liegen, die Übersichten bieten, historisch angelegt sind oder Memoiren gleichen. Andererseits zeigt sich auch hier ein antagonistischer Trend zu einem isolierten Hörer, oder auch zu einem Selbstproduzenten von Musik. Dadurch erklärt sich auch die erhöhte Anzahl von Konzerten verschiedener Gattungen, die jeweils das gesellschaftliche Gemeinschaftsgefühl oder auch Gruppengefühl unterstützen und gemeinsame Erlebnisse aus dem geteilten Miterleben des Gehörten und des Gesehenen ermöglichen.

Solche Tendenzen sind auch in der altehrwürdigen Stadt Olomouc (dt. Olmütz), in einem der regionalen Zentren von Mittel- und teilweise auch Nordmähren, zu beobachten. Die Stadt hat eine langjährige Geschichte, in der seit Jahrhunderten die Musikkultur eines kirchlich aristokratischen Stils gefragt war. Das schlug sich in Aufführungen von geistlicher Musik vor allem in der Kathedrale der Bischöfe und später Erzbischöfe in Olomouc, jedoch auch in zahlreichen Klosterordnungen, Kirchen und Bildungseinrichtungen einschließlich der Universität nieder.<sup>1</sup>

Später war die weitere Entwicklung der Stadt maßgebend durch ihre Umwandlung in eine militärische Festung gekennzeichnet. Der Festungsring von Stadtmauern und Wassergräben klemmte die Stadt mehr als ein Jahrhundert ein und verhinderte die weitere Ausformung der Urbanisierung.<sup>2</sup> Im musikalischen Leben der Stadt zeigte sich dies dadurch, dass neben der kirchlichen Musik in einem hohen Maße auch die Garnison und ihre Regimentskapellen Bedeutung gewannen. Jede Verschiebung von Truppen im Verlaufe des Tages (auf dem Exerzierplatz und Schießplatz, am Bahnhof, im täglichen Rhythmus des Lebens in der Garnison, bei verschiedenen Festen usw.) war von Musik begleitet – man kann also daraus schließen, dass die Stadt von Musik durchdrungen war. Militärmusik fehlte bei keinem

---

<sup>1</sup>Für die Wenzelskirche in Olomouc wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, ein umfangreiches Werk *Opus musicum* von Jacobus Handl Gallus komponiert (Gallus hielt sich in den Jahren 1580–1585 in Olomouc auf); ein weiteres Beispiel ist Ludwig van Beethovens *Missa solemnis*, bestimmt zur Thronbesteigung des Olomoucer Erzbischofs Rudolf von Habsburg. Von einem hohen Niveau des Musikbetriebs zeugen auch Aufzeichnungen in Archiven und weitere Dokumente. Vgl. Jiří Sehnal, *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* [Die Musik in der Kathedrale von Olomouc im 17. und 18. Jahrhundert], Brno 1988; Eva Vičarová, *Hudba v olomoucké katedrále 1872–1985* [Die Musik in der Kathedrale von Olomouc 1872–1985], Olomouc 2012.

<sup>2</sup>Mit dem Bau der Befestigung wurde im Jahre 1742 begonnen; mit Kaiserlichem Dekret wurde im Jahre 1886 die Festung aufgehoben.

Fest, gehörte zu jedem Manöver oder umrahmte die Besuche von staatlichen Repräsentanten.<sup>3</sup>

Die einzige öffentliche Institution mit einem ständigen Musikbetrieb war die Oper im *Königlich-Städtischen Nationaltheater* mit ihrem im Großen und Ganzen recht attraktiven Repertoire und guten Kontakten zu europäischen Bühnen.<sup>4</sup>

Genauso wie in allen anderen europäischen Ländern trugen auch in Olomouc Musikvereine in bedeutendem Maße zur Gestaltung der bürgerlichen Kultur bei. Das Besondere in Olomouc in diesem Zusammenhang war, dass öffentliche Konzerte in der Anfangsphase unter der Patenschaft der erzbischöflichen Residenz oder des Offizier-Kasinos stattfanden. Nach dem kaiserlichen Oktoberdiplom entstand eine ganze Reihe von deutschen sowie tschechischen Vereinen, unter denen der *Musikverein* (1850–1943) und *Žerotín* (1880 bis heute) die führende Stellung einnahmen. Beide Vereine bedienten sich bei bedeutenden Konzerten zur Unterstützung der Musiker aus den Reihen der Militärkapellen. Freunde der Musik in Olomouc hatten die Möglichkeit, Sinfonien von Klassikern, von Komponisten des 19. Jahrhunderts sowie große vokal-instrumentale Werke zu hören.<sup>5</sup> Beide

---

<sup>3</sup>So fand zum Beispiel bei Manövern im September 1853 ein Konzert statt, dem Mitglieder des Hofes, an der Spitze der Kaiser, weiterhin Zar Nikolaj I. und militärische Eliten aus ganz Europa beiwohnten; dabei spielten 33 ausgewählte Kapellen mit 1 500 Musikern unter dem Dirigentenstab des Armeekapellmeisters A. Lenhard. An diesem Konzert nahm auch Anton Bruckner teil, der seine Gedanken dazu in seiner 8. Sinfonie verarbeitete. Mehr dazu in: Eva Vičarová, *Rakouská vojenské hudba 19. století a Olomouc* [Die österreichische Militärmusik im 19. Jahrhundert und Olomouc], Olomouc 2002.

<sup>4</sup>Eine ständige Theaterbühne gab es in Olomouc seit dem Jahre 1770. Ein direkter Kontakt zur Wiener Hofoper sowie Gastspiele von Solisten von dort stellten eine bedeutende Stimulierung für den Anspruch an das Niveau von Inszenierungen dar. Olomouc nahm über die Kontakte mit Wien auch Neues aus Frankreich oder Italien auf und vermittelte an weitere deutsche Theater in Mähren, Schlesien und Galizien; zu nennen sind da Troppau [Opava], Krakau [Kraków], Lemberg [L'viv], Ljubljana, Temesvar [Timișoara], Pressburg [Bratislava], Karlsbad [Karlovy Vary], Pilsen [Plzeň] usw. Vgl. in: Jiří Kopecký, *Německá operní scéna v Olomouci 1770–1878* [Die deutsche Opernbühne in Olomouc in den Jahren 1770–1878], Bd. 1, Olomouc 2012; Lenka Krůpková, *Německá operní scéna v Olomouci 1878 – 1920* [Die deutsche Opernbühne in Olomouc 1878–1920], Bd. 2, Olomouc 2012. Die expansive Tätigkeit von Theaterdirektoren in Olomouc setzte sich auch in den Zwischenkriegsjahren fort, als das Theater der tschechischen Verwaltung übertragen wurde.

<sup>5</sup>Während der *Musikverein* sich an Festen der deutschen Vereine beteiligte und mit Unterstützung der deutschen Stadtregierung im Rathaus in Olomouc ab und zu auch

Vereine luden führende europäische Kammerensembles und Solisten nach Olomouc ein. Der Notwendigkeit einer Professionalisierung des Musiklebens kam man erst nach dem Zweiten Weltkrieg nach, als in Olomouc ein sinfonisches Orchester mit dem Namen *Mährische Philharmonie* gegründet wurde, deren Konzertsaisons in kurzer Zeit dem Kultur-Zeitplan der Stadt eine maßgebende Richtung gaben. Die *Mährische Philharmonie* begann ihr Stammrepertoire zu entwickeln und verfügte in kurzer Zeit auch über professionelle Interpretationsparameter.<sup>6</sup> Ein Bestandteil von Abonnement-Zyklen waren auch Reprisen der Konzertsaison in Přerov und in Prostějov sowie eine große Anzahl von Gastauftritten in ganz Mittel- und Nordmähren, nochmals zahlenmäßig erweitert um Kurkonzerte während der Sommermonate. Das Regionalorchester gewann allmählich Respekt in der Region wie auch landesweit. Seit den sechziger Jahren organisierte man darüber hinaus auch Konzertreisen ins Ausland sowie Aufnahmen für Rundfunk und Schallplatten. Unter der Patenschaft der *Mährischen Philharmonie* wurden von Anfang an Frühlingsspektakel mit dem Titel *Musikalischer Frühling in Olomouc*, im neuen Jahrhundert unter dem Namen *Dvořáks*

---

selbst als Veranstalter solcher Treffen auftrat, war der Musikverein *Žerotín* darum bemüht, die Missgunst des Rathauses auf die Weise zu überwinden, dass er seine Dramaturgie auf führende Persönlichkeiten der damaligen tschechischen Musik, die er zu seinen Konzerten einzuladen pflegte, stützte. Ganz außerordentlich war die künstlerische Zusammenarbeit mit Antonín Dvořák, der mehrere Premieren seiner Arbeiten dem Verein anvertraute und ihm auch das Oratorium *Die heilige Ludmila* widmete. Zu den bemerkenswerten Ereignissen gehörte auch das Festkonzert im Prager Rudolfinum (29. November 1885) zu Gunsten des Baus eines Nationalhauses, mit dem Ziel, für den Verein in Olomouc ein eigenes Konzertpodium zu schaffen. Zu festlichen Konzerten und Operninszenierungen von *Žerotín* kamen Zuhörer aus ganz Mähren zusammen. Vgl. Robert Smetana, *O nový český hudební život* [Über ein neues tschechisches Musikleben], Olomouc 1947.

<sup>6</sup>Schon im Jahre 1950 konnte sich das Orchester mit seinem Chefdirigenten František Stupka während des internationalen Festivals *Prager Frühling* mit dem Programm: Leoš Janáček: *Balada blanická* [Blaník-Ballade], Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert e-Moll mit dem Solisten Josef Gruenfarb, Pëtr Il'ič Čajkovskij: Sinfonie Nr. 5 e-Moll, vorstellen.



Olomouc<sup>7</sup>veranstaltet. Dazu kamen noch das Internationale Orgelfestival<sup>8</sup> in den sechziger Jahren, die jeweils im Sommer organisierten *Frühen Abende an Orgeln*<sup>9</sup> in den siebziger Jahren sowie wieder aufgenommene Reihen von Kammerkonzerten, deren Veranstalter führende, renommierte tschechische Ensembles nach Olomouc einzuladen pflegten.

Auch wenn Olomouc über eine reiche musikalische Tradition und einen bemerkenswert starken Besucherkreis verfügte, fehlte es hier an prägnanteren, ausgesprochen kompositorischen Persönlichkeiten aus der Region. Solche Künstler zu suchen und zu unterstützen, war in den Jahren 1951–1955 im damaligen Rahmen Aufgabe einer Zweigstelle des *Verbands der tschechoslowakischen Komponisten*. In der kurzen Zeit ihrer Existenz veranstaltete sie mehrere Kammerkonzerte und Vorspiel-Abende, ein Orchesterkonzert in Zusammenarbeit mit der *Mährischen Philharmonie* mit neuen Kompositionen von solchen Tonsetzern, die in der Region von Mittelmähren lebten oder für einige Zeit in Olomouc dienstlich tätig waren, wie zum Beispiel der Prager Komponist und Chefdirigent der Oper in Olomouc Iša Krejčí, der Komponist, Dirigent der *Mährischen Philharmonie* und Leiter der musikalischen Abteilung des Rundfunkstudios in Olomouc Miloš Konvalinka, der Komponist und Dirigent Vladimír Ambros aus Prostějov oder der Rechtsanwalt und Komponist Miloš Vignati aus Přerov. Im Jahre 1955 wurde die Zweigstelle auf Grund einer Entscheidung der Prager Vereinszentrale geschlossen, und die Mitglieder hatten die Möglichkeit, nach Ostrava zu

---

<sup>7</sup>Durch die Umbenennung des Festivals in *Dvořáks Olomouc* (seit dem Jahre 2005) vermitteln die Veranstalter die festliche Tradition von Kontakten und Aufführungen des Werkes von Antonín Dvořák. Das Festival integriert auch die heutigen Trends der Varietät von Gattungen, und schon seit mehreren Jahren werden da neben Konzerten von Stars auch Konzerte der Filmmusik zu Stumm- sowie zu Tonfilmen usw. gespielt. Das Festival nimmt auch die Tradition der beliebten Freiluft-Konzerte wieder auf.

<sup>8</sup>Bei dem Internationalen Orgelfestival steht ein Instrument von hoher Qualität im Mittelpunkt, welches durch die Erweiterung der Kapazität einer Michael-Engler-Orgel entstanden ist, so dass die Interpretation aller Stil-Epochen möglich ist. Auch die Kapazität der Kirche, die fast eintausend Sitzplätze umfasst, sorgt für eine gute Resonanz. Das Festival gehört schon seit langer Zeit zu den besonders beliebten Veranstaltungen (seit dem Jahre 1969); es traten hier viele weltberühmte Orgelspieler auf, wie zum Beispiel Jean Guillou, Naji Hakim, Hans Haselböck, Günther Kaunzinger, Marie-Claire Alain, Sisan Landale und Lionel Rogg.

<sup>9</sup>Die *Frühen Abende an Orgeln* fanden in den Sommermonaten 1977–1997 statt. Vor allem junge Orgelspieler aus der ganzen Tschechoslowakei hatten da die Möglichkeit zu Auftritten; das Programm umfasste Orgel-Recitals sowie Konzerte in Kombination mit anderen Instrumenten.

wechseln, was Erfolg versprechender zu sein schien. Im Kulturleben von Olomouc trug diese erste kompositorische Organisation zu einem tieferen Interesse an zeitgenössischer Musik bei, was auch in den folgenden Jahren nicht verloren ging.

Es ist zwar nicht gelungen, in der nach dem Krieg erfolgten Dezentralisierung in Olomouc ein Konservatorium zu gründen,<sup>10</sup> doch es kam zur Wiedereröffnung der Universität in Olomouc mit einem musikwissenschaftlichen Bereich und nachfolgend auch zur Gründung eines Studios des Tschechoslowakischen Rundfunks. In den sechziger Jahren entstand das Musiktheater, welches für Originalaufführungen und für interdisziplinäre Kooperationen konzipiert wurde.

Im Bereich der Freizeitmusik wurden in den Nachkriegsjahren und insbesondere infolge der nach dem Februar 1948 folgenden Politik mehrere Ensembles aufgelöst, woraufhin man neue Träger suchte. Bald kam es aber zu einer Konsolidierung des Freizeitmusikbetriebs, und schon nach dem Jahre 1952 gab es in der Region Olomouc mehr als 400 Ensembles, die in Wettbewerben auftraten. Hobbymäßig betriebenes Musizieren und Singen war und ist bis heute immer noch sehr verbreitet. In Olomouc ist eine ganze Reihe von Chören, Kammerorchestern, Kammerensembles und Kirchenchören aktiv, und die meisten von ihnen treten auch im Rahmen von öffentlichen Konzerten auf.<sup>11</sup> Darüber hinaus avancierte Olomouc, beginnend mit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, zum Veranstaltungszentrum des internationalen Festivals von Kindergesangschören mit dem Titel *Liederfeste Olomouc*. Dieses Festival entwickelte sich zur alljährlichen Plattform für das Zusammenkommen von mehreren Hunderten von Chorleitern aus der ganzen Republik sowie aus dem Ausland und mehreren Dutzend Komponisten. In den neunziger Jahren wandelte sich dieses Festival um in ein internationales Wettbewerb-Festival von Kinder-, Jugend- und Erwachsenenchören sowie von Sängern in verschiedenen Kategorien.

Das schon in der Vergangenheit fest verankerte Potenzial zeigte sich unter den veränderten Bedingungen nach November 1989 in Form von neuen Ak-

<sup>10</sup>In Olomouc befindet sich das Konservatorium der evangelischen Akademie (gegründet 1990 in Kroměříž), welches im Jahre 2008 nach Olomouc umsiedelte. Auch an der Universität etablierten sich neue musikorientierte Studienfächer.

<sup>11</sup>Dieser Problematik widmete sich Aneta Vondráčková in ihrer Bachelor-Arbeit (*Laienensembles in Olomouc*, Lehrstuhl für Musikwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Palacký-Universität, Olomouc 2012).

tivitäten. Gleich von Anfang an waren Musiker in Olomouc darum bemüht, in Olomouc eine Standesorganisation zu erneuern, die neben anderem gegenwärtige Komponisten und Interpreten unterstützen könnte. Zu diesen Zwecken griff man auf eine Veränderung des Komponistenverbands zurück, was dazu führte, dass im Jahre 1990 eine neue, landesweite Gesellschaft, eine Assoziation für schöpferisch tätige Künstler und Wissenschaftler als *Kreatives Zentrum Olomouc* entstand. Die Dramaturgie des Zentrums zielte auf Kreativ- und Interpretationstätigkeit ab. Dem Zentrum ist es gelungen, Zyklen von Kammerkonzerten und in Zusammenarbeit mit der *Mährischen Philharmonie* auch mehrere Orchesterkonzerte zu veranstalten. Es ist zu erwähnen, dass in Olomouc neben dem Doyen Pavel Čotek auch jüngere Komponisten tätig waren, denen schon in der Niederlassung des ursprünglichen Verbandes in Ostrava allmählich der Durchbruch gelang sowie andere, die bis zu der Zeit unbekannt waren und die unter den neuen Bedingungen auch bei Prager Vorführungen auf sich aufmerksam machen konnten. Zu diesen Tonsetzern gehören insbesondere Milada Červenková, Marek Kepřt, Michal Kepřt, Ladislav Kadlčík, Robert Hejnar, Tomáš Hanzlík, Jan Vičar und Vít Zouhar.

Zu den neuesten Festivals zählen vor allem das *Herbstfestival der geistlichen Musik*, bei dem große Werke geistlicher Musik präsentiert werden, sowie die *Musica festa* um das Thema Ostern. Diese beiden Festivals knüpfen an die reichen ursprünglichen Traditionen von Kantatenkonzerten an. Ein anderer Bereich wird in dem Festival *Barock Olomouc* dargestellt, nämlich zeitgenössische sowie aktuelle Neuinszenierungen von Barockopern, die in verschiedenen Serien zu Gehör gebracht werden.<sup>12</sup> Obwohl das Festival in der Sommer- und Ferienzeit stattfindet, nämlich im Juli, trifft es auf immer größeres Interesse. Es zieht Besucher aus ganz Mähren an.

Auf eine positive Resonanz stoßen auch wieder aufgenommene Stadtfeste mit Konzertbeiträgen<sup>13</sup> sowie zum Beispiel die regelmäßig im Sommer organisierten Promenaden-Konzerte in der Rudolf-Allee in den Smetana-

---

<sup>12</sup>In der Dramaturgie finden sich minimalistische Persiflagen historischer Sujets, Rekonstruktionen von Barockopern nach einzelnen erhalten gebliebenen Archivmaterialien usw.

<sup>13</sup>Bei den Marschall-Radecky-Festen zum Beispiel sind Konzerte mit geistlicher Musik in Kirchen zu hören sowie freilich auch ein Konzert von tschechischen sowie ausländischen Militärmusikern.

Parkanlagen oder so genannte ‚open-air‘-Star-Konzerte direkt auf dem altertümlichen Platz im Stadtzentrum.<sup>14</sup>

Nach dem Jahre 1989 traten zu den herkömmlichen Konzerten des *Vereins für Kammermusik* neue Veranstalter hinzu; gleichfalls boten neue Säle passende Örtlichkeiten für Kammerkonzerte, wobei insbesondere Räumlichkeiten in der Universität und im Kunstmuseum zu nennen sind. Ihre Dramaturgie ist, was einzelne Genres betrifft, ohne genauere Konturen. Das bis heute jüngste Festival ist das internationale Festival der zeitgenössischen Musik *Music Olomouc*. Diese Veranstaltung lädt sowohl tschechische als auch ausländische Autoren nach Olomouc ein und bietet die Präsentation einer breiten Stil-Palette an.

Wie die ernste Musik, so konnte auch die populäre Musik in Olomouc nach dem Jahre 1989 auf eine relativ umfangreiche Geschichte aufbauen. Insbesondere der Jazz hatte in der Metropole von Mittelmähren eine lange Tradition. So inszenierte beispielsweise schon in der Saison 1930/1931 der damalige Direktor des Tschechischen Theaters in Olomouc und bedeutender inländische Förderer der Pop- und Jazz-Musik Emil František Burian in Olomouc ein Jazz-Singspiel mit Kabarett- und Revue-Charakter unter dem Titel *Bar Chic*, welches unter Gästen eines realistischen Bar-Milieus spielte.<sup>15</sup>

Die populäre Musik aus dem Bereich des Jazz entwickelte sich in Olomouc auch in den folgenden Jahren gut weiter. Nach 1945 kam es hier, wie auch in anderen Städten, zu einem eindrucksvollen Aufschwung von Swingorchestern. Aus der starken Generation der so genannten Nylon-Epoche ging eine ganze Reihe von Künstlern hervor, die sich später nicht nur in der örtlichen musikalischen Szene, sondern zumindest auch im Kontext von ganz Mähren durchsetzten. Aus diesem Kreis sind zum Beispiel Mojmír Zedník oder Jindřich Závodný zu erwähnen. Die spezifische Zeit, für die Kaffeehäuser oder ähnliche Lokale als zentrale Orte des gesellschaftlichen Lebens von jungen Menschen prägend waren, deren unerlässliche Kulisse mächtige ‚blechartige‘ Töne von Swing-Bigbands bildeten, die über einen Parkettboden für Tanzpaare verfügten und wo die allgegenwärtige nachklingende Noblesse der Zwischenkriegszeit zu spüren war, ging im Laufe der

<sup>14</sup>In den letzten Jahren waren es Auftritte von José Cura, Paco de Lucía, Elina Garanča.

<sup>15</sup>Vgl. Jaroslav Kládiva, *E. F. Burian*, Praha: Jazzová sekce 1982, S. 98f.; Jan Burian, *Nežádoucí návraty E. F. Buriana* [Die unerwünschten Rückkehren von E.F. Burian], Praha: Galén 2012, S. 447.

sechziger Jahre allmählich unter dem Einfluss des ganz neuen Phänomens der Rockmusik zu Ende. Die Veränderung auf der Ebene der funktionellen Substanz bedeutete allerdings nicht das Ende von Jazz als solchem. Während der Swing langsam in Gestalt von Revival-Wellen zurückkam, begannen sich in der Szene künstlerisch vielfach ambitionierte Kammerensembles von Modern-Jazz-Musik durchzusetzen.<sup>16</sup> Zu den Gründern des modernen Jazz in Olomouc gehörte neben anderen auch der heute schon international berühmte Pianist und Komponist Emil Viklický. Der moderne Jazz ging in den sechziger Jahren in der Tschechoslowakei auch mit der sehr beliebten Dixieland-Musik einher. Das bedeutendste, in Olomouc traditionellen Jazz spielende Ensemble war das Ensemble *Olomoucký dixieland*. Auf Grund des regen Musiklebens, und zwar sowohl was den traditionellen als auch den modernen Jazz betraf, wurde Olomouc in der sechsten Dekade „eine der Hauptbastionen des inländischen Jazz-Geschehens“,<sup>17</sup> wie der Publizist und Historiker der populären Musik Vladimír Kouřil ausführte.

Als gesellschaftlich und künstlerisch bedeutendste Bereiche der populären Musik in Olomouc Ende der sechziger Jahre sind Country, Trampingmusik und Folkmusik zu nennen. Die Entwicklung der erwähnten Stil- und Gattungsarten folgte einerseits aus dem reichen Leben von örtlichen Tramping-Gemeinden heraus, andererseits hing das auch damit zusammen, dass Musikträger bedeutender einheimischer sowie ausländischer Repräsentanten dieser Musik leicht zu engagieren waren, sowie damit, dass diese Künstler auf Gast-Konzerten auftraten. Eine wichtige Rolle spielte dabei insbesondere der Auftritt des amerikanischen Folk- und Country-Stars Pete Seeger am 24. März 1964 im Fučík-Saal. Der Publizist Vladimír Vlasák konstatierte zur allgemeinen Bedeutung des Besuches von Pete Seeger in der Tschechoslowakei:

Veranstaltungen von westlichen Sängern oder Kapellen waren damals eine große Rarität. In einer Zeit, in der in der Tschechischen Republik ein Auftritt von Bob Dylan etwas ganz Gewöhnliches ist, können sich manche von uns nur noch schwer die musikalisch ausgehungerte Szene der 60er Jahre vorstellen. Das Land war durch eine undurchdringliche, mit Metallzäunen gesicherte Grenze, dem so genannten Eisernen Vorhang, isoliert, Fans mussten sich ihre Mu-

---

<sup>16</sup>Vgl. Josef Kotek, *O české populární hudbě a jejích posluchačích* [Über die tschechische Popmusik und ihre Hörerschaft], Praha: Panton 1990, S. 22–35.

<sup>17</sup>Vladimír Kouřil, „Evergreen stylového undergroundu [Evergreen des Stil-Undergrounds]: Free Jazz Trio (Olomouc)“, in: *UNI*, 2006, Nr. 6, S. 12–14.

sikaufnahmen aus der Welt mit viel Mühe besorgen [...] Doch der Amerikaner Pete Seeger konnte auftreten. Er war linksorientiert, bis 1950 Mitglied der Kommunistischen Partei in den USA, von der er sich aber gelöst hatte. [...] es war ein Ereignis, welches das Interesse für Folk entfesselte.<sup>18</sup>

Am Anfang der Folk-Epoche in Olomouc stand neben dem Weltstar Pete Seeger auch der Gründer der einheimischen Variante dieses Genres Karel Kryl, der in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in dem renommierten *Klub DEX* in Olomouc auftrat.<sup>19</sup>

Während der sechziger Jahre kam es auch zur Entfaltung der Rockszene in Olomouc.<sup>20</sup> Ihre erfolgreiche Entwicklung wurde aber nach dem Jahre 1969 durch den Beginn der so genannten ‚Normalisierung‘, respektive einer gewaltsamen Rückkehr zur totalitären Führung des Staates durch die kommunistische Partei, unterbrochen. Infolge dessen mussten viele Gruppen aus existentiellen Gründen ihre Aktivitäten beenden, eventuell auf künstlerische Ambitionen verzichten und ihre Produktion auf ein für das Regime akzeptables ‚Unterhaltungs‘-Repertoire umstellen – das alles unter den Bedingungen von administrativen Schikanen in Form des Zwangs, den Gruppen tschechische Namen zu geben, Eingriffe der Zensur zu dulden und sich verschiedenen so genannten Umschulungen zu unterziehen. Insbesondere in der ersten Hälfte der siebziger Jahre kam die Rockmusik im Rahmen der Programme örtlicher offizieller Kulturinstitutionen fast nicht vor – die leere Stelle in dieser Hinsicht füllte mit erhöhtem Interesse Musik aus dem Folk-Bereich aus, was mit einem landesweiten Trend einherging.<sup>21</sup>

<sup>18</sup>Vladimír Vlasák, *Folkaři: báječní muži s kytarou, kteří psali dějiny* [Folksänger: Famosse Männer mit Gitarren, welche Geschichte geschrieben haben], Řitka: Daranus 2008, S. 8–12; Jiří Vondrák und Fedor Skotal, *Legendy folku a country: jediný téměř úplný příběh folku, trampské a country písňe u nás* [Die Folk- und Country-Legenden: Die einzige, fast vollständige Geschichte des Folk-, Tramping- und Country-Liedes bei uns], Brno: Jota 2004, S. 43.

<sup>19</sup>Vojtěch Klimt, *Akorát, že mi zabili tátu: příběh Karla Kryla* [Doch sie haben mir meinen Vati getötet: Die Geschichte von Karel Kryl], Praha: Galén 2010, S. 62–65.

<sup>20</sup>Vergl. z.B. Ladislav Rott und Josef Kůda, *50 let bigbítu v Plzni: takto hráli, když jim stály davy pod pódiem* [50 Jahre Big Beat in Plzeň: So spielte man, als die Menschenmengen vor dem Podium standen], Plzeň: RegionAll 2012; Ladislav Rott, *Tak se začínalo aneb Z otceva alba* [So fing man an oder Aus dem Album meines Vaters], Plzeň: Český rozhlas Plzeň 1998.

<sup>21</sup>Siehe Jan Blüml, „Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace: k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969–1989“ [Die staatli-

In diesem Zusammenhang ist allerdings auch zu erwähnen, dass es in der Zeit der ‚Normalisierung‘ in Mittelmähren neben der offiziellen Kultur auch eine ziemlich breite so genannte Underground- und Alternativ-Szene gab. Man veranstaltete hier inoffizielle, respektive illegale Konzerte von Künstlern verschiedener Gattungen, ferner auch Theatervorstellungen oder Ausstellungen, und zwar nicht nur in städtischen Wohnungen, Keller-räumen, Kultursälen und Gaststätten, sondern auch in ländlichen Bauernhöfen und in der freien Natur.<sup>22</sup> Auch wenn die Stadt Olomouc selbst kein ausgesprochenes ‚Zentrum‘ von Underground- und Alternativgruppen war, stellten ihr

traditionell reiches Kulturleben mit Veranstaltungen wie die *Jazz-Tage Olomouc*, ‚*Vlnobyčí*‘ [wörtlich: Wellenschlag], Konzerte in Vsisko, ferner mit einer zahlenmäßig überlebenden Kultur der so genannten Hipster und Mitglieder der Jazzsektion und einer großen Anzahl von Studenten Anfang der achtziger Jahre einen Impuls für den späteren Aufschwung der alternativen Kultur in der nordmährischen Region dar.<sup>23</sup>

Die Veränderungen des Musiklebens in Olomouc nach dem ‚Revolutionsjahr‘ 1989 kann man aus mehreren Aspekten beurteilen. Eine der zu untersuchenden Ebenen ist die institutionelle, respektive institutionell-dramaturgische Ebene. Nach dem Jahre 1989 löste sich der Betrieb der populären Musik von der Basis von regelmäßig und flächendeckend subventionierten staatlichen, respektive städtischen Institutionen und ging zum großen Teil in den Bereich von Privatunternehmen über. Abgesehen davon, dass einige Institutionen in der Art von Klubs oder Festivals ihre Tätigkeiten fortsetzen, führten die mit ihrem Betrieb verbundenen kommerziellen Aspekte allmählich zu einer unübersehbaren Abkehr von langfristig erhaltenen Traditionen der einheimischen modernen populären Musik (die größtenteils auf

---

che Kulturpolitik und die tschechische populäre Musik in der Zeit der so genannten ‚Normalisierung‘: Zur Tätigkeit der staatlichen Kunstagenturen in den Jahren 1969–1989], in: Ivan Poledňák (ed.), *Proměny hudby v měnícím se světě* [Verwandlungen der Musik in einer sich ändernden Welt], Olomouc: VUP 2007, S. 43–56; Ders., „On the History of Modern Popular Music in Olomouc: Evolution of Folk, Country and Tramping Music before 1989“, in: *Musicologica Olomucensia*, 2011, Nr. 13, S. 11–30.

<sup>22</sup>Petr Hrabalík, „Z Valmezu na Hanou“ [Von Valašské Meziříčí nach Haná], in: *Ceskatelevize.cz (Bigbit: internetová encyklopedie rocku)* [online], vgl. <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/205-z-valmezu-na-hanou> (01.09.2014).

<sup>23</sup>„Trhliny v betonu Melodie“ [Risse im Beton der Melodie], in: *Mašurkovské podzemné*, Februar 1990, Nr. 8, ohne Seitenangaben.

Grund von konservierenden Bestrebungen der kommunistischen Kulturpolitik beibehalten wurden) und Hinwendung zur ‚neuen‘ und attraktiven Musik von englisch-amerikanischer Provenienz. Diese Art der Musik gelangte im Laufe der neunziger Jahre insbesondere über die wirtschaftlich starke deutsche Kulturindustrie in die Tschechische Republik. Ein allmählicher Niedergang der ‚lokalen‘ Ebene des Musiklebens im Bereich der populären Musik in Olomouc kann man unter anderem am Beispiel des bedeutenden *Jazz Tibet Clubs* beobachten, der Mitte der neunziger Jahre durch den Verein der Jazz-Freunde in Olomouc mit dem Ziel der Unterstützung von örtlichen Musikern und Gruppen gegründet wurde. Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts wurde allerdings die ursprüngliche Idee zum großen Teil durch die Orientierung auf lukrative Konzerte ausländischer ‚Stars‘ ersetzt.<sup>24</sup>

Es ist zu erwähnen, dass derartige Tendenzen nicht nur für die populäre Musik galten, sondern zum Teil auch die ernste Musik betrafen. Die organisatorische oder künstlerisch-konzeptionelle Tätigkeit von traditionellen Institutionen wie zum Beispiel die *Mährische Philharmonie* oder das *Mährische Theater* wurde zwar durch die gesellschaftlich-politischen Transformationen nach dem Jahre 1989 auf keine wesentliche Art und Weise beeinflusst, doch dessen ungeachtet spiegelten sie sich im Repertoire wider. Um es an einem konkreten Beispiel zu zeigen: Für die *Mährische Philharmonie* ist schon seit mehr als sechzig Jahren vorwiegend das gleiche Stammrepertoire prägend, das sich unter anderem aus Ludwig van Beethovens und Antonín Dvořáks Sinfonien zusammensetzt.<sup>25</sup> Während man in den fünfziger oder siebziger Jahren dieses Repertoire mit Werken von Sergej Prokof'ev oder Dmitrij Šostakovič zu ergänzen pflegte, treten heute an deren Stelle Kompositionen von Leonard Bernstein oder verschiedene Adaptionen von angelsächsischer populärer Musik.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Jan Blüml, *Dějiny moderní populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945–1989* [Geschichte der modernen Popmusik in Olomouc im Zeitraum 1945–1989], Olomouc 2014, Dissertation des Lehrstuhls für Musikwissenschaft FF UP in Olomouc.

<sup>25</sup> Hier sollte man jedoch eine interessante Paradoxie nicht vergessen, und zwar eine deutlichere Tendenz zur Einführung der zeitgenössischen Musik vor dem Jahre 1989, die in der Folgezeit von der Tendenz, nach dem Jahre 1989 eher traditionelle und allgemein zugängliche Werke aufzuführen, abgelöst wurde.

<sup>26</sup> Jan Vičar, „Úvodem“, in: *Hudba v Olomouci 1945–2013* [Einleitung, in: Musik in Olomouc], Olomouc 2014, S. 9.



Im Unterschied zu der künstlerisch autonomen ernstesten Musik, deren Entwicklung relativ unabhängig von radikalen Umwandlungen der gesellschaftlich-politischen Realität war, stand die populäre Musik in ziemlich enger Verbindung mit dem Umfeld der kulturellen Szene. Angesichts dessen kam es nach dem Jahre 1989 nicht nur in der Olomoucer Szene, sondern auch landesweit zu grundlegenden Veränderungen in der Sichtweise der Gesellschaft sowie in den Auswirkungen für konkrete Genre-Typen. Es ging vor allem um den Bereich der so genannten alternativen Musik, konkret um die Genre-Typen von Rock und Folk, die im tschechischen Kontext in erster Linie nicht nach musikalisch strukturellen Parametern definiert wurden, sondern vor allem nach einer ziemlich handfesten Übernahme einer politischen Funktion, respektive der Verkörperung einer ‚oppositionellen Einstellung‘.<sup>27</sup> Als dann der ‚Feind‘ in Form des totalitären oder autoritären Regimes nach dem Jahre 1989 abhanden kam, als es damit viel weniger Raum für jene ‚Anwesenheit einer Anschauung‘ gab, kam es dann zweifellos zu einer Beeinträchtigung und sogar Zerbröckelung der Genre-Identität der genannten Musikrichtung, resp. zur Integrierung in den allgegenwärtigen und allumfassenden Mainstream der ‚globalen‘ Popmusik. Der Prozess der Unifizierung der populären Musikkultur in Olomouc auf Grund der kommerziellen englisch-amerikanischen Popmusik spiegelte sich in der Transformation des institutionellen Kontextes wider; eine Reihe von ursprünglichen Klubs oder Festivals der alternativen Musik verschwand, manche von ihnen verlegten sich schließlich auf die Produktion von so genannter Mainstream-Musik. Als Ausnahme ist hier nur das Musiktheater in Olomouc zu erwähnen, dem es mit seinen Aktivitäten immer noch gelingt, der ‚alternativen‘, schon von den Gründern Ende der sechziger Jahre initiierten, künstlerischen Konzeption zu folgen.

---

<sup>27</sup>Vgl. Aleš Opekar, „Hodnotová orientace v rockové hudbě 1“ [Wertorientierung in der Rockmusik 1], in: *Opus musicum* 21 (1989), Nr. 4, S. 105–115; Ders., „Hodnotová orientace v rockové hudbě 2“ [Wertorientierung in der Rockmusik 2], in: *Opus musicum* 21 (1989), Nr. 5, S. XVII–XXII.

NADEŽDA MOSUSOVA (Belgrad/Serbien)

## Das Ballett *Der goldene Hahn* in London (1937), Berlin (1938) und Belgrad (1939)

### Die Vorgeschichte: Die Oper *Der goldene Hahn* 1909 in Russland

*Le coq d'or* [Der goldene Hahn, im Russischen *Zolotoj petušok*, wörtlich ‚Das goldene Hähnchen‘], die letzte von den fünfzehn Opern Nikolaj Rimskij-Korsakovs (1844–1908), wurde am 7. Oktober 1909 von der privaten Operngesellschaft Sergej Zimins (1875–1942) in dem Solodovnikov-Theater in Moskau uraufgeführt. Emil Cooper (1877–1960) dirigierte, die Regie führte Petr Olenin (1874–1922), und die Ausstattung stammte von Ivan Bilibin (1876–1942). Die Oper wurde in den Jahren 1906 und 1907 auf ein Libretto von Vladimir Bel'skij (1866–1946) nach dem versifizierten Märchen von Aleksandr Puškin (*Skaska pro zolotogo petuška* = Das Märchen vom goldenen Hähnchen, 1834) komponiert.

Puškins Erzählung ist eine verdeckte Andeutung auf den Zarismus seiner Zeit und den Zaren Nikolaj I. (1796–1855). Bel'skijs Libretto ist eine sehr offene Satire, eigentlich ein Spottgedicht über den späteren Zaren Nikolaj II. (1868–1918) und die aktuelle Situation in der russischen Regierung, die nicht imstande war, mit dem Japanischen Krieg (1904) und den Unruhen im Lande (1905) fertig zu werden. Kein Wunder, dass der Komponist (zusammen mit dem Librettisten) Probleme mit der Zensur bekam.<sup>1</sup> Musikalisch ist die Oper zweifellos etwas ganz Neues, nicht nur im Opus Rimskij-Korsakovs, sondern auch in der russischen musikalischen Operntradition insgesamt. Die Oper ist in drei Akten mit einem Prolog und einem Epilog konzipiert. Die Titelrolle, der goldene Hahn, ist für einen Sopran bestimmt, der hinter der Szene singt. Auf der Szene wird das Hähnchen von einer Requisite dargestellt. Die übrigen Personen sind der Zar Dodon (Bass), seine Söhne Gvidon und Afron (Tenor bzw. Bariton), General Polkan (Bass), Amelfa, die Kammerdienerin (Kontraalto), der Astrologe (Tenor-Altino) und die Zarin von Schemakhan (Sopran). Der Erfolg war enorm.

---

<sup>1</sup>Das unzensierte Libretto in französischer Übersetzung von Michel Calvocoressi war im Klavierauszug des Werkes von dem Verleger Peter Jürgenson im November 1909 in Moskau herausgegeben worden.

## Inhalt der Oper

PROLOG. Nach einem kurzen Vorspiel tritt der Astrologe vor den Vorhang. Er hält einen Wunderschlüssel in seiner Hand und stellt sich als Zauberer vor. Den Zuschauern verkündigt er eine Sittenlehre (*morality play*) und verschwindet.

AUFZUG I. In den minuziösen Regieanmerkungen beschreibt der Librettist Bel'skij am Anfang der Partitur die Szene und zeigt die beliebten Farben in Dodons Kaiserreich: grün, blau und gelb. Dodon, in Gelb gekleidet, mit Regalien, führt den Vorsitz im Parlament. Die Geschichte vom dummen Zaren, seinen blöden Söhnen und dem alten und unfähigen Feldherrn Polkan ist im Lande weit bekannt.

Der Astrologe erscheint (im blauen, mit goldenen Sternen besetzten Mantel). Er trägt einen Sack und bietet dem Zaren ein besonderes Geschenk an: ein goldenes Hähnchen, das er aus dem Sack herausholt. Das zauberhafte Wesen kann Krieg verhindern, indem es den Zaren mit seinem Kikeriki warnt, so dass dieser ruhig von seinem Bett aus über sein Imperium herrschen kann. Der alte Zauberer will später wiederkommen, um seinen Lohn abzuholen. Der Hahn, der auf einer Speiche sitzt, verkündet Frieden. Aber unverzüglich löst er auch einen Alarm aus, so dass der Zar seine Söhne an der Spitze des Verteidigungstrupps in den Kampf schickt. Daraufhin geht er ruhig zu Bett. In seinen Träumen erscheint ihm ein reizendes exotisches Mädchen. Wieder ertönt ein Warnruf vom Hähnchen, der den Zaren weckt und ihn darauf selbst zusammen mit Polkan und seinen Kriegern auf das Schlachtfeld schickt.

AUFZUG II. Indem er in einer nebeligen Nacht das in einer Kluft gelegene Schlachtfeld erreicht, entdeckt der Zar zusammen mit Polkan und den Soldaten seine toten Söhne. Diese hatten sich gegenseitig erstochen. Rund herum zerstreut liegen auch gefallene Ritter. Als der Tag anbricht, türmt sich ein prächtiges Zelt mit seiner Bewohnerin vor ihnen auf: einer wunderschönen, von Sklavinnen umgebenen Orientalin in einer königlichen karminroten, mit Perlen bestickten Seidenbekleidung und einem weißen gefiederten Turban auf dem Kopf (so in Bel'skij's Darstellung). Sie stellt sich den Anwesenden als Zarin von Schemakhan vor und erklärt ihre Absicht, das Kaiserreich von Dodon und den Zaren selbst allein mit ihrer Schönheit erobern zu wollen. Dabei gibt sie zu verstehen, dass sich die Zarensöhne ihretwegen gegenseitig umgebracht hätten. Obwohl er von der Frau begeistert ist, lässt sich der alte und ungeschickte Zar nicht so leicht verlocken.

Die Verführungsszene dauert so lange, bis der Zar endlich die Orientalin um ihre Hand fragt und sie in einem goldenen Wagen in seine Hauptstadt bringen lässt. Der Tod der Söhne Dodons, aber auch seiner gefallenen Ritter ist ganz vergessen.

AUFZUG III. Vor Dodons Palast warten die Untertanen. Es ist ein sonniger und heißer Tag, aber eine schwarze Wolke zieht auf der östlichen Seite der Szene auf. Bald verkündet die Kammerdienerin Amelfa die aufregenden Nachrichten. Das Volk freut sich auf die Hochzeit des Zaren und bewundert die Hochzeitsprozession: Zuerst kommt die Armee Dodons, darauf das Gefolge der Braut mit unglaublichen Geschöpfen, am Ende der goldene Wagen mit dem kaiserlichen Brautpaar.

Auf einmal erscheint der Astrologe. Im Hintergrund erklingt ein ferner Donnerschlag. Der Zar grüßt den Alten freundlich, doch dieser erinnert ihn sofort an sein Versprechen, und als Lohn fordert er die Zarin von Schemakhan ein. Dodon ist verblüfft und bietet dem Zauberer alles Mögliche. Der Alte lehnt jedoch ab: Er will die Zarin heiraten. Rasend vor Wut schlägt Dodon den Astrologen mit seinem Zepter tödlich zu Boden. Die Donner rücken näher. Der Zar will endlich seine Geliebte umarmen und küssen. Sie stößt ihn jedoch mit Abscheu zurück. Der Hahn fliegt dahin und tötet den Zaren mit seinen Schnabelschlägen. Man hört erneut einen kräftigen Donnerschlag in der Nähe (jetzt zum dritten Mal). Plötzlich wird es finster, weil eine große Gewitterwolke die Szene überdeckt. Als das Licht wieder erscheint, trauert die konsternierte Masse um den toten Dodon: „Wie werden wir ohne den Zaren leben, was wird uns der neue Morgen bringen?“

EPILOG Der Astrologe erscheint wieder auf der Szene vor dem Vorhang und erklärt den Zuschauern, dass nur er und die Zarin von Schemakhan wirkliche Personen sind und dass alle anderen soweit eine Erfindung und purer Fieberwahn seien.<sup>2</sup>

### ***Der goldene Hahn als Ballettoper (Fokin) in Paris 1914***

Diese etwas ausführlichere Beschreibung der Opernhandlung wurde hier deshalb gemacht, um zu schildern, wie szenisch das Werk von Bel'skij und Rimskij-Korsakov ist. Im *Goldenen Hahn* ist kein Ballett vorgesehen, aber wieviel Tänzerisches findet man dennoch in dieser Oper, und zwar nicht

---

<sup>2</sup>Inhalt nach dem russischen Text in dem Klavierauszug: N. Rimskij-Korsakov, *Das goldene Hähnchen, eine vorgestellte Parabel* (an acted parable), Oper in drei Akten, nach A. Puškins Märchen, Libretto von V. Bel'skij, Verlag „Muzyka“: Moskva 1977.

nur in den Szenen des zweiten Aktes, als die Zarin den Zaren Dodon zum Singen und Tanzen auffordert.

Choreografen wie Mihail Fokin (1880–1942) hatten sofort das Tänzerische in der Musik des Werkes entdeckt. So wurde der Anfang des dritten Aktes, die Prozession, als Ouvertüre für das *Divertissement, Le festin* genannt, von Fokin im Programm für Sergej Dâgilevs (Serge Diaghilev, 1872–1929) *Les Ballets Russes* eingesetzt und 1909 in Paris aufgeführt.

Nach dem triumphalen Anfang der russischen Künstler in Frankreich wurde auf Anregung von Fokin, dem ersten Tänzer und Choreografen der Dâgilev-Truppe, *Der goldene Hahn* von Rimskij-Korsakov in das Repertoire der *Ballets Russes* aufgenommen, und zwar als eine Ballettoper *Le coq d'or* besonderer Art. Die Sänger (dieselben Künstler wie bei der Zimin-Premiere, Mitglieder des *Mariinskij*-Theaters) waren seitlich der Szene oder im Orchesterraum verteilt, und die Handlung, durch die Tänzer interpretiert, geschah auf dem Bühnenzentrum: Tamara Karsavina als Zarin von Schemakhan, Aleksej Bulgakov als Dodon, Sergej Grigoriev und Maksimilian Froman als dessen Söhne, Enrico Cechetti als Astrologe. Jetzt wurde das Hähnchen durch eine Drahtmarionette verkörpert, die Sängerin befand sich wie früher hinter der Szene.

Bei dieser zweiten Fassung als Ballettoper wurde der Bühnen- und Kostümbildner Ivan Bilibin auf Empfehlung von Aleksandr Benois durch Natal'â Gončarova (1881–1962) ersetzt. Hier brach Dâgilev, der ständig etwas Neues für seine Truppe wollte, mit dem bisherigen szenischen Symbolismus und *Art-nouveau*-Stil.

Die Bühnenausstattung und die Kostüme der jungen russischen Modernistin, für die das Werk zur ersten theatralischen Erfahrung wurde, waren wirklich eine Offenbarung ‚voll von glänzenden Farben und primitiver Fantasie‘. Es ist bemerkenswert, dass weder Bilibin noch Gončarova die auf die Farben bezogenen Hinweise des Librettisten berücksichtigten: Jeder ließ sich von seinen eigenen Ideen leiten.

Die Premiere der Ballettoper *Le coq d'or* fand am 24. Mai 1914 in der Pariser *Grand Opéra* statt. Es dirigierte Pierre Monteux (1875–1964). Der Eindruck war unglaublich, obwohl Kritiker der Meinung waren, dass in der Vorstellung mehr Pantomime als Ballett vertreten sei. Die höchsten Leistungen des Choreografen, der Tänzer und der Szenekünstlerin ignorierend, widersetzte sich jedoch die Familie Rimskij-Korsakov der Produktion, wie in dem Fall der Fokinschen *Scheherazade*. Sergej Dâgilev war gezwungen, das Werk von Fokin und Rimskij-Korsakov aus dem Repertoire in Frank-

reich zu streichen, aber nicht in anderen Ländern, wo die Bernschen Urheberrechte nicht galten. Bald sollte die Ballettoper *Der goldene Hahn* in London interpretiert werden.

### Die aktuelle Geschichte: *Der goldene Hahn* als Ballett

*In London 1937 (Fokin)*

Nach dem Tode Dâgilevs wollte Fokin das Werk auf neue Weise interpretieren, wollte es rein tänzerisch erneuern. Einige Erfahrungen hatte er bereits gesammelt, um seine Vorstellung, das orchestrale Gefolge aus der Rimskij-Korsakov-Oper als Ballett zu inszenieren, umzusetzen. Der Choreograf versuchte, Anna Pavlova (1881–1931) für diese Idee zu interessieren, aber sie wollte sich nicht an einem – wie sie sich äußerte – antimonarchistischen Werk beteiligen. Fokin von seiner Seite betrachtete das Sujet nicht als etwas Antizaristisches, sondern als eine Komödie, die die menschlichen Schwächen ironisiert.<sup>3</sup>

Bereits in der Emigration in die USA (1924) choreografierte Fokin eine Tanznummer mit dem Titel *Die Zarin von Schemakhan*.<sup>4</sup> Im Jahre 1937 bekam er dann die Gelegenheit, etwas Größeres zu realisieren, nämlich das Werk als Ballettstück, und das mit der Truppe *Colonel de Basil Ballets Russes de Monte Carlo*. Zu diesem Zweck ersetzte Nikolaj Čerepnin (1873–1945) die Vokalpartien (Soli und Chor) durch Instrumente und verdichtete die ganze Partitur auf Wunsch von Dâgilevs Nachfolger Vasilij Voskresenskij (genannt de Basil), der mehr Nummern als Dâgilev – zwei oder drei – an ein und demselben Abend zeigen wollte, auf eine Dauer von fünfundvierzig Minuten. Fokin schrieb in seinen Memoiren, dass er sich über jede übermäßige Minute mit de Basil auseinandersetzen musste.<sup>5</sup>

Drei Aufzüge mit Prolog und Epilog der Oper Rimskij-Korsakovs wurden auf drei Szenen mit Prolog und Epilog reduziert. Für das Ballett musste man auch den Inhalt straffen und etwas an dem rein Narrativen ändern. Die Rede des Astrologen wurde im Prolog und im Epilog durch das Tanzen des Hähnchens ersetzt.

---

<sup>3</sup>Mihail Fokin, *Protiv tečeniâ. Vospominaniâ baletmejstera: scenarii i zamysly baletov, stat'ï, interv'û i pis'ma* [Gegen den Strom, Memoiren eines Ballettmeisters], Verlag „Iskusstvo“: Leningrad 1981, S. 174.

<sup>4</sup>Ebd., S. 468. Die Tänzerin ist unbekannt.

<sup>5</sup>Ebd., S. 180–185.

Das Ballett, nun unter dem englischen Titel *The Golden Cockerel*, wurde am 23. September 1937 im *Covent Garden* unter der Leitung von Antal Doráti (1906–1988) uraufgeführt. Die Ausstattung stammte wieder von Natal'â Gončarova. Die spärlichen Informationen über die Vorstellung in den Geschichten zum Ballett hindern uns leider daran, mehr über die Premiere in London zu erfahren. Sogar Fokin berichtete in seinen Memoiren kaum von dieser eigenen Leistung (vielmehr befasste er sich mit seiner Ballettoper und mit seinem Ballett *Paganini*). Auch die Autorin der inhaltsreichen (bisher einzigen) Fokin-Monografie, Galina Dobrovol'skaâ, widmet dem ballettischen Werk nur einige wenige Zeilen.

Hilfreich ist das Buch von Vicente García Márquez *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952*.<sup>6</sup> Der Autor verwendete neben der zitierten Literatur die ‚mündliche‘ Überlieferung als Methode und enthüllte der Öffentlichkeit somit wertvolle Angaben über die Tänzerprotagonisten. Er erzählt uns, wie die Ausstattung von Gončarova aussah, wie die Kostüme jenen im Pariser *Coq d'or* von 1914 ähnelten, aber um wieviel ausgefeilter (mit einer zusätzlichen Bühnenkleidung) nun das Hähnchen selbst wurde.<sup>7</sup>

Jetzt war der goldene Vogel weder Requisite noch Marionette, sondern eine lebendige Tänzerin, nämlich Tat'âna Râbušinskaâ. Die Zarin von Schemakhan spielte Irina Baronova. Wir lesen bei Márquez auch, wie Fokin bei zwei Frauengestalten in den Hauptrollen die Virtuosenrollen für Râbušinskaâ und Baronova schuf. Ein merkwürdiges Ereignis! *Der goldene Hahn* erinnerte das Publikum in England an die Glorie und Pracht von Dâgilevs *Ballets Russes*. Dasselbe geschah bei den Aufführungen des Werks in Deutschland.

#### *In Berlin 1938 (Fokin)*

Die deutsche Hauptstadt konnte das berühmte Dâgilev-Ensemble *Ballets Russes* mehrere Male sehen. 1910 waren Dâgilevs russische Tänzer zum ersten Mal in Berlin (im Mai, im Theater des Westens) und damit in Deutschland überhaupt. Dann gastierten sie 1912 zweimal in Berlin, in

<sup>6</sup>Vicente García Márquez, *The Ballets Russes. Colonel de Basil's Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1952*, Verlag Alfred A. Knopf: New York 1990.

<sup>7</sup>*Etonne-moi! Serge Diaghilev et les Ballets Russes*, hrsg. von John E. Bowlt, Edition Skijra: Milano 2009. Russische Version: *Videnie tanca. Sergej Dâgilev i russkie balletnye sezony*, Tret'âkovskaâ Galereâ i fond „Ekaterina“: Moskva 2009, die Kostüme sind auf S. 208–212 abgebildet.

demselben Theater im Februar, dann im Dezember in der Kroll-Oper, des Weiteren auch in Breslau, Dresden, Köln, Frankfurt, München. Im Januar 1913 besuchten sie Leipzig und Dresden. Dann kamen sie 1914 wieder nach Deutschland: im Februar nach Stuttgart, Hamburg, Köln, Leipzig, Hannover, Breslau, im März nach Berlin (Theater am Nollendorf-Platz).

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es 1924 erneut eine große deutsche Tournee: September bis November in München, Leipzig, Chemnitz, Berlin, Hamburg, Mainz, Köln, Hannover, Breslau. 1925/26 wieder Berlin, 1927 Frankfurt und Dresden, 1929, in dem Jahr, als Dâgilev starb, im Juni und Juli in Berlin und Köln.<sup>8</sup>

Der Nachfolger von Dâgilev, Vasilij Voskresenskij, auch Colonel de Basil genannt, brachte seine *Ballets Russes de Monte Carlo* zweimal in das Dritte Reich, 1936 und 1938. Das deutsche Publikum hatte das russische Ballettrepertoire bereits bei Dâgilev gut kennen gelernt (von der *Scheherazade* von Rimskij-Korsakov, dem *Feuervogel* von Stravinskij bis zu *Le fils prodigue* von Sergej Prokof'ev).

Nach Márquez<sup>9</sup> sahen die Zuschauer im Berliner Varietétheater Scala vom 1. bis zum 15. Oktober 1936 drei Programme: 1. *Auroras Hochzeit*, mit Irina Baronova und Paul Petrov (Prinzessin und Prinz), mit Tat'âna Râbušinskaâ und David Lišin (Prinzessin Florina mit dem blauen Vogel), *Scheherazade* mit L'ubov Černiševa und Ūrek Šabelevskij, und *Le Beau Danube* (mit Aleksandra Danilova, Râbušinskaâ, Leonide Massin und Lišin), 2. *Schwanensee* mit Baronova und *La Boutique Fantasque* und 3. *Le Pavillon*, *Feuervogel* mit Danilova und *Prinz Igor (Polowetzer Tänze)* mit dem ganzen Ensemble.

Im Allgemeinen war dies das Repertoire von Dâgilevs *Ballets Russes*, nur mit neuen ‚Stars‘, aber trotzdem waren die Zuschauer äußerst begeistert, weil sie wirklich ein Bedürfnis nach Ballett hatten, sei es klassisch oder modern.

Weiter erfahren wir auch von Márquez, wie das deutsche Publikum und auch die Kritiker, die im Herbst 1936 wegen des russischen Gastspiels aus ganz Deutschland nach Berlin reisten, auf die Wiederkehr der Ballettkunst reagierten. Für die Ballettspezialisten war de Basils Programm eine Entdeckung, „die wahre Wiederbelebung der Klassik, die zu Gunsten des mo-

<sup>8</sup>Oleg Brezgin, *Sergej Diaghilev: Hronologija, Etonne-moi!* S. 313–316. Siehe auch Richard Buckle, *Diaghilev*, Hamich Hamilton Paperback: London 1984.

<sup>9</sup>Márquez, *The Ballets Russes* (wie Anm. 6), S. 156.



dernen Tanzes in Deutschland vernachlässigt wurde“.<sup>10</sup> Dieselbe Meinung vertrat auch das breite Publikum, d. h. die Leute, die das Ballett liebten und verehrten. Für alle waren die russischen Gastspiele „die wichtigste künstlerische Veranstaltung in Europa und Amerika“.<sup>11</sup>

Und das alles nach den Olympischen Spielen von Berlin im August desselben Jahres, wo der Tanz einen besonderen Platz in den umfassenden begleitenden Kulturveranstaltungen am Rande der deutschen Olympiade hatte. Aber was man von deutscher Seite aus in der kulturellen Olympiade sehen konnte, war nur die Moderne, die neue Sachlichkeit in der Tanzkunst. Alles andere hatte in dem deutschen Repertoire keinen Platz.

Joseph Lewitan (1894–1976), der Begründer und Herausgeber des deutschen Tanzjournals *Der Tanz. Monatsschrift für Tanzkultur*, schrieb in der Dezemberausgabe 1936 von *Dancing Times*, dass die russische Kompanie ihre Vorstellungen ständig in einem übervollen Saal abhielt. Die russischen Ballettfuroren waren nicht nur für Lewitan „a turning point for classical dance in Germany“.<sup>12</sup> In diesem Sinne lässt sich die Frage stellen: Warum wurde die tänzerische Klassik in Deutschland vernachlässigt? Neben so vielen emigrierten Russen mit ihren klassischen Kapazitäten? Hatte das Publikum wirklich den modernen Tanz dem klassischen Ballett vorgezogen? Die einzige Antwort kann sein, dass die modernen Tänzer in Deutschland zu ‚aufdringlich‘ waren und bei der Gestaltung des Publikumsgeschmacks der Klassik die Türe ‚versperrten‘.<sup>13</sup>

Dann folgte wieder eine triumphale Tournee von de Basil vom 1. bis 15. April 1938 in Berlin. Zeugnissen zufolge war der Empfang beispiellos. Der Ballett-Haupttreffer Fokins, *Der goldene Hahn*, wurde ein Bühnenschlager der deutschen Saison. Die Oper von Rimskij-Korsakov war den deutschen Zuschauern bereits bekannt (mit deutscher Übersetzung von Heinrich Möller wurde sie 1923 in Berlin gezeigt und 1925 in Frankfurt a. M. in der Regie von Lothar Wallerstein). Das Opernballett kannten die Deutschen nur vom Hörensagen, diese Version der Rimskij-Korsakov-Oper war nach dem Ersten Weltkrieg aus dem Repertoire der *Ballets Russes* herausgenommen worden.

<sup>10</sup>Ebd., S. 156

<sup>11</sup>*Der Hamburger Einzelzeiger* vom 9. Oktober 1936 (Márquez, ebenda).

<sup>12</sup>Márquez, *The Ballets Russes* (wie Anm. 6), S. 157.

<sup>13</sup>Mehr über die Umstände im Ballett in Deutschland kann man erfahren in Lilian Karina und Marion Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Eine Dokumentation, Henschel Verlag: Berlin 1999, S. 61f.

Im den Jahren 1936 und 1938 überschnitten sich in Berlin die Auftritte von de Basil mit denen einer anderen russischen Unternehmung, nämlich mit der Deutschlandreise des Komponisten und Pianisten Igor Stravinskij und seines Sohnes Svätoslav Sulima und der Aufführung des Konzerts für zwei Klaviere. Eine wahre künstlerische Emigranteninvasion, wenn man noch die deutsche Premiere des Stravinskij-Balletts *Das Kartenspiel* in Dresden (von Valeria Kratina, 1892–1983, choreografiert) und die Vorstellung der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitež und die Jungfrau Fevronia* von Rimskij-Korsakov in der Berliner Staatsoper im Jahr 1937 in Betracht zieht.

Dazu kommt noch die Ausstellung über *Die Entartete Kunst* in München im Jahr 1937. Auch der von der deutschen Presse als Komponist und Pianist gefeierte Stravinskij wurde davon erfasst, parallel mit der Veröffentlichung seiner Partituren bei der Edition Schott in Mainz, nämlich von dem Konzert für zwei Klaviere 1936, den *Jeux de cartes* 1937 und dem *Dumbarton Oaks Concerto* 1938. Was für ein Irrsinn!

*Der goldene Hahn*, das beliebte Stück der russischen Saison in Deutschland, brachte Adolf Hitler und die anderen nationalsozialistischen Herrscher in die Berliner Scala. „Regierungsleute aus dem Dritten Reich waren unter den Enthusiasten, die die Vorstellungen nächtlich besuchten. Goebbels selbst schlug damals de Basil schon bald eine verlängerte kostenlose Saison im Deutschen Theater vor. De Basil schlug das Angebot aus. Manchmal befand sich auch Hitler im Theater, er saß in der dritten Reihe, umgeben von SS-Leuten, die zwei Reihen vor und ebenso zwei Reihen hinter ihm saßen.“<sup>14</sup>

Anstelle der königlichen Elite in London (es handelte sich dort um die Krönung von George VI.), bestand das Publikum in Berlin nun aus ‚erlesenen‘ Vertretern der nationalsozialistischen Regierungsspitze. Der deutsche Staat förderte den modernen Tanz und die heimische Musik, und jetzt war der Reichskanzler mit seinen Parteigenossen von Fokins modernem Ballett, der „primitiven“ („entarteten“) Kunst von Gončarova und der russischen Musik (von Rimskij-Korsakov) fasziniert. Ob wohl jemand in diesem Kreis von der Satire im Werk etwas verstanden hat? Aus dieser Angelegenheit hätte man dann eine neue Nazi-Satire schaffen können.

Schon in London war von der politischen Parodierung in diesem ‚Lied ohne Worte‘ nichts übrig geblieben, was den Librettisten Bel’skij, der als

<sup>14</sup>Márquez, *The Ballets Russes* (wie Anm. 6), S. 183.

Emigrant in Jugoslawien lebte, sehr gekränkt hatte. In jeden Fall fühlte sich der russische Literat in seinem Werk als Mitarbeiter und Freund von Rimskij-Korsakov seines Anliegens beraubt, obwohl er keine Gelegenheit hatte, Fokins Arbeit in London beizuwohnen. Die gekrönten Häupter genossen im *Covent Garden* das prächtige Märchen. Wer kümmerte sich da noch um die Deutungen aus Berlin oder sogar denen der New Yorker *Metropolitan Opera* zwanzig Jahre vorher, als die Ballettopter, von Adolf Bolm choreografiert, in Amerika in März 1918 uraufgeführt wurde (am 17. Juli desselben Jahres war Nikolaj II. mit seiner Familie in Ekaterinburg ermordet worden).

Und was geschah damals 1938 mit dem deutschen Wendepunkt in der Ballettklassik nach so positiven Prophezeiungen? Im Allgemeinen nichts, aber die Truppe von de Basil bekam wieder eine Einladung nach Deutschland für eine Tournee im Oktober des nächsten Jahres, die dann selbstverständlich aufgrund des Krieges nicht stattfand.

#### *In Belgrad 1939 (Žukovskij)*

Es ist bekannt, dass die russischen Balletttruppen (mit der Ausnahme von Anna Pavlova), die *Ballets Russes* von Dâgilev oder von de Basil, die Balkanländer niemals besucht hatten. Moderne Tänzer des *Mainstream* gastierten zwar auf dem Balkan, so dass Bulgarien und Jugoslawien (beispielsweise) Valeria Kratina zu sehen bekamen.

Im jugoslawischen Königreich konzertierten auch Rudolf von Laban (1879 bis 1958) und Kurt Jooss (1901–1979), aber kein russisches Ballettensemble begab sich südlicher von Budapest. Doch das russische Ballettrepertoire gelangte durch lokale Produktionen von Emigrantentänzern, die auf dem Balkan lebten, in den Südosten. So war das Werk von Fokin in Zagreb und Belgrad wohlbekannt, vor allem die erste Phase seiner Arbeit, z. B. *Sylphide*, *Scheherazade*, *Feuervogel* und *Petruška*.<sup>15</sup> So erschien auch *Der goldene Hahn* aus der letzten, meisterhaften Fokinschen Phase am 2. Juni 1939 auf den Brettern des Belgrader Nationaltheaters.

Der erste Tänzer, Choreograf und Ballettchef von Belgrad, Anatol Žukovskij (1905–1998), hatte sich in London aufgehalten und dort das Ballett gesehen. Er bat Fokin um Erlaubnis, das Stück selbst auf die Belgrader

<sup>15</sup>Nadežda Mosusova, „Belgrad zwischen den beiden Weltkriegen und in der Kriegszeit als Ballett- und Tanztheaterstadt“, in: *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, Band 1, hrsg. von Helmut Loos, Gudrun Schröder Verlag: Leipzig 2011, S. 374–384, hier: S. 377.

Bühne zu bringen. Zu jener Zeit (in den späten dreißiger Jahren) hatte das Ballett in Belgrad eine neue künstlerische Reife erreicht (in den Zwanzigern wurde Pëtr Čajkovskijs *Dornröschen*, in den frühen Dreißigern die Fünfte Sinfonie – als ‚Der Mensch und sein Schicksal‘ – vom selben Komponisten dargeboten) und es bewies die Fähigkeit, anspruchsvollen Aufgaben gerecht zu werden.

Die Belgrader Ballettpädagogen hatten neben den Serben eine zweite Generation von russischen Balletttänzern groß gezogen, was nicht nur ein Phänomen in Jugoslawien war. Die zweite Emigrantengeneration der russischen Ballerinas tanzte auch weltweit, eben auch in den Uraufführungen des *Goldenen Hahns* in London und Berlin.

Im Jahre 1993 schrieb der apostrophierte Anatol Žukovskij an die Autorin dieses Textes, dass er von Fokin die Billigung für eine Aufführung (mit Noten!) erhalten hätte. Es scheint aber eher wahrscheinlich, dass Žukovskij keine Erlaubnis von Fokin bekommen hatte (der bekanntlich sehr empfindlich mit seinen choreografischen Rechten umging, was an dem Fall der Aufführung des Werkes in der *Metropolitan* 1918 zu sehen ist<sup>16</sup>), und natürlich auch keine Noten. Die Čerepnin-Partitur wurde nicht gedruckt, und de Basil brauchte sie für seine eigenen Aufführungen. Bald korrigierte sich Žukovskij und erzählte, wie er sich damals zurecht finden musste. Der serbische Komponist Stevan Hristić (1885–1958) kam ihm zu Hilfe, der eine Kürzung und das instrumentale Arrangement der Rimskij-Korsakov-Oper vorgenommen hatte. Auf dem Theaterzettel blieb der Name von Čerepnin stehen (offensichtlich auf Wunsch von Hristić). Žukovskijs Zeugnis über Stevan Hristić wurde unlängst aus russischen Quellen (Schreiben von L’udmila Barsova, Spezialistin für das Werk Rimskij-Korsakovs) bestätigt.<sup>17</sup>

Natürlich konnte die Ballettpartitur von Hristić (trotz des guten musikalischen und choreografischen Gedächtnisses von Žukovskij) nicht mit jener von Čerepnin identisch sein, aber das serbisch-russische Ballettwerk war da, mit dem Prolog und vier Szenen. Es gelang Žukovskij, mit seinen

<sup>16</sup>Fokin, *Memoiren* (wie Anm. 3), S. 413f.

<sup>17</sup>L’udmila Barsova, „*Otvēt’ mne, zorkoe svetilo . . .*“ [„Sag’ mir, mein strahlendes Licht . . .“], Ed. „Kultura plus“: Sankt-Peterburg 2013, S. 41. [Der Titel der Publikation ist der Anfang der Arie von der Zarin von Shemakhān]. Barsova hat die Korrespondenz von N. Rimskij-Korsakov und Bel’skij veröffentlicht: *N. A. Rimskij-Korsakov, Perepiska s V. V. Jastrebevym i V. I. Bel’skim* [Briefwechsel mit V. V. Jastrebecv und V. I. Bel’skij], Verlag „Russkaâ kultura“: Sankt-Peterburg 2004.

achtunddreißig Tänzern (bei Fokin waren es sechsfünfzig) ein großartiges Spektakel mit Alfred Pordes (1907–1941) am Pult zu gestalten.

Žukovskij schaffte es dabei auch, zwei Virtuosenrollen (wie Fokin) mit ranghohen Solistinnen zu realisieren: der goldene Hahn war die technisch hochbegabte Debütantin Elena Korbé, die Zarin von Schemakhan die Primaballerina Nataša Bošković, Zar Dodon Žukovskij selbst, Gwidon Slavko Eržen, Afron Aleksandr Dobrochotov, General Polkan Vladimir Lebedev, der Astrologe Oleg Grebenščikov und Amelfa Zora Marković.

Wir wissen nicht, wie weit Žukovskij den Fokinschen choreografischen Ideen folgen wollte oder konnte (auf dem Theaterplakat stand geschrieben, dass seine Choreografie nach dem Vorbild Fokins gestaltet sei). Das Original blieb auch den damaligen Rezensenten unbekannt.

Es war ein Wunderwerk des Bühnen- und Kostümbildners Vladimir Žedrinskij, der nach Gončarova (nach Žukovskijs Zeugnis), mit bescheidenen Mitteln eine buchstäblich strahlende (mit Gold und feurigen Farben, wie sich noch heute lebende Zuschauer erinnern) Vorstellung verwirklichen konnte. Leider kann man von den wenigen Schwarzweißfotos (die Žukovskij der Autorin dieser Arbeit zuschickte) nur wenig erfahren. Alles andere, Dekorationen, Kostüme, Requisiten, die Partitur (was am meisten zu bedauern ist), wurde 1941 bei Luftangriffen vernichtet.

Man hätte vielleicht die Choreografie doch wieder rekonstruieren und Hristić um ein neues Arrangement fragen können, aber mit Žukovskijs zweiter Emigration während des Krieges (durch Deutschland und Frankreich in die Vereinigten Staaten) ist sein gesamtes choreografisches Werk, auch *Der goldene Hahn*, verloren gegangen.

## Coda

Was brachte der neue Morgen Vladimir Bel'skij, dem Librettisten der Opern *Sadko*, *Zar Saltan*, *Die unsichtbare Stadt Kitež* und *die Jungfrau Fevroniâ* und *Der goldene Hahn*? Natürlich Enttäuschungen. Er war äußerst unzufrieden mit seinem Emigrantenleben in Jugoslawien und mit seinem Status, wie in seiner Korrespondenz mit Nikolaj Čerepnin bereits 1925 zu lesen ist.<sup>18</sup> War sich Bel'skij dessen bewusst, dass er unter dem Zaren Nikolaj II.

<sup>18</sup>L'udmila Korabel'nikova, „Oni unesli Rossiû . . .“ (Predposylki i konteksty duhovnoj kulturey russkogo zarubež'â) „Sie haben Russland mitgenommen . . .“ [Voraussetzungen und Kontexte der geistlichen Kultur der Russischen Diaspora], in: *Russkoe Zarubež'e: Muzyka i pravoslavie* [Russische Diaspora: Musik und Orthodoxie], Dom Russkogo zarubežâ imeni Aleksandra Solženicyna, Russkij put': Moskva 2013, S. 131.

als *persona grata* in Russland gelebt hatte und in Belgrad als ‚rechtloser Emigrant‘ bei der ‚verhassten Arbeit‘ (wie ein bescheidener Buchhalter) dahinvegetierte? Die Umstände hatten sich geändert, als Nikolaj Čerepnin im Jahre 1933 in Belgrad gastierte. Inzwischen war Bel’skij Präsident und Mitglied mehrerer russischer Musikgesellschaften in Belgrad, Berater bei Inszenierungen der Oper von Rimskij-Korsakov in Belgrad und Zagreb.

Über die Belgrader Ballettversion des Werks schrieb Bel’skij seinem Freund, Mihail Nikolaevič Rimskij-Korsakov, dem Sohn des Komponisten, dass er sich bei der Premiere 1939 empört gefühlt hätte. Wir erfahren diese Gedanken indirekt, durch die bisher nicht veröffentlichte Korrespondenz zwischen Bel’skij und Mihail Rimskij-Korsakov.<sup>19</sup> Bel’skijs Meinung nach wurde das Werk Rimskij-Korsakovs in Belgrad durch die Eingriffe von Stevan Hristić beschädigt.<sup>20</sup> Aber: Ohne Noten keine Diskussion.

Am Ende des Krieges, im Herbst 1944, wurde auch die Wohnung Bel’skijs mit seinem Archiv, seiner Korrespondenz und seinem Tagebuch durch Bomben vernichtet. Er emigrierte zum zweiten Mal, wie Žukovskij, machte Halt in Schwetzingen, wo er am 28. Februar 1946 starb.

Dabei fragen wir uns, wie die Reaktion von Bel’skij auf die Partitur von Nikolaj Čerepnin wohl ausgesehen hätte? Existiert überhaupt irgendwo sein Manuskript, welches ebenfalls nicht veröffentlicht wurde? Márquez beschreibt die katastrophalen Ereignisse, denen das Vermögen der Truppe *Ballets Russes de Monte Carlo* nach de Basils Tode ausgesetzt war.<sup>21</sup> Deswegen war das Fokinsche Werk nie wieder zu sehen, nachdem sich die letzte Post-Dâgilev-Kompanie im Jahre 1948 aufgelöst hatte.

Nie wieder wurde auch die Belgrader Version an einem anderen Ort zur Aufführung gebracht. Wie Fokins Schaffen für London, blieb die Belgrader Kreation von Žukovskij eine Ausnahme. Wir könnten auf diese Ausnahme auch heute noch sehr stolz sein.

## Zum Schluss

Es heißt, dass in der gesamten Hähnchengeschichte etwas Unerwähntes, etwas Unausgesprochenes geblieben ist, angefangen bereits bei Puškin. Sind

<sup>19</sup>Barsova, „Otvét’ mne“ (wie Anm. 17), S. 41.

<sup>20</sup>Der hervorragende serbische Komponist, der Beschuldigte, war unter anderem Verfasser des abendfüllenden Balletts *Die Legende von Ochrid*, in Belgrad im Jahre 1947 uraufgeführt, auch in Deutschland bekannt durch das Gastspiel des Belgrader Ensembles in Wiesbaden im Jahre 1953.

<sup>21</sup>Márquez, *The Ballets Russes* (wie Anm. 6), S. 315f.

die Persönlichkeiten seines Märchens wirklich nur eine Parabel? Wer ist der Astrologe, wer ist die Zarin von Schemakhan? Wer kann ihr Verhalten verstehen? Warum lacht sie schadenfroh, wenn der Astrologe stirbt? Kann man Puškins lehrhaftes Werk als eine Art absurden Theaters betrachten, wie zum Beispiel einige Erzählungen von Nikolaj Gogol'? Offensichtlich wollte sich der Poet mit Dodon am Zaren Nikolaj I. rächen, aber Dodon ähnelt diesem Zaren gar nicht. Jedenfalls war Nikolaj I. von Russland kein Faulenzer (und auch kein Greis), der aus dem Bett regieren wollte.

Rätselhaft blieben vielmehr der Komponist mit seinem Librettisten, zwei ehrenhaften Leuten, im Grunde Monarchisten, die die russische Regierung und besonders den Zaren Nikolaj II. derart lächerlich gemacht haben. Wovon dieser böse Spaß? Marina Rahmanova stellt in ihrer autoritären Monografie über Rimskij-Korsakov fest, dass in seinem Opernopus nie solche Verhöhnungen zu finden sind.<sup>22</sup> Man kann doch den Komponisten verstehen: Er war durch die Kündigung von der Konservatoriumsverwaltung 1905 sehr beleidigt; aber Bel'skij, Inhaber von zwei russischen Universitätsdiplomen, der in Deutschland in der politischen Ökonomie und in Statistik magistrierte? Dabei ein Polyglott und Kenner der Geschichte, Literatur und Folklore slawischer Völker, dem niemand etwas vorgeworfen hat?

Wie hatten sie es sich überhaupt vorgestellt, die beiden Künstler, der Komponist und der Librettist, damals ein solch bissiges Stück wie *Der goldene Hahn* auf irgendeine offizielle russische Bühne zu bringen? Aber es gelang, was der Zimin-Produktion, dem Ruhm Rimskij-Korsakovs und der Schönheit der Komposition zu verdanken war. Die außerordentliche Oper überlebte alles und wird auch heute weltweit wegen ihrer wunderbaren Musik aufgeführt, wegen zwei alter (und vielleicht heute vergessener) Zarengeschichten, der von Aleksandr Puškin und der von Vladimir Bel'skij, durch die sich Nikolaj Rimskij-Korsakov zu dieser subtilen Partitur inspirieren ließ.

---

<sup>22</sup>Marina P. Rahmanova, *Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov*, Verlag RAM: Moskva 1995, S. 216.

JOANNA SUBEL (Wrocław, Polen)

## Charlotte Kraeker-Dietrich – „Schlesische Nachtigall“

Das Musikleben im vorkriegszeitlichen Breslau [poln. Wrocław] entwickelte sich auf verschiedenen Ebenen. Neben der *Schlesischen Philharmonie* und dem Stadttheater (später Opernhaus genannt) wurde Musik in Kirchen und zahlreichen Gesangsvereinen gemacht, in denen sich Chor-Laiensänger versammelten. Musikalische Traditionen wurden auch zu Hause bei Intellektuellen und in städtischen Oberschichten gepflegt, zu denen mehrere Breslauer Ärzefamilien gehörten. Ihre Häuser wurden zu Kultursalons, wo nicht nur Musik ertönte, sondern auch über Kunst diskutiert wurde. Solche Kulturzentren waren die Häuser von: Dr. Albert Neisser (1855–1916), Hautarzt, Universitätsprofessor und seiner Gattin Toni Neisser (1861–1913), Dr. Karl Partsch, Chirurg und Zahnarzt, Vorstandsmitglied des Breslauer Orchestervereins und der Singakademie, sowie Dr. Herbert Kraeker, Arzt, und seiner Gattin, der Sängerin Charlotte Dietrich-Kraeker. Eben die zuletzt erwähnte Familie lebte in der Ohlauer Vorstadt, und in ihrer Wohnung fanden regelmäßig Konzerte statt. Die Informationen zu den künstlerischen Aktivitäten dieses besonderen Ehepaares, das sich unter anderem wegen der Musik zusammengefunden hatte, entstammen Beiträgen von Horst Gleiss sowie der von ihrer Tochter Roselotte Kraeker verfassten *Familienchronik*.<sup>1</sup>

Herbert Kraeker (1899–1992) hatte an der Universität Breslau ein Medizinstudium absolviert, zuvor aber Klavier und Geige spielen gelernt. Seine Musikausbildung war gut genug, um seine Frau während ihrer Gesangsauftritte musikalisch begleiten zu können. Dr. Kraeker war, abgesehen von

---

<sup>1</sup>Horst Gleiss, „Eine wahrhaft große Stimme, voll Wärme, Ebenmaß und Leuchtkraft. Gedenkblatt zum 20. Todestag der Breslauer Sopranistin Charlotte Kraeker-Dietrich am 20. April 1990“, in: *Der Schlesier* vom 23. April 1990; Ders., „Mit Äskulapstab und Notenschlüssel. Zum 90. Geburtstag des Breslauer Arztes und Pianisten Dr. Herbert Kraeker am 20.6.1989“, in: *Der Schlesier* vom 19. Juni 1989; Roselotte Kraeker, *Familienchronik*, Ms. in Privatbesitz, S. 80. Vgl. die Beiträge von Joanna Subel, „Muzykowanie domowe w przedwojennym Wrocławiu. Wieczory muzyczne Charlotte Kraeker-Dietrich i Herberta Kraekera“ [Hausmusik in Breslau der Vorkriegszeit. Musikabende von Charlotte Kraeker-Dietrich und Herbert Kraeker], in: *Rocznik Wroclawski* 11 (Wrocław 2009), sowie Dies., „Musikabende im Breslauer Haus von Charlotte Kraeker-Dietrich und Dr. Herbert Dietrich in den Jahren 1929–1944“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos und Eberhard Möller, H. 13, Leipzig 2012, S. 245–271.





Abbildung 1: Herbert Kraeker am Klavier (Foto N. N., Landshut 1952. Aus der Privatsammlung von Horst Gleiss, Rosenheim)

seinen beruflichen Aktivitäten, fast zwanzig Jahre lang als Dienstarzt in der *Schlesischen Philharmonie* tätig, das heißt, er besuchte alle Konzerte und hatte dort seinen festen Platz rechts auf dem ersten Balkon.<sup>2</sup>

Charlotte Dietrich (1903–1970) studierte 1920–1924 Sologesang bei Elisabeth Schlegel-Dietrich am Dresdner Konservatorium,<sup>3</sup> Opernpartien erarbeitete sie dagegen bei Dr. Arthur Chitz, Kapellmeister in der dortigen Oper,<sup>4</sup> der auch ihr Nachhilfelehrer und Begleiter in den Liederkonzerten war. Während des Gesangstudiums trat sie unter anderem in der berühmten Dresdner Frauenkirche<sup>5</sup> auf. Weiteren Gesangunterricht nahm sie 1926

<sup>2</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 81.

<sup>3</sup>Nachdem Ch. Kraeker ihre Prüfung vor Max Rothe, Sänger des Stadttheaters, bestanden hatte, nahm sie zuerst bei der Kammersängerin Marianne Earl und der Konzertsängerin Margarete Löwe Gesangunterricht.

<sup>4</sup>Gleiss, „Eine wahrhaft große Stimme“ (wie Anm. 1), S. 10.

<sup>5</sup>R. Kraeker, schriftliche Auskunft in einem Brief an Trutz Berndt, vom 4. Dezember 2006. Berndt (geb. 1932) wohnte während des Zweiten Weltkriegs am Ohlau-Ufer Nr. 41. Heute lebt er in Bonn, ist Lateinlehrer und Geigenspieler. Aus Liebe für Breslau lernte er Polnisch und besucht die niederschlesische Hauptstadt jedes Jahr während des „Wratislavia Cantans“-Festivals. Die Autorin lernte Berndt 2001 kennen; dank seiner Hilfe war eine Kontaktaufnahme mit R. Kraeker möglich.



Abbildung 2: Charlotte Dietrich (aus der Privatsammlung von Roselotte Kraeker, Landshut)

bei der Gesanglehrerin Anna Stronk-Kappel<sup>6</sup> in Den Haag (Niederlande), und im darauffolgenden Jahr bei Professor Anna Tömlich in Berlin. Die junge Sängerin debütierte am 21. November 1923 in Breslau,<sup>7</sup> wo sie die Solopartie in Anton Bruckners *Te Deum* übernahm. Am 21. Oktober 1924 gab sie zum ersten Mal im Kammersaal des Breslauer Konzerthauses ein Solokonzert.<sup>8</sup>

Die Familie Kraeker veranstaltete zu Hause, regelmäßig jeweils am Jahresanfang sowie im Herbst, Musikabende, zuerst (zwanzig Konzerte) in der Klosterstraße 8, wo sie eine große Wohnung zur Verfügung hatte. In der zweiten Hälfte des Jahres 1937 verzog die Familie in ein eigenes Haus am Ohlau-Ufer Nr. 15, wo sich im ersten Stock das 117 m<sup>2</sup> große Musikzimmer<sup>9</sup> befand, mit zwei Klavieren (von Förster und Bechstein)<sup>10</sup> und einer kleinen Orgel (seit 1930), im sächsischen Werdau als Stiftung der Familie Dietrich<sup>11</sup> gebaut, ausgestattet. Im Haus der Kraekers war auch ein ge-

<sup>6</sup>Diese bekannte Sängerin und Pädagogin trat in Breslau mehrmals mit Sopranpartien in Oratorien auf.

<sup>7</sup>Information in *Schlesische Zeitung* vom 23. November 1923, S. 3.

<sup>8</sup>Gleiss, „Eine wahrhaft große Stimme“ (wie Anm. 1), S. 10.

<sup>9</sup>Gleiss, „Mit Äskulapstab“ (wie Anm. 1), S. 8.

<sup>10</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 80.

<sup>11</sup>Gleiss, „Mit Äskulapstab“ (wie Anm. 1), S. 8. Die Orgel hatte am Anfang mechanisch und anschließend elektrisch angetriebene Luftzufuhr. Charlottes Vater Rudolf Diet-



Abbildung 3: Abendmusik (Hauskonzert) am 6. Dezember 1931. Von links stehend: Hans Färber, Manfred Evers (Klavier), Eberhard Knoch (Harfe). Sitzend: Charlotte Kraeker-Dietrich, Bruno Sanke (Bass), Elze Schulze (Alt) (aus der Privatsammlung von Horst Gleiss)

räumiger Schrank mit zahlreichen Instrumenten, die von den Eltern der beiden Eheleute vererbt worden waren. Darunter waren: einige Geigen sowie je eine Altgeige, Posaune, Flöte, bayrische Zither und eine kunstvolle Laute mit Intarsien, einst Eigentum der Mutter der Sängerin, die dieses Instrument spielte. Im ersten Stock befand sich darüber hinaus ein zusätzliches Klavier, an dem Charlotte Kraeker-Dietrich Privatunterricht gab. Man verfügte auch über ein gutes Harmonium.<sup>12</sup> Zu Hause stand ebenso eine historische *Phonola* (automatisches Klavier, eine Neuerfindung).<sup>13</sup>

An den Konzerten nahmen neben den Gastgebern auch bekannte Breslauer Musiker teil, darunter Mitglieder des Philharmonie-Orchesters, u. a.

---

rich war ein bekannter Breslauer Wursthersteller. Er verfügte auch über eine gute Tenorstimme.

<sup>12</sup>Schriftliche Auskunft in dem Brief an Trutz Berndt vom 4. Dezember 2006 sowie in dem Brief Berndts an Joanna Subel vom 6. Januar 2007.

<sup>13</sup>Gleiss, „Mit Äskulapstab“ (wie Anm. 1), S. 8.

Konzertmeister Franz Schätzer, auch Georg Olowson (2. Geige), Emil Kesinger (Altgeige), Albert Müller-Stahlberg (Violoncello), Musiker des Schlesischen Streichquartetts. Eingeladen wurden auch Sänger aus Breslau und anderen deutschen Städten.<sup>14</sup> Das in den Musikabenden vorgeführte Repertoire umfasste Werke von Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel, der Wiener Klassiker, von Komponisten aus dem 19. Jahrhundert, darunter Franz Schubert, Carl Löwe, Johannes Brahms, Ferenc Liszt, Edward Grieg, bis hin zu Werken zeitgenössischer Künstler, Joseph Haas, Hans Pfitzner, Max Reger, Richard Strauss sowie Breslauer Komponisten, wie z.B. Hans Zielowsky. Neben den Tonschöpfungen deutscher Autoren standen auf einigen Programmen auch Werke ausländischer Komponisten, wie Lieder und Quartette von Bedřich Smetana und Antonín Dvořák (18. Mai 1941), Kompositionen von Pietro Mascagnis<sup>15</sup> und Modest Musorgskij. Hohen künstlerischen Rang wiesen vor allem monografische Konzerte auf, in denen üblicherweise Werke von großem Schwierigkeitsgrad der Vorführung präsentiert wurden. Zu ihnen gehörten zwei Bach-Abende (1932, 1940), Abende mit Musik von Max Reger und Richard Strauss (1930), Carl Löwe und Ferenc Liszt (1931), Wolfgang Amadeus Mozart (1937), Ludwig van Beethoven (1934) und Johannes Brahms (1938).<sup>16</sup>

In allen Konzerten, bis zum letzten Musikabend vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges (am 29. Januar 1939) galt Kleiderordnung, also Abendgarderobe, worauf ein Vermerk auf den Einladungen verwies. Bereits im ersten Konzert im Jahre 1940 erschienen jedoch auch Gäste in Militäruniformen.<sup>17</sup> Die Anzahl der Gäste war variabel und betrug von 78 (im vierten Konzert am 16. Februar 1930) bis 119 in dem Konzert, das die Friedenszeit abschloss. Auf der Liste der Konzertbesucher befanden sich Wissenschaftler, darunter Universitätsprofessoren, Künstler, Schriftsteller, Ärzte (u. a. der namhafte Chirurg Dr. Carl Partsch mit seiner Gattin), hohe Beamten, Bürgermeister, Oberstaatsanwalt und Musiker, wie zum Beispiel Prof. Georg Dohrn, Dirigent und Leiter der *Schlesischen Philharmonie*, der Komponist Prof. Günter Bialas, der Opernkapellmeister [Carl] Schmidt-Belden, der Or-

<sup>14</sup>Mehr Informationen zu den Konzerten im Hause der Kraekers siehe bei Subel, *Muzykowanie* (wie Anm. 1).

<sup>15</sup>Konzertprogramme und Namen der Interpreten wurden anhand der *Familienchronik* von Roselotte Kraeker (wie Anm. 1), der erhaltenen Programme, Kritiken sowie der bereits erwähnten Beiträge von Horst Gleiss angegeben.

<sup>16</sup>Programme sind im Beitrag von J. Subel, *Muzykowanie* (wie Anm. 1), enthalten.

<sup>17</sup>Ebd., S. 82.

**Dr. Herbert Kraeker und  
Charlotte Kraeker-Dietrich**  
geben sich die Ehre

---

zu ihrer im Kreise geladener Gäste stattfindenden

**Abendmusik**  
für Sonntag, den 7. Februar 1932  
8 Uhr abends, in ihr Heim, Klosterstraße 8  
ergebenst einzuladen.

\*

Ausführende:  
Charlotte Kraeker (Sopran)  
Karl Brauner (Tenor)  
Bruno Sanke (Baß)  
Josef Wagner (Klavier)  
Herbert Weiß (Klavier)

Kammerorchester unter Leitung von  
Kirchenmusikdirektor Otto Burkert

(Säfte: E. Tschirner (Mitgl. der Philharmonie) / Violine:  
E. u. S. Nothar, W. Dittrich, J. Ziehn / Bratsche: E. Széphy  
Violoncello: G. Münch / Baß: W. Lorenz (Mitglied der  
Philharmonie) / Klavier: S. Kraeker)

\*

U. Z. w. g. bis 3. U. Telefon 24872.

**XIV. Abend**

---

**Joh. Seb. Bach**  
Konzert C-dur für zwei Klaviere  
Allegro moderato – Adagio ovvero largo – Allegro  
J. Wagner — S. Weiß

**Joh. Seb. Bach**  
„Schweigt stille, plaudert nicht“  
Kantate Nr. 211 (Kaffeeantate)  
für Sopran, Tenor und Baß

**Max Reger**  
Variationen und Fuge  
über ein Thema von Beethoven, op. 86  
J. Wagner — S. Weiß

---

Der II. Förster-Hügel ist aus dem Pianoforte-Magazin Großpietich

Abbildung 4: Einladung und Programm der Abendmusik (Hauskonzert) am 7. Februar 1932 (aus der Privatsammlung von Roselotte Kraeker)

gelspieler und Dirigent in der Kirche St.-Maria-Magdalena Gerhard Zeggert sowie der Leiter der Konzertagentur Richard Hoppe.<sup>18</sup> Unter den Gästen waren mindestens zwei Kritiker von den größten Breslauer Tageszeitungen *Breslauer Zeitung*, *Schlesische Zeitung*, *Schlesische Volkszeitung*, *Breslauer Neuste Nachrichten*, deren Anwesenheit (und anschließend ihre Kritiken) Musiker zu bestmöglicher Interpretation anspornen sollte.<sup>19</sup> Es haben sich nur von einigen Musikabenden Einträge der Gäste erhalten. Zum Abschluss eines jeden Konzerts wurde Beifall gespendet. Weil die Zuhörer am Ende immer applaudierten, führten Frau und Herr Kraeker noch einiges als Zugabe vor und erhielten immer prächtige Blumensträuße.<sup>20</sup> Aus den erhaltenen Rezensionen ergibt sich ein Bild des hohen künstlerischen Niveaus der Konzerte zu Hause bei der Familie Kraeker.<sup>21</sup> Das letzte (vierzigste) Konzert fand am 18. Juni 1944, im fünften Kriegsjahr, statt. Gesang bildete während der Hauskonzerte nur einen Teil der künstlerischen Darbietung der Sängerin. Charlotte Kraeker-Dietrich führte sehr oft Oratorienkonzerte aus, in denen sie die Sopranpartien großer Gesang- und Instrumentalwerke übernahm. Eine weitere musikalische Gattung, die zu ihrem Repertoire gehörte, war alte Musik, die mit Begleitung von Orchester oder Hauskapelle vorgetragen wurde.

Das künstlerische Schaffen von Charlotte Kraeker-Dietrich war bereits Gegenstand eines Beitrags der Autorin,<sup>22</sup> seit dem Zeitpunkt seiner Entstehung (2009) konnten jedoch neue Quellenmaterialien von der Tochter der Künstlerin, Roselotte Kraeker, erlangt werden. Infolge der von der Autorin betriebenen Forschungen konnten neue Informationen zu den Leistungen der Sängerin beschafft werden. Die hervorragende Breslauer Künstlerin trat im Großen und im Kleinen Saal des Breslauer Konzerthauses, im Musiksaal im Königsschloss, im Musiksaal der Universität (Oratorium Marianum), u. a. mit dem Universitätsensemble *Collegium Musicum*, in zahlreichen Kirchen, darunter besonders oft in der Kirche St.-Maria-Magdalena im Rahmen eines von Gerhard Zeggert veranstalteten Konzertzyklus auf. Dieser hervorragende Musiker, selbst Interpret, organisierte in den Jahren 1924–1942 eine beeindruckende Anzahl von 428 Montags-Orgelkonzerten,

---

<sup>18</sup>Ebd., S. 83.

<sup>19</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 80.

<sup>20</sup>Ebd., S. 85.

<sup>21</sup>Vgl. Beitrag von Subel, *Muzykowanie* (wie Anm. 1).

<sup>22</sup>Ebd.



Abbildung 5: Konzert im Musiksaal der Breslauer Universität mit dem „Collegium Musicum“ während der Saison 1942/1943 (Foto: Heinz Wegener, Düsseldorf. Aus der Privatsammlung von Horst Gleiss)

die mit Presseanzeigen belegt werden.<sup>23</sup> Charlotte Kraeker-Dietrich trat bereits im ersten Jahr dieses Zyklus mit Werken zeitgenössischer deutscher Komponisten, u. a. von Zeggert auf. Sie sang auch in den nachfolgenden Jahren und bot dabei ein breit gefächertes Repertoire dar, u. a. ausgewählte *Geistliche Lieder* Johann Sebastian Bachs, Ausschnitte aus Oratorien Händels, geistliche Werke Joseph Haydns, die Motette *Exultate Jubilate* Mozarts, Vokalwerke Felix Mendelssohn Bartholdys, Schuberts, Brahms', Liszts, Regers und Haas'.<sup>24</sup> Charlotte Kraeker-Dietrichs Zusammenarbeit mit Gerhard Zeggert beschränkte sich nicht auf die Teilnahme an Orgelkonzerten; sie umfasste auch Auftritte mit den vom Orgelspieler geführten Chor und Orchester der Kirche St.-Maria-Magdalena. In diesen Konzerten wurden Bach-Kantaten sowie große Vokal- und Instrumentalwerke aufge-

<sup>23</sup>Nach Forschungen der Autorin wird diese Zahl durch die in der erhaltenen Breslauer Presse veröffentlichten Informationen bestätigt. Gerhard Zeggert gibt die Zahl von 430 Konzerten im Beitrag *Die evangelische Kirchenmusik in Schlesien*, [in:] *Silesia Cantat*, Troisdorf 1963, S. 103, an.

<sup>24</sup>Vgl. Programme der Montagskonzerte, veröffentlicht auf der Homepage: <http://breslau-wroclaw.de/wb/media/.gallery/image2804.jpg> (Zugang 20.06.2012).

führt. Der Tradition nach fanden sie in der Karwoche, am letzten Novembersonntag – dem Totensonntag – und auch zu anderen Zeitpunkten statt. Als unerschütterlicher Apologet der Werke des Leipziger Kantors führte Zeggert mit seinem gut ausgebildeten Kirchenchor oft komplizierte Kompositionen Johann Sebastian Bachs, in denen Charlotte Kraeker-Dietrich häufig vokale Solopartien übernahm, darunter die *Johannes-Passion* (25. März 1932, 26. November 1944), die *Matthäus-Passion* (14. April 1935), sowie Werke der Wiener Klassiker, unter ihnen Mozarts *Requiem* (3. Dezember 1941) und die C-Dur-Messe von Beethoven (20. Mai 1941), auf.

Ein großes musikalisches Ereignis war die Aufführung von Händels Oratorium *Messias*, nun aber erstmals nach der Originalpartitur, mit einer *Basso-continuo*-Begleitung von Orchester und Cembalo. Zwar war dieses Werk in der niederschlesischen Hauptstadt zuvor schon mehrmals interpretiert worden, jedoch immer in einer Bearbeitung und niemals in der Form, in der es von Händel geschaffen wurde. Man schrieb: „Als erprobte Meisterin des oratorischen Gesanges bewährte sich Charlotte Kraeker-Dietrich. Ihr schöner Sopran durchschwebte klar den Raum und drang mit seiner seelischen Beschwingtheit wohl klug zu Ohr und Gemüt.“<sup>25</sup>

Ihre schöne Stimme und ihre außergewöhnliche Gesangkunst waren ausschlaggebend für Einladungen zur Mitwirkung in Oratorienkonzerten diverser Breslauer Gesangsvereine: *Singakademie*, *Spitzer'scher Gesangsverein*, *Gesangsverein Breslauer Lehrer*, *Waetzoldt'scher Männergesangsverein*, „*Fidelio*“, *Volkschor*. Die Künstlerin trat in vielen Breslauer Kirchen auf; neben der Kirche St. Maria Magdalena waren dies u. a. die Barbarakirche (1924) und die Pauluskirche (1938). Das Repertoire der Sängerin umfasste eine breite Palette an Gattungen. Sie interpretierte Vokalwerke der Renaissance- und Barockmusik (darunter Weihnachtslieder), Dietrich Buxtehudes Kantaten, Kompositionen von Heinrich Schütz, sie sang Lieder, Kantaten und Passionen von Bach, Vokal- und Instrumentalwerke von Händel (*Salomon*, *Acis and Galatea*, *Cäcilienode*, *Messias*, Ausschnitte aus *La resurrezione*). Sie wurde als Interpretin der führenden Sopranpartien in Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* bekannt. Mit großem Erfolg sang sie Werke Mozarts: *Messe c-Moll* KV 427, sein *Requiem*, ausgewählte Konzertarien sowie die Motette *Exultate Jubilate*. Vom Schaffen Beethovens trug die Künstlerin des Öfteren die Soloparts in der 9.

<sup>25</sup>Kritik eines unbekanntens Autors „Pl-an“ [Paul Plüddemann?] in: *Schlesische Tagespost* vom 29. März 1934, S. 6.



*Sinfonie*, der *Missa solennis* D-Dur op. 123 und der *Messe C-Dur* op. 86 vor. Dank ihrem universellen Talent konnte sie auch sehr wohl Musik des 19. und 20. Jahrhunderts meistern. Mehrmals sang sie Sopranpartien in Mendelssohn Bartholdys Oratorium *Paulus*, der *Messe f-Moll* Anton Bruckners, in *Frithjof* von Max Bruch und der *Messa da Requiem* von Giuseppe Verdi. Besonders oft wurde sie gebeten, *Ein deutsches Requiem* von Brahms aufzuführen. Dieses Werk sang sie meistens am Totensonntag. Erhaltene Kritiken in Breslauer Tageszeitungen zeugen unwiderlegbar von der hohen Kunstfertigkeit der Sängerin. Von einigen Dutzend Rezensionen waren alle eindeutig positiv, und die Kritiker betonten nicht nur die außergewöhnlich schöne Stimme, sondern vor allem die ausgezeichnete Technik, den ebenmäßigen Gesang in sämtlichen Stimmungen, die Koloraturen-Gewandtheit sowie die hohe Kultur und die innige, ausdrucksvolle Interpretationskunst.

Nach einem Kammerkonzert barocker Musik im Musiksaal an der Universität, in dem die Sängerin u. a. die Arie der Diana aus der Kantate *Endimione* von Johann Christian Bachs sowie Rezitativ und Arie aus dem Oratorium *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* von Händel aufführte, schrieb ein Kritiker: „Der Abend gab der Künstlerin Gelegenheit, nicht nur Größe, Umfang und Schönheit ihrer Stimme [zu zeigen], sondern auch deren virtuose Kehlfertigkeit.“<sup>26</sup> Ähnliche Vorzüge wurden hervorgehoben, als Charlotte Kraeker-Dietrich die Galatea-Partie aus Händels Oratorium *Acis and Galatea* aufführte: „Im Schönklang ihres runden, technisch ungemünzt geschmeidigen Soprans fanden die sehnsüchtigen und schmerzlichen Empfindungen der Nymphe edelsten Ausdruck.“<sup>27</sup> Die Sängerin trug mehrmals die Sopran-Hauptpartie in den beiden Bach-Passionen vor. In der *Johannes-Passion* bot sie „mit großer Lieblichkeit die Sopranarien, mit gläubiger Innigkeit *Ich folge dir gleichfalls* und mit rührendem Ausdruck die Totenklage *Zerfließe, mein Herze in Fluten der Zähren*“ dar.<sup>28</sup>

Sehr positiv wurden die Partie von Erzengel Gabriel sowie die Partie der Eva in Haydns Oratorium *Die Schöpfung* bewertet: „Die Solopartien waren gut untergebracht. Übertreffend zeichnete der Sopran Charlotte Kraeker-Dietrich die Lyrik des Werkes nach, der ein leicht ansprechendes, sinn-

<sup>26</sup> Alfred Zobel, „Breslauer Konzerte“, in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 27. April 1943, S. 2.

<sup>27</sup> Wilhelm Streußler, „Händel-Konzert“, in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 7. Mai 1940, S. 2.

<sup>28</sup> Fritz Riedel, „Pauluskirche: Bachs Johannespassion“, in: *Schlesische Zeitung* vom 29. März 1938, S. 6.

Haupt- und Pfarrkirche zu St. Maria-Magdalena  
in Breslau

---

Sonntag (Palmarum), den 25. März 1934, 20 Uhr  
unter Leitung von Gerhard Zeggert

# Der Messias

Oratorium nach Worten der Heiligen Schrift  
von G. F. Händel  
in der nach dem Original herausgegeb. Fassung von  
Fr. Chrysanther

\*

Mitwirkende:

Sopran: Charlotte Kraeker-Dietrich  
Alt: Gertrud Gottschalk  
Tenor: Heinz Marten, Berlin  
Baß: Kurt Günther  
Violine: Konzertmeister Franz Schätzer  
Trompete: Robert Friede  
Cembalo: Toni Zeggert  
Orgel: Johannes Trompke  
Chor: Der Knaben- und Kirchenchor  
Orchester: Die Schlesische Philharmonie  
Ein Lautenchor

Als Händel den „Messias“ 1743 in London zu Gehör brachte, erhob sich bei der Stelle des Halleluja: „Denn Gott der Herr“ die ganze Zuhörerschaft. Seitdem ist es vielfach üblich geworden, das Halleluja stehend anzuhören.

Beim Ausgang findet eine Sammlung statt, deren Ertrag bestimmt ist für die Erhaltung unserer Kirchenmusik, die durch den geplanten Abbau der Kirchenchöre stark gefährdet ist.

Programm (mit Textbuch): 30 Rpf.

Gebrüder Krupke, Breite Str. 48

Abbildung 6: Originalaufführung des Oratoriums *Messias* von Händel in Breslau, 25. März 1934. Solosopran Charlotte Kraeker-Dietrich, Dirigent Gerhard Zeggert, Magdalenenkirche (aus der Privatsammlung von Ute Kopf Zeggert, Tochter des Dirigenten G. Zeggert, Lörrach)

lich-warmes *Pianissimo* ganz besonders zugute kam.“<sup>29</sup> Die Kunstfertigkeit der Sängerin bestätigte auch ihre Interpretation der Partie der Hanne in Haydns Oratorium *Die Jahreszeiten*:

Charlotte Kraeker-Dietrich, die dem Hannchen ja schon oft ihren herrlichen Sopran gegeben hat, übertraf sich selbst. Die Wärme und der Glanz ihres wunderbaren Organs, die vollendete Kultur ihres Gesanges und nicht zuletzt die bezaubernde Anmut ihres Vortrags verschafften der Künstlerin mehrmals einen Sonderapplaus.<sup>30</sup>

Oft enthielten die Konzertprogramme der Sängerin Mozart-Werke. Während einer der Auftritte in Neisse [poln. Nysa] sang die Künstlerin die Litanei *De venerabilis* KV 243 des Salzburger Meisters sowie sein *Requiem*. Man bewunderte damals ihre „klangschöne und reine Stimme, und sie gab ihrem Gesang eine ergreifende Innigkeit mit“.<sup>31</sup> Eines der schwierigen Werke für Sopranstimme ist die *9. Sinfonie* Beethovens. Auch diese Komposition wurde von der Künstlerin mit großem Erfolg ausgeführt: „Besonders hervorgehoben werden muß die künstlerische Leistung der Sopranistin Charlotte Kraeker-Dietrich, mit der sie die mit recht gefürchtete hohe Lage ihrer Partie meisterte.“<sup>32</sup>

Fehlerfreie Gesangstechnik präsentierte die Sängerin auch in Verdis *Messa da requiem*: „Charlotte Kraeker-Dietrich erwies sich auch in diesem Stil in ihrem Element: ihre Gestaltung ließ inneres Miterleben erkennen. Gesangstechnisch ist vor allem die Mühelosigkeit, mit der ihr Sopran sich auch in den höchsten Lagen bewährte, zu bewundern.“<sup>33</sup>

Die Leichtigkeit in hohen Lagen war ein großer Vorteil der Sängerin. Nach einem Konzert in Neisse, in dem sie die Kantate *Von deutscher Seele* von Hans Pfitzner (mit dem Text Joseph von Eichendorffs) aufführte, schrieb ein Kritiker: „Charlotte Kraeker-Dietrich – Breslau (Sopran) schwang sich mit ihrer ausgeglichenen, jugendfrischen Stimme, deren Kopftöne restlos

<sup>29</sup>Georg Kluß, in: *Schlesische Tageszeitung* vom 11. November 1943, S. 2.

<sup>30</sup>Kritik von Ernst Marckwald in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 3. Oktober 1938, S. 3.

<sup>31</sup>*Neisser Zeitung* vom 2. Dezember 1941, S. 3.

<sup>32</sup>Unterschrift des Autors fehlt, in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 24. Juni 1935, S. 2.

<sup>33</sup>Autor Fritz Riedel, in: *Schlesische Zeitung* vom 17. März 1937, S. 14.

**Sonntag d. 30. September cr.,  
nachm. 4 Uhr pünktlich**

**Eröffnungs-Konzert**  
der 5. Ostdeutschen Hochschulwoche

**Requiem**  
in H-moll (Werk 50)  
von **Richard Wetz.**

Erstaufführung zum Gedächtnis für  
**Prof. Dr. Klemens Neumann.**

Solisten:  
**Charlotte Dietrich, Breslau, Sopran,**  
**Paul Neumann, Breslau, Bariton,**

Chor:  
**Lehrer-Gesangverein Neisse und  
Dittersdorfchor (Frauendorf d.L.G.V.)  
Städtisches Orchester.**

Leitung: **Joseph Thamm.**

Karten bei **Herrmann, Zollstr. 30.**  
Textbuch 15 Pf.

Abbildung 7: Konzert in Neisse (Niederschlesien) mit Charlotte Kraeker-Dietrich, Anzeige in der *Neisser Zeitung* vom 28. September 1928

befriedigen, mühelos zum dreigestrichenen D hinauf, musikalisch und ausdrucksgemäß ihren Part völlig beherrschend.“<sup>34</sup>

Das Vokalstück, das die Sängerin besonders oft vortrug und dessen Interpretation die höchste Bewunderung hervorrief und die Zuhörer am meisten seelisch erschütterte, war *Ein deutsches Requiem* von Brahms. Auch wenn in diesem Werk nur ein Teil für Sopranstimme bestimmt ist, zeichnet es sich doch durch außergewöhnliche Emotionenvielfalt aus. Mit der aufsteigenden Kantilenen-Melodie ertönen die Worte „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“. Nach dem Konzert im Jahre 1938 in der Kirche St. Maria-Magdalena schrieb man: „ein überirdischer Hauch, wundervoll

<sup>34</sup>Die Rezension von dem Konzert zu Ehren Eichendorffs schrieb Joseph Thamm in: *Neisser Zeitung* vom 14. März 1938, S. 4.

zart [schwebte] in der Höhenlage das Solo ‚Ihr habt nun Traurigkeit‘ von Charlotte Kraeker-Dietrich“.<sup>35</sup> Mit ähnlichen Worten drückte ein Kritiker seine Anerkennung nach der Aufführung dieses Werkes durch die Sängerin im Jahre 1943 aus: „Mit der Schönheit einer edel ausdeutenden Darstellung sang Charlotte Kraeker-Dietrich das verklarte Sopransolo.“ Mit „dem schwebenden Reiz ihres Tones ergriff sie die Stimmung dieses wundervollen Satzes und formte ihn mit echter Innerlichkeit zu einer selten eindringlichen Darstellung.“<sup>36</sup>

Nach diesem Konzert erhielt die Künstlerin einen Brief mit einem außergewöhnlichen Inhalt:

Sehr geehrte, gnädige Frau Kraeker-Dietrich. Noch in dieser Nacht, nach dem Konzert des Spitzerschen [Gesangvereins], möchte ich Ihnen vom ganzen Herzen meinen Dank aussprechen dafür, was Sie mir gegeben haben. Im Konzert war ich zufällig. Ich kann die schwere, große Musik nicht verstehen, geschweige denn spüren. Ich bin unmusikalisch. Ihre Kunst heute: „Ich hatte den kleinen Augenblick“... , die mich jedoch zutiefst erschütterte. Ich leide unter dem Verlust meines Sohnes, der im letzten Herbst im Krieg gefallen ist. Er erweckte große Hoffnungen und war unser Glück und unser Alles. Nichts kann mich trösten, nichts konnte mich trösten, bisher. Sie, geehrte, gnädige Frau, Sie haben mich heute mit ihrer großen und wahren Kunst getröstet, wie einen die Mutter tröstet [diese Worte enthält das *Requiem* von Brahms]. Zum ersten mal weine ich nicht vor wildem, beißendem Schmerz in der Brust, sondern vor Trost und Ruhe. Auch wenn ich es nicht weiß, ob das, was sie sangen, musikalisch groß und schön ist, weiß ich, wie sie das sangen. Diese wundervoll klingende Stimme, dieses tiefe und schöne Gefühl, dass der Abend mein Erlebnis bleibt. Ich danke Ihnen und drücke Ihnen die Hand. Sie haben Ruhe gegeben der Brust eines in Trauer versunkenen Vaters, der sich in dieser Welt der Qual und des Elends nicht wiederfinden kann. Das wird wohl seine Freude sein, dass ihm das niemand wegnehmen kann! Ich möchte unbekannt bleiben. Verzeihen Sie bitte, dass ich meinen Namen nicht offenbare.<sup>37</sup>

Am schwierigsten sind für einen Sänger immer Liederabende. Charlotte Kraeker-Dietrich gab vom Anfang ihrer künstlerischen Karriere an zahlrei-

<sup>35</sup>Fritz Riedel in: *Schlesische Zeitung* vom 22. November 1938, S. 4.

<sup>36</sup>Kritik von Heinrich Seifert, veröffentlicht in: *Schlesische Zeitung* vom 17. April 1943, S. 2.

<sup>37</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 87.

che Liederabende. In ihrem Repertoire hatte sie einige zehn Lieder (alte Musik, Lieder von Romantikern und Neuromantikern, u. a. Schubert, Robert Schumann, Hugo Wolf, Komponisten des 20. Jahrhunderts, darunter Richard Strauss, Gustav Mahler sowie andere zeitgenössische Komponisten). Nach einem dieser Konzerte erschien eine in ihrer Aussage etwas überspannte Kritik, die aber wegen der ungewöhnlichen Tiefgründigkeit der Bewertung von Stimme und Fertigkeiten der jungen Sängerin hier *in extenso* angeführt werden soll:

Im ausverkauften Kammermusiksaal sang am Montag Charlotte Dietrich. Ihre Stimme ist den Weg einer reichen Entwicklung gegangen. Kein zu viel mehr, kein Überspannen des Ausdrucks. Neben Hell und Dunkel liegen jetzt dämmernde Halblichter und weiche Halbschatten über ihren Liedern [...] bei ausgeglichener Resonanz und Färbung sorgfältigster Deutlichkeit. Die Kopfstimme erblüht in hervorragendem Wohllaut und Glanz, in edler Zartheit im *Mezza Voce*. Ein dynamischer Farbenreichtum von Duft des tragenden *Pianissimo* über ein *Crescendo*, das den Ton auch an Volumen gewinnen lässt, bis zum strahlenden *Forte*-Ausklang ist ihr zu eigen. Die Lebenswürdigkeit ihres Vortrages bot einen ganzen Strauß auch wenig gesungener Lieder [...] *Stilles Lied II* von Richard Trunk, *Ablösung im Sommer* von Gustav Mahler, *Blindekuh*, *Frühlingssonne*, *Wir wandelten* von Johannes Brahms. Eine Anzahl der Lieder musste die Sängerin auf drängenden Beifall hin wiederholen.<sup>38</sup> [...] Ein Poet saß am Flügel.<sup>39</sup>

Als Zugabe führte die Künstlerin u. a. Mahlers *Starke Einbildungskraft*, *Meine Liebe* von Strauss, *Der Schmied* von Brahms sowie *Schlechtes Wetter* von Strauss auf.

Von ihrem künstlerischen Niveau zeugt die Aussage eines Musikkritikers, dem die Geheimnisse des Gesangs sehr wohl bekannt waren, nach einem weiteren Liederabend, im Jahre 1927:

Der Kammermusiksaal war Mittwoch Abend sehr gut besucht. Charlotte Kraeker-Dietrich erfreut sich also einer zahlreichen Anhängerschaft. Und sie verdient es. Jedes ihrer Konzerte zeugt von regem Fleiß, von konsequentem Weiterstreben, von erneuten Fortschritten. Ihr technisches Rüstzeug ist jetzt in bester Verfassung: der Atem

<sup>38</sup>Kritik mit H. S. unterzeichnet, in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 25. November 1925, S. 2.

<sup>39</sup>Am Klavier saß der Dichter Dr. Arthur Chitz, Musikbegleiter und Lehrer der Sängerin aus ihrer Dresdner Studienzeit.

ruhig und voll, das Organ leicht ansprechend in Höhe und Tiefe, tragend und wandlungsfähig, die Sprache edel, die rhythmische Sicherheit auch bei schwierigsten Einsätzen zuverlässig. In ihren Darbietungen berühren sich zwei Extreme: [...] große, leidenschaftliche Töne und packende sehnsüchtige Zärtlichkeit.“<sup>40</sup>

Während des Konzerts trug die Künstlerin untereinander kontrastierende Lieder von Händel, Mozart, Wolf und Max Reger<sup>41</sup> vor:

In dem wohl komponierten Programm fanden sich selten vorgetragene Werke von Händel, Mozart, Reger, Wolf, und in Antwort auf regen Applaus und reichhaltige Gaben in Form von Blumen führte die Künstlerin zusätzlich noch einige Lieder auf, u. a. *Der Schmied* von Brahms.<sup>42</sup>

In den Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg waren Liederabende, in denen Liederzyklen aufgeführt wurden, eine Seltenheit. Charlotte Kraeker-Dietrich gehörte zu den wenigen Sängerinnen, die in Breslau Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und -leben* vortrugen. Dieses Konzert (1942) eröffnete die Reihe von Morgenkonzerten unter dem Namen „Konzert am Sonntag“, die im Musiksaal an der Universität stattfanden. Man schrieb damals: „Für den Ausdruck empfindungstiefer, hingebender Weiblichkeit ist der warme, schmiegsame Sopran Charlotte Kraekers das rechte Medium.“<sup>43</sup> Darüber hinaus führte die Künstlerin drei Lieder von Schubert, *Ganymed*, *Gretchen am Spinnrade* sowie *Der Musensohn*<sup>44</sup> auf.

Zahlreiche Eigenschaften der Interpretationskunst der Sängerin, ihre schöne, leichte, sehr wendige, gut geübte Stimme, die aber, zum Text passend, innig und gefühlsvoll wurde, vor allem aber ihre Ausdrucksstärke in der Textwahrnehmung sowie ihre emotionsgeladene Interpretation wurden zum Gegenstand enthusiastischer Kritiken. Der Gesang sowohl in der *For-te*-Dynamik, als auch in dem „himmlischen“ *Pianissimo*, wie man schrieb,

<sup>40</sup>Kritik von A. Z. [Alfred Zobell], „Liederabend Charlotte Dietrich“, in: *Schlesische Zeitung* vom 14. Oktober 1927.

<sup>41</sup>In der Kritik wurde der Titel des Händel-Werks, das von der Sängerin aufgeführt wurde, nicht angegeben, darüber hinaus trug sie Lieder vor von Mozart: *Der Zauberer*, *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, *An Chloe*, von Wolf: *Liebe mir im Busen zündet*, *Geh’*, *Geliebter, geh jetzt*, *Bitt ihn, o Mutter*, von Reger: *Sommernacht*, *Engelwacht*.

<sup>42</sup>Kritik von A. Z., vgl. Fußnote 41.

<sup>43</sup>Kritik von Wilhelm Sträußler, „Breslauer Konzerte. Kammermusik“, in: *Breslauer Neuste Nachrichten* vom 27. Oktober 1942, S. 2.

<sup>44</sup>Auf „faszinierende Art“ begleitete die Sängerin Dr. Herbert Kraeker, ihr Ehemann.

bewog einen der Kritiker, Dr. Paul Riesenfeld dazu, die Künstlerin „schlesische Nachtigall“ zu nennen.<sup>45</sup>

Charlotte Kraeker-Dietrichs besondere Art der Interpretation wurde unter anderem von ihrer Tochter Roselotte Kraeker wie folgt beschrieben:

Die Gesangkunst meiner Mutter beruhte auf außergewöhnlicher Einwirkung auf die Zuhörer. Wenn sie das Podium betrat, strahlte sie ihre Persönlichkeit auf das Publikum aus, das sie bezauberte. Alle ihre Texte „erzählte“ sie auf singende Art und Weise. Sie kommunizierte mit dem Publikum durch ihren Gesang, egal in welcher Sprache. Der Inhalt musikalischer Werke war ihr ebenso wichtig wie die Musik, die sie auf ihre besondere Art interpretierte. Und das war die Macht [der künstlerischen Botschaft]. Sie steckte ihre ganze Seele in die Darbietung und wurde natürlich von ihrem Mann unterstützt. Das war völlig selbstverständlich. Sie waren eine Einheit schlechthin!<sup>46</sup>

Die Künstlerin trat in Schlesien, in anderen deutschen Städten sowie im Ausland auf, wie es den Anhängen zu entnehmen ist. Leider wurden nicht alle Konzerte in den Familienchroniken aufgelistet. Manchmal sind nur Datum und Stadt bekannt, in der sie auftrat, das Programm fehlt aber. In Breslau haben sich nicht alle Zeitschriften aus dem niederschlesischen Gebiet erhalten, daher ist das dort aufgeführte Repertoire nicht vollständig wiederherzustellen.

Die künstlerische Tätigkeit von Charlotte Kraeker-Dietrich verlief auf verschiedenen Ebenen, und sie wurde in den Jahren 1924–1944 fortgesetzt, in der Zeit, als die Künstlerin in Breslau lebte, und auch nach dem Kriegsende in ihrem neuen Standort Landshut (Bayern).<sup>47</sup> Große Bedeutung, nicht nur im künstlerischen Sinne, hatten die Hausmusik-Abende. Zwischen 1929 und 1949 fanden vierzig Konzerte statt, die letzten davon unter schwierigen Kriegsbedingungen. „In der großen Spanne von 1929–1944, also 15 Jahre, haben die Eltern mit viel Sorgfalt, mit einem enormen Engagement, mit viel künstlerischen Gespür und einem hervorragenden Können, das beide

<sup>45</sup>Gleiss, „Eine wahrhaft große Stimme“ (wie Anm. 1), S. 11.

<sup>46</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 87.

<sup>47</sup>Die Geschichte der Ausreise aus der Heimatstadt, die Rückkehr ihres Mannes aus der Kriegsgefangenschaft sowie die künstlerische Tätigkeit unter neuen Umständen wurden in dem angeführten Beitrag von J. Subel, *Muzykowanie* (wie Anm. 1), behandelt.



einsetzen konnten, unendlich vielen Menschen ein Geschenk gemacht, das man nicht kaufen kann!“<sup>48</sup>

Die im Haus der Kraekers gepflegte, professionell anmutende Musik war das einzige Vorhaben dieser Art in Breslau. Die Leidenschaft, mit der sich die Sängerin und ihr Ehemann für die Musik einsetzten, ließ sie nicht nur ihre künstlerische Ambitionen verwirklichen, sondern sie gab auch den Zuhörern die Freude am künstlerischen Erlebnis. Charlotte Kraeker-Dietrich war eine hervorragende Oratoriensängerin, sie gab auch zahlreiche Liederabende, und ihr Repertoire umfasste Werke vom Barock bis in die moderne Zeit. Sie sang gleichermaßen und mit beeindruckender Kompetenz kleine Kompositionen wie auch große Vokalwerke; dafür liefern die vielen erhaltenen, eindeutig positiven und anerkennenden Kritiken ein aussagekräftiges Zeugnis. Die nachstehenden Anhänge zeugen davon, wie aktiv die Sängerin in ihrer Konzerttätigkeit war.

### Anhang 1: Kraekers Hausmusikabende

Nach der *Familienchronik* von Roselotte Kraeker und des Weiteren aufgrund von Nachforschungen in der Breslauer Presse durch Joanna Subel.

Abkürzungen:

BZ: *Breslauer Zeitung*

BNN: *Breslauer Neuste Nachrichten*

STZ: *Schlesische Tageszeitung*

SVZ: *Schlesische Volkszeitung*

SZ: *Schlesische Zeitung*

07.12.1929

G. F. Händel, Rezitativ und Arie „*Da klinget Laut' und Harfe*“ aus dem Oratorium *Judas Maccabaeus*, Arie „*O seht, die Wahrheit steigt zu uns herab*“ aus dem Oratorium *Il trionfo del Tempo*, Arie „*Amor commanda*“ aus der Oper *Floridante*, Duetto „*Beato in ver chi può*“ HWV 181

---

<sup>48</sup>Kraeker, *Familienchronik* (wie Anm. 1), S. 87.

- 07.12.1929 G. F. Händel, Rezitativ und Arie „*Da klinget Laut' und Harfe*“ aus dem Oratorium *Judas Maccabaeus*, Arie „*O seht, die Wahrheit steigt zu uns herab*“ aus dem Oratorium *Il trionfo del Tempo*, Arie „*Amor comanda*“ aus der Oper *Floridante*, Duetto „*Beato in ver chi può*“ HWV 181
- 18.01.1930 Leo Fall, Operettenlied aus der Operette *Die Kaiserin*; Georg Jarno, *Die Försterchristel*; Johann Strauss (Sohn), Ausschnitt aus der Operette *Die Fledermaus*; „*Eine weiche Frauenhand*“, aus der Operette *Die Terecina* von Oscar Straus; Ausschnitt aus dem Musikfilm *Dich hab' ich geliebet* von Werner Schmidt-Boelcke und Eduard May; Liedchen *Ich muß wieder einmal in Grinzing sein* von Ralph Benatzky
- 16.02.1930 Reger, Duette für Sopran und Alt *Waldesstille* und *Frühlingsfeier*; Richard Strauss *Säusle, liebe Myrthe*
- 23.03.1930 Edward Grieg, Lieder: *Hoffnung, Lichte Nacht, Im Kahn, Der Jäger*; Robert Schumann, *Marienwürmchen, Der Nußbaum, Die bist wie eine Blume, Die Mondnacht*; Johannes Brahms, *O kühler Wald, In Waldeseinsamkeit, Ständchen, Tambourliedchen*
- 16.11.1930 M. Reger, Duette *Waldesstille* und *Frühlingsfeier* op. 111; R. Strauss *Säusle, liebe Myrthe*
- 10.01.1931 W. A. Mozart, Rezitativ und Arie „*Ah, lo previdi!*“
- 23.03.1931 Hans Zielowsky, *Kinderlieder* und 4 lustige Lieder *Morgenliedchen, Der lustige Ehemann, Auf der grünen Halblewiawiese, Hausspruch*
- 26.04.1931 Joseph Haas, Liederkreis *Frühling* (8 Lieder)
- 11.10.1931 Mozart-Lieder: *Die Zufriedenheit, An die Freude, Geheime Liebe, Die Verschweigung, Schon klopft mein Busen*; Haydn-Lieder: *O süßer Ton, Das Leben ist ein Traum, Heller Blick, Lob der Faulheit*
- 06.12.1931 Programm fehlt
- 07.02.1932 J. S. Bach, *Kaffee-Kantate* BWV 211
- 16.10.1932 Lieder von Arthur Schmidt
- 19.11.1932 H. Zielowsky, *Hesse-Lieder* (Widmung an Charlotte Kraeker-Dietrich), *Kinderlieder*, Lied „*Ich erhebe das Auge*“ und Lieder für Sopran und Bläserquintett
- 03.11.1934 L. v. Beethoven, Konzertarie „*Ah! Perfido*“ op. 65

- 01.03.1936 Lothar Windsperger, 6 Lieder: *Primula Eris*, *Wiegenlied*, *Stets wenn du schläfst stumme Liebe*, *An die Cicade*, *Ewig jung ist nur die Sonne*; Karl M. Pembaur, Lieder für Sopran, Flöte und Klavier: *Madonna im Abend*, *Im Frühling*; H. Zielowsky, Lieder für Sopran und Bläserquintett: *Märzsonne*, *Nicht weit her*
- 06.11.1937 W. A. Mozart, Aria „*Et incarnatus est*“ aus der *Messe c-Moll KV 427*, Lieder: *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, *Der Zauberer*, *Das Veilchen*, Arie für Sopran „*L’amero, saro costante*“ aus *Il re pastore KV 208*, Arie für Sopran „*Nehmt meinen Dank*“ KV 383
- 06.03.1938 J. Brahms, Lieder: *Die Mainacht*, *Feldeinsamkeit*, *Das Mädchen op. 95 Nr. 1*, *Ständchen op. 106 Nr. 1*, *Sandmännchen*, *Wiegenlied op. 49 Nr. 4*, *Von ewiger Liebe*, *Magelone-Romanzen op. 33: Keinen hat es noch gereut*, *Traum! Bogen und Pfeil*, *Sind es Schmerzen*, *Ruhe Süßliebchen*, *Muss es eine Trennung geben*, *Treue Liebe dauert lange*
- 08.05.1938 Luigi Cherubini, *Ave Maria*; J. S. Bach, Arie „*Wenn die Frühlinglüfte streichen*“ aus der Kantate *Weichet nur, betrübte Schatten BWV 202*; G. F. Händel, Arien aus der Oper *Floridante*: „*Alma mia*“, „*Amor commanda*“; Pietro Mascagni, 2 Liebeslieder *Felicita d’amore*, *Inno d’amore*; R. Strauss, Lieder: *Morgen*, *Wiegenlied*, *Glückes genug*, *Wie sollten wir geheim sie halten*
- 29.01.1939 R. Schumann, Lieder aus *Frauenliebe und -leben*; Hermann Simon Lieder aus *Die Liebende*
- 11.02.1940 J. S. Bach, Arie aus der Kantate *Weichet nur, betrübte Schatten BWV 202*, Arie „*Ei, wie schmeckt der Coffee süße*“ aus der Kantate BWV 211
- 14.12.1940 G. F. Händel, Arie der *Tusnelda* aus der Oper *Arminio* und Arie aus dem Oratorium *Il trionfo del tempo*; J. Haas, vier Gesänge aus dem Oratorium *Das Lied von der Mutter*; J. Brahms, 2 *Wiegenlieder*; P. Cornelius, 2 *Weihnachtslieder op. 8*
- 18.05.1941 Antonín Dvořák, 2 *Abendlieder op. 9*, zwei Lieder aus *Zigeunerlieder op. 55*, „*Lied an den Mond*“ aus der Oper *Rusalka*

- 02.11.1941 H. Simon, Liederkreis *Kommt ein Kindlein auf die Welt*, Szene „Pans Flucht“; H. Zielowsky 2 Lieder für Sopran und Bläserquintett: *Märzsonne* und *Nicht weit her*, Hugo Kaun *Und du bist's, du!* und *Alle Dinge haben Sprache*
- 11.02.1942 G. F. Händel, 2 Arien aus der Oper *Floridante*; J. Haydn, Konzertarie *Amors Pfeil*; P. Cornelius 6 Lieder op. 1; J. Haas *Lieder der Reise und Ernte* op. 92; Max Trapp, 3 Goethe-Lieder op. 38; Ermanno Wolf-Ferrari, 5 Liebeslieder; R. Strauss [?]
- 16.06.1942 Zwei Lieder von E. Wolf-Ferrari; J. Haas *Lieder der Reife und Ernte*; Lieder von M. Trapp [vgl. BNN 16.06.1942, S. 2]
- 12.12.1942 H. Simon, Szene *Im Kaufmannsladen* und Lieder: *Entenlied*, *Kinderlied*
- 06.11.1943 G. F. Händel, Kammerduett für Sopran und Alt, „*O glücklich in Wahrheit ist*“; R. Schumann, Duette für Sopran und Alt op. 37 Nr. 12, op. 43 Nr. 1; J. Brahms, Duette op. 66 Nr. 2, op. 61 Nr. 1; A. Schmidt, 8 Lieder für Sopran (T. W. Etterich, M.v. Miaskowski-Koch); M. Reger, Duette für Sopran und Alt op. 111a Nr. 1; A. Dvořák, Duette für Sopran und Alt op. 32 Nr. 5
- 18.06.1944 Louis Spohr, *Deutsche Lieder* für Sopran, Klarinette und Klavier op. 103; Lieder von R. Strauss, *Heimkehr* op. 49 Nr. 2; H. Pfitzner *Ist der Himmel darum im Lenz so blau* op. 22 und *Ich und Du* op. 11 Nr. 1; Hermann Zilcher, *Rokoko-Suite* für Sopran, Violine, Cello und Klavier op. 65

**Anhang 2: Oratorienkonzerte, Liederabende, Gerhard-Zeggert-Organkonzerte (GZOK)**

Abkürzungen:

Datum ohne „k.“: Datum der Rezension

Datum mit „k.“: Datum des Konzerts

Rez.: Rezension

RK: Roselotte Kraeker

UKZ: Ute Kopf Zeggert

HG: Horst Gleiss

Zeitungen:

BZ: *Breslauer Zeitung*BNN: *Breslauer Neuste Nachrichten*STZ: *Schlesische Tageszeitung*SVZ: *Schlesische Volkszeitung*SZ: *Schlesische Zeitung*

- 21.11.1923 k. Anton Bruckner, *Te Deum*; Singakademie (Georg Dohrn); Breslauer Konzerthaus [SZ 23.11., S. 3]
- 23.10.1924 Liederabend; Kammersaal Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 2; BZ, S. 3; SZ, S. 6]
- 21.12.1924 k. Werke zum Weihnachtsfest, u. a. von Peter Cornelius, Lied *Drei Könige*; Barbarakirche [SZ 24.12., S. 3]
- 02.02.1925 Gerhard Zeggert, *Vier Lieder* für Sopran und Orgel [GZOK]
- 05.10.1925 Max Reger, *Am Abend, Dein Wille* op. 137 Nr. 4, *Herr geschehe* op. 137 Nr. 2, *Heimweh*; Lothar Windsperger, *Die Entschlafenen* op. 25 Nr. 1, *Saerspruch* op. 25 Nr. 1; Max von Schillings, *Nach getaner Arbeit ist gut ruhn* op. 16 Nr. 2, *Freude soll in deinen Werken sein* op. 16 Nr. 1
- 25.11.1925 Liederabend; Kammersaal Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 2]
- 10.12.1925 Felix Mendelssohn Bartholdy, *Paulus*; Kupfermannscher Gesangverein (Fritz Kupfermann); Konzerthaus [BNN, S. 2]
- 23.09.1926 L. v. Beethoven, *Messe C-Dur*; Heinrich Schütz, *Biblische Szenen*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [UKZ SZ 24.09, S. 2]

- 03.10.1927 Walter Courvoisier, *Vier geistliche Lieder* aus op. 27; Joseph Haas, *Vier geistliche Gesänge* op. 68 [GZOK]
- 14.10.1927 Liederabend; Kammersaal Breslauer Konzerthaus [SZ, S. 17]
- 17.02.1928 Gerhard Zeggert, *Messe in g-Moll* [GZOK]
- 08.03.1928 F. Mendelssohn Bartholdy, *Paulus*; Spitzer'scher Gesangverein (Heinrich Melcher); Breslauer Konzerthaus [BZ, S. 3]
- 16.04.1928 August Klughardt, *Die Zerstörung Jerusalems*; (Herman Lilge); Salvatorkirche [BNN, S. 2]
- 19.04.1928 k. Geistliche Lieder des 17. Jh.s; (Fritz Char); St.-Trinitas-Kirche [SZ 21.04.1928, S. 14]
- 22.04.1928 k. J. S. Bach, Arie aus der Kantate BWV 36 und BWV 94; (Hugo Syvarth); Pauluskirche [SZ 24.04.1928]
- 22.04.1928 J. S. Bach, Kantate BWV 79; (Otto Burkert); Magdalenenkirche [SZ 24.04.1928, S. 8]
- 29.01.1929 J. S. Bach, Kantate BWV 124 [GZOK]
- 03.05.1929 L.v. Beethoven, *Sinfonie Nr. 9*; Volkschor (Otto Burkert); Breslauer Konzerthaus [BZ, S. 6]
- 17.12.1929 k. 20.12.1929 Weihnachtslieder, Duette, Terzette; St. Barbarakirche
- 24.11.1929 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [BNN 25.11., S. 3]
- 10.02.1930 k. Dietrich Buxtehude, Kantate *Herr, auf dich traue ich*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [BNN 12.02., S. 3]
- 27.02.1930 M. Reger, *Requiem*; Singakademie (Georg Dohrn); Breslauer Konzerthaus; [BZ, S. 3]
- 07.10.1930 L. v. Beethoven, *Sinfonie Nr. 9*; Volkschor (Otto Burkert); Breslauer Konzerthaus [BZ, S. 3]
- 04.03.1931 k. A. Bruckner, *Messe f-Moll*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [SVZ 06.03., S. 5]
- 21.09.1931 W. A. Mozart, *Exultate jubilate*; G. F. Händel, Recitativo und Arie aus dem Oratorium *Il trionfo del Tempo*; J. Haydn, Lied *Gebet zu Gott*; Wilhelm Friedemann Bach, *Kein Hälmlin wächst auf Erden*
- 27.09.1931 F. Schubert, *Hoffnung, Im Abendrot, Dem Unendlichen*; F. Liszt, *Der du von dem Himmel bist*; F. Mendelssohn Bartholdy *Nachtlied*; J. Brahms, *Wiegenlied* [GZOK (Jahrhunderthalle); BNN 30.09., S. 3]

- 01.10.1931 Wolfgang Reimann [RK]
- 07.12.1931 G. F. Händel, Arie „*Erwach' zu Liedern der Wonne*“ aus dem Oratorium *Messias*; 4 Lieder aus dem 16. und 17. Jh. für Sopran, Laute und Cembalo; Joseph Haas, *Zwei Krippenlieder* op. 49, M. Reger, *Maria sitzt am Rosenhag* [GZOK; UKZ 09.12.; STZ, S. 11]
- 25.03.1932 J. S. Bach, *Johannes-Passion*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [UKZ, BNN 26.03., S. 2]
- 05.09.1932 J. S. Bach, Geistliche Lieder BWV 479, 461, 504, 522, Arie „*Zerfließe, mein Herze*“ aus der *Johannes-Passion*, Arie „*Seufzen, Tränen*“ aus der Kantate BWV 21 [GZOK]
- 22.05.1933 J. Haas, *Christus*; W. Courvoisier, *Nachtlied*; Hugo Kaun *Pfingstlicht*; Georg Göhler, *Hirtenlieder* für Sopran und Orgel [GZOK]
- 26.11.1933 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [UKZ, BNN 27.11., S. 3]
- 15.03.1934 k. L. v. Beethoven, *Sinfonie Nr. 9*; Spitzer'scher Gesangsverein; Breslauer Konzerthaus [BNN 16.03., S. 2]
- 25.03.1934 k. G. F. Händel, *Messias*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [UKZ, SZ 27.03., S. 13; BNN 26.03., S. 3, STZ 29.03., S. 6]
- 28.05.1934 W. Courvoisier, *Drei Lieder* aus op. 27; A. Abel *Es sangen drei Engel* für Sopran, Violine und Orgel op. 6 Nr. 2; J. Haas, 3 Lieder aus dem Zyklus *Christuslieder* op. 74 [GZOK]
- 14.04.1935 J. S. Bach, *Matthäus-Passion*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [BNN 16.04., S. 3]
- 23.05.1935 k. G. F. Händel, *Acis and Galatea*; Deutscher Chor (Carl Schmidt-Belden); Breslauer Konzerthaus [*Mitteilungsblatt der NS Kulturgemeinde Kraft durch Freude*, H. 7, Mai 1935]
- 21.06.1935 L. v. Beethoven, *Sinfonie Nr. 9*; verschiedene Chöre (Hermann Behr); Breslauer Konzerthaus [BNN 24.06., S. 2]
- 19.02.1936 Max Bruch, *Frithjof*; Hermann Zilcher, Lieder *Stille Nacht* und *Zwiespalt* op. 78 für hohe Stimme, Flöte, Posaune und kleines Orchester; Breslauer Lehrer; Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 2]
- 05.11.1936 G. F. Händel, *Acis and Galatea*; Breslauer Volkschor (Otto Burkert) [SZ 06.11., S. 14; BNN 05.11., S. 3]

- 17.03.1937 G. Verdi, *Messa da Requiem*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 2; SZ, S. 14]
- 25.03.1937 J. S. Bach, *Matthäus-Passion*; Singakademie (Georg Dohrn); Breslauer Konzerthaus [SZ, S. 2; BNN 24.03., S. 3]
- 22.10.1937 J. Haydn, *Die Schöpfung*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 3; SZ 24.10., S. 7]
- 25.10.1937 k. Gerhard Zeggert, *Messe g-Moll* und *Biblische Szene*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [SZ 27.10., S. 6]
- 04.11.1937 G. F. Händel, *Cäcilienode*; J. S. Bach, Kantate BWV 50; Breslauer Volkschor (Otto Burkert) [SZ 05.11., S. 3]
- 28.03.1938 J. S. Bach, *Johannes-Passion*; Kirchenchor Pauluskirche (Fritz Axenfeld) [BNN S. 2; BZ 29.03, S. 6]
- 03.10.1938 J. Haydn, *Die Jahreszeiten*; Breslauer Volkschor (Otto Burkert); Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 3; STZ 04.10., S. 2]
- 21.11.1938 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [SZ 22.11., S. 4]
- 19.01.1939 F. Schubert – Walter Moldenhauer, Gesänge für Männerchor, eine Sopranstimme und Klavier (*Nacht und Träume, Im Abendrot, Dem Unendlichen*); Hans Chemin-Petit, Kantate *An die Liebe* für Sopran und Kammerorchester; Otto Siegl, Kantate *Klingendes Jahr* für Männerchor, Sopran, Klavier und Streichorchester; Breslauer Lehrer (Wilhelm Sträubler); Breslauer Konzerthaus [BNN 19.01., S. 2; SZ 20.01., S. 11]
- 05.05.1940 G. F. Händel, *Acis and Galatea*; Gesangverein „Motte“ (Carl Brauner); Breslauer Konzerthaus) [BNN 07.05., S. 2]
- 12.11.1940 A. Bruckner, *Messe f-Moll*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [SZ 14 XI, S. 3]
- 29.11.1940 A. Bruckner, *Messe f-Moll*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [STZ, S. 10]
- 20.05.1941 L. v. Beethoven, *Messe C-Dur*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche; [SZ 20.05., S. 3]
- 24.05.1941 J. S. Bach, Kantaten; Evangelische Kirchenmusikschule [SVZ 24 V, S. 2]



- 08.06.1941 W. A. Mozart, Konzert-Arie „*Ah, lo previdi*“; Schlesische Philharmonie (Philipp Wüst); Königliches Schloss [SZ, S. 7; BNN 07.06., S. 2]
- 03.12.1941 W. A. Mozart *Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [BNN 05.12., S. 2; SZ 06.12., S. 4]
- 13./14.04.1942 Sophie-Carmen Eckardt-Gramatté, *Sinfonie in C* (Urauff.) [RK; BNN 15.04., S. 2]
- 27.10.1942 Kammerkonzert, u. a. R. Schumann, *Frauenliebe und -leben*; Kammersaal Breslauer Konzerthaus [BNN, S. 2]
- 22.11.1942 J. Brahms *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche; [STZ 24.11., S. 2]
- 01.12.1942 J. Haydn, *Die Jahreszeiten*; Spitzer'scher Chor (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [RK (29.11.), SZ, S. 2]
- 03.02.1943 L. v. Beethoven, *Sechs Geistliche Lieder* [BNN 05.02., S. 2]
- 18.02.1943 k. Hermann Grabner, *Frohsinn im Handwerk* (Erstauff.); Waetzoldt'scher Männergesangverein (Hermann Behr); Breslauer Konzerthaus [RK; BNN 20 II, S. 2; SZ, S. 2]
- 16.04.1943 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; J. S. Bach, Kantate BWV 202; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [BNN 16.04, S. 2; STZ 17.04, S. 2; SZ 17.04., S. 2; RK (15.04.)]
- 27.04.1943 Arienabend: J. S. Bach, zwei Arien aus der Kantate BWV 202; J.Ch. Bach, Arie der Diana aus der Kantate *Endymion*, G. F. Händel, Recitativo und Arie aus dem Oratorium *L'Allegro*; Musiksaal der Universität [BNN, S. 2; SVZ, S. 2]
- 30.05.1943 G. F. Händel, *Acis and Galatea*; Singakademie (Heinrich Boell); Breslauer Konzerthaus [SZ 01.06., S. 2]
- 10.12.1943 J. Haydn *Die Schöpfung*; Männergesangverein Schalk (Wilhelm Michalik); Breslauer Konzerthaus [STZ, S. ?]
- 10.11.1943 J. Haydn, *Die Schöpfung*; Spitzer'scher Gesangverein (Heribert Ringmann); Breslauer Konzerthaus [RK (09.–10.11.), SZ 11.11., S. 4; BNN, S. 2; STZ 11.11., S. 2 (HG)]
- 21.11.1943 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche; [STZ 23.11., S. 2; SZ 23.11., S. 2; RK (21.11.)]

- 04.01.1944 G. F. Händel, Arie „*Süße Stille, sanfte Quelle*“ aus *Deutsche Arien* Nr. 4; J. S. Bach, Arie „*Süßer Trost, mein Jesus kömmt*“ aus der *Kantate* BWV 151; P. Cornelius, *Drei Könige* aus *Weihnachtslieder* op. 8; Richard Trunk, *Idyll* aus *Weihnachtslieder*; Hugo Wolf, *Zum neuen Jahr* aus *Mörrike-Lieder* Nr. 27; Musiksaal der Universität [STZ 04.01, S. 2 (HG)]
- 09.03.1944 W. A. Mozart, *Requiem*; Philharmonischer Chor (Singakademie, Orchester Reichssender Breslau, Heinrich Boell); Breslauer Konzerthaus [RK (09.03.), SZ 11.03., S. 2]
- 12.03.1944 k. Max Bruch, *Frithjof*; Breslauer Lehrer + Fidelio (Wilhelm Sträußler); Breslauer Konzerthaus [Anzeige in STZ 28.02., S. 2 (HG), Rez. in STZ 14.03., S. 2 (HG)]
- 26.03.1944 J. S. Bach, *Johannes-Passion*; (Gerhard Zeggert); Magdalenenkirche [STZ 27.03., S. 2 (HG)]
- 24.04.1944 k. G. F. Händel, Aria „*Così la tortorell*“ aus dem Oratorium *La Resurrezione*; Attilio Ariosti, Kantate *Holdes Veilchen* mit alten Instrumenten; Musiksaal der Breslauer Universität [Anzeige in STZ 08.04., S. 2, Rez. in STZ 10.05., S. 2 (HG)]
- 26.11.1944 J. Brahms, *Ein deutsches Requiem*; (Gerhard Zeggert, Lorenz Schlerf), Magdalenenkirche [RK, STZ 24.11., S. 4 (HG)]
- 08.12.1944 k. Weihnachtslieder; Aula der Frauenberufsschule [STZ 20.12., S. 3 (HG)]

### Anhang 3: Niederschlesische Konzerte (nach Roselotte Kraeker)

- 23.06.1928 Mozart, *Exultate jubilate*, Glogau
- 30.09.1928 Richard Wetz, *Requiem h-Moll* op. 50 [vgl. NZ 04.10.1928, S. 5], Neisse
- 17.01.1929 Peter Cornelius, *Barbier von Bagdad*, Ratibor
- 31.03.1930 Programm fehlt, Neisse
- 05.06.1936 Beethoven, *Sinfonie Nr. 9*, Waldenburg
- 10.03.1938 k. Hans Pfitzner, *Von deutscher Seele* [vgl. NZ 13.03.1938, S. 4], Neisse
- 06.11.1939 k. Carl Ditters von Dittersdorff, *Missa pastorella* [vgl. J. Thamm *Musikalische Chronik der Stadt Neisse*, Dülmen 1974]

14.04.1940	Programm fehlt, Liegnitz
01.12.1941	Mozart, <i>Requiem</i> [vgl. NZ 28.11.1941, S. 8 Anzeige, 02.12., S. 3 Rez.], Neisse
05./06.05.1942	Beethoven, <i>Sinfonie Nr. 9</i> , Waldenburg
08.05.1942	Programm fehlt, Glogau
22.03.1943	Haydn, <i>Die Schöpfung</i> (Dirigent: Joseph Thamm), Neisse
12./13.05.1943	Programm fehlt, Glogau

#### Anhang 4: Weitere Konzerte

30.05.1927	Händel, <i>Salomon</i> , Dresden
01.1927	Liederabend, Den Haag
18.10.1928	Programm fehlt, Dresden
20.11.1929	Beethoven, <i>Missa solemnis</i> , Eisleben
27.11.1932	Programm fehlt, Flensburg
22.01.1931	Weihnachtslieder, Schleswig
25.01.1931	Kurt Thomas, <i>Ballade über 44. Psalm</i> , Flensburg
27./29.12.1932	Programm fehlt, Parchim
13.11.1937	u. a. Mozart, <i>Et incarnatus</i> aus der <i>Messe c-Moll</i> KV 427, Dresden
1937	Programm fehlt, Gleiwitz
05.12.1937	Händel, <i>Acis and Galatea</i> , Dresden
06.02.1937	Programm fehlt, Bielefeld
1938	Programm fehlt, Brünn
01./02.04.1939	Haydn, <i>Nelson-Messe</i> , Bielefeld
23.04.1940	Haydn, <i>Die Schöpfung</i> , Brünn
17.11.1941	Mozart [?], Gleiwitz
26.04.1942	Bach, Händel; Max Schweicherdt, Gleiwitz
11.10.1942	Mozart, <i>Messe c-Moll</i> KV 427, Königsberg
04.12.1942	Programm fehlt, Troppau
18.11.1943	Beethoven, <i>Missa solemnis</i> , Königsberg
10./11.11.1943	Joseph Haas, Oratorium <i>Lied von der Mutter</i> , Troppau
02.02., 4./11.4.1944	Bach, <i>Matthäus-Passion</i> ; Deutscher Chor (Lorenz Schlerf) [STZ 15 II, S. 2 (HG)], Warschau
17.04.1944	Haydn, <i>Die Schöpfung</i> , Hirschberg
12./17.05.1944	Haydn, <i>Die Jahreszeiten</i> , Troppau

JOANNA SUBEL (Wrocław, Polen)

## Breslauer Orgeln in weltlichen Räumen

Breslau [heute poln. Wrocław] war im 19. Jahrhundert für sein reiches und vielfältiges Musikleben bekannt. Es waren hier zahlreiche Singvereine, die Oper und der *Breslauer Orchesterverein* (später *Schlesische Philharmonie*) tätig. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts konnte man klassische Musik außer in kirchlichen Räumen auch in verschiedenen profanen Musiksälen hören, nämlich im Musiksaal der Universität, in der Aula Leopoldina, die sich ebenfalls im Universitätsgebäude befindet, in den drei Sälen des Breslauer Konzerthauses, im Schießwerdersaal, in großen Restaurants (so im Scheitniger Park, im Südpark, im Zoologischen Garten) und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in der riesigen, 1913 erbauten Jahrhunderthalle.<sup>1</sup> Musik erklang des Weiteren in den Kirchen und sogar in Schulauditorien. Viele Kirchen wie weltliche Objekte waren mit Orgeln ausgestattet. Kleine Orgeln befanden sich sogar in Privathäusern.<sup>2</sup> Die älteste Orgel aus dem Jahre 1408 besaß die Elisabethkirche. Das war ein kleines, von Peter von Ohle erbautes Instrument.<sup>3</sup> In Breslau wurden bereits im 15. Jahrhundert viele weitere Kirchen mit Orgeln ausgestattet, nämlich der Dom (1417), die Sandkirche (1435), die Magdalenenkirche (1455) sowie die Dominikanerkirche (St. Adalbertkirche, 1498).<sup>4</sup> Die schlesische Hauptstadt war für ihre Orgeln berühmt. Die wichtigsten und zugleich größten evangelischen

---

<sup>1</sup>Über Breslauer Säle, in denen Musik erklang, schrieb Marzanna Jagiełło-Kolaczyk, *Wrocławskie établissements. Historia i architektura* [Breslauer Etablissements. Geschichte und Architektur], Wrocław 2000, sowie in dem Beitrag „Sale koncertowe w dziesiętnastowiecznym Wrocławiu“ [Konzertsäle im Breslau des 19. Jahrhunderts], in: *Rafał Maszkowski (1838–1901)*, hrsg. von Dorota Kanafa und Maria Zduniak (= Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej [Traditionen schlesischer Musikkultur] 10), Wrocław 2005. Vgl. auch Joanna Subel, Kap. 1.4. „Breslauer Konzertsäle“, in: *Wrocławska choralistyka 1817–1944* [Breslauer Chorwesen 1817–1944], Wrocław 2008.

<sup>2</sup>Hausorgeln hatten Gerhard Zeggert (bekannter Breslauer Organist an der Magdalenenkirche), die Familie Neisser, die Familie Kraeker und andere. Vgl. Ludwig Burge-meister, *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt/Main 1973, S. 362.

<sup>3</sup>Gerhard Scheuermann, „Berühmte Orgeln Breslaus“, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Bd. 20, Sigmaringen 1979, S. 241. Das bekannteste Buch über Breslauer Orgeln ist das schon genannte von Burge-meister, *Orgelbau* (wie Anm. 2).

<sup>4</sup>Scheuermann, „Berühmte Orgeln“ (wie Anm. 3).

Kirchen in Breslau, nämlich die Elisabethkirche, die Magdalenenkirche und die Bernhardinkirche hatten sogar jeweils drei Instrumente: eine große Orgel auf der Empore und zwei kleinere in der Nähe des Altars. In Breslau schufen Orgelwerke die hier ansässigen Werkstätten Adam Horatio Casparini (1674–1745),<sup>5</sup> Johann Christian Benjamin Müller (1771–1847), Michael Engler (der Jüngere) (1788–1860)<sup>6</sup> und Moritz Robert Müller (?–1863)<sup>7</sup> sowie die Firma Schlag & Söhne aus Schweidnitz [Świdnica] und die Firma Sauer aus Frankfurt/Oder.<sup>8</sup>

In diesem Beitrag präsentiert die Autorin fünf Orgeln aus den wichtigsten Konzertsälen Breslaus, nämlich aus dem Musiksaal der Universität, dem Breslauer Konzerthaus, der Jahrhunderthalle, der Technischen Hochschule und dem Breslauer Rundfunkhaus.

## Der Musiksaal

Der älteste weltliche Raum mit einer Orgel war der Musiksaal an der Breslauer Universität mit etwa 300 bis 350 Sitzplätzen. Die Geschichte dieses Objektes ist mit der Tätigkeit des *Königlichen Akademischen Instituts*

---

<sup>5</sup>Seine Orgel standen im 18. Jahrhundert in folgenden Breslauer Kirchen: St. Bernhardin (1709), St. Christophori (1715), St. Elisabeth (1723, kleine Orgel), Dom (1731), die Dominikanerkirche (1737). Heute ist nur noch die ‚kleine Casparini‘ aus der St. Elisabethkirche erhalten, die im Oratorium Marianum (früher Musiksaal) steht.

<sup>6</sup>Michael Engler d. J. erbaute die Orgel in der St. Elisabethkirche 1752–1760. Er starb während der letzten Arbeiten. Das Werk wurde durch seinen Sohn Gottlieb Benjamin und seinen Schwiegersohn Carl Gottlob Ziegler vollendet. Später renoviert (1939–1941) durch Wilhelm Sauer (Frankfurt/Oder), brannte sie im Jahr 1976 ab.

<sup>7</sup>Johann Christian Benjamin Müller erbaute die Orgeln im Dom (1805), in der Elftausend-Jungfrauen-Kirche (1837), in der Dominikanerkirche (1840) sowie in der St. Matthias-Kirche (1838). Moritz Robert Müller war Baumeister der Orgel im Musiksaal der Universität (1833) und in der St. Dorothea-Kirche (1863). Informationen vgl. Reiner Sachs, Art. „Müllerowie“, in: *Encyklopedia Wroclawia* [Enzyklopädie Breslaus], Wrocław 2000, S. 533. Die angegebenen Jahreszahlen bedeuten jeweils das Jahr der Fertigstellung des Werkes.

<sup>8</sup>Die bekanntesten Instrumente von Schlag & Söhne waren jene im Musiksaal (1906) und im Breslauer Konzerthaus (1898), auch in der Salvatorikirche (1876), vgl. Burgemeister, *Orgelbau* (wie Anm. 2), S. 278, St. Paulus (1913), vgl. Gerhard Scheuermann, *Das Breslau Lexikon*, 2 Bde., Dülmen 1994, S. 1216, St. Karolus (1915), Königin-Luise-Gedächtnis-Kirche (etwa 1914–1918), vgl. Scheuermann, „Berühmte Orgeln“ (wie Anm. 3), S. 266. Sauer baute in Breslau die Orgel in der Erlöserkirche (1904), der Elftausend-Jungfrauen-Kirche (heute St. Josef, 1906), der St. Johanniskirche (heute St. Augustin, 1909), der Gustav-Adolf-Gedächtnis-Kirche (?), Burgemeister und Scheuermann machten dazu keine Datumsangaben) und in der Jahrhunderthalle (1913). Fast alle Orgeln, außer der in der Jahrhunderthalle, wurden während des Krieges zerstört.

für *Kirchenmusik* verbunden, das 1815 offiziell eröffnet worden war. Dieses Institut leiteten anfangs Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel (katholisch) und der Organist der Elisabethkirche Friedrich Wilhelm Berner (reformiert). Die ehemalige Maria-Kapelle wurde zum Konzertsaal umgebaut. Um die Jahreswende 1832/33 baute man dort eine Orgel des Breslauer Orgelbauers Moritz Robert Müller ein.<sup>9</sup> Dieses Instrument hatte 13 Stimmen<sup>10</sup> und zwei Manuale und diente nicht nur Konzertaufführungen, sondern auch zum Üben.

Neben dem *Akademischen Musikverein* probten und konzertierten hier auch andere Gesangsvereine.<sup>11</sup> Auf dem Podium des Musiksaals traten die bekanntesten Musiker des 19. Jahrhunderts<sup>12</sup> auf. Im Musiksaal leitete Emil Bohn in den Jahren 1881–1909 seine ‚Historischen Konzerte‘.<sup>13</sup>

Der technische Zustand des Musiksaals wurde mit den Jahren immer schlechter, und im Mai 1900 wurde mit seiner Renovierung begonnen. Die Orgel wurde in das Auditorium Maximum verlegt.<sup>14</sup> Nach sechs Jahren

<sup>9</sup>Die Geschichte des Musiksaals an der Breslauer Universität wurde von Henryk Dziurła (Hrsg.), *Sala Muzyczna Uniwersytetu Wrocławskiego* [Der Musiksaal der Breslauer Universität], Wrocław 1993, behandelt, weiterhin von Maria Zduniak, *Sala Muzyczna Uniwersytetu Wrocławskiego* in derselben Veröffentlichung und sowie von M. Zduniak, „Sala koncertowa“ [Konzertsaal], in: *Oratorium Marianum Uniwersytetu Wrocławskiego* [Das Oratorium Marianum der Breslauer Universität], hrsg. von Henryk Dziurła, Wrocław 1999.

<sup>10</sup>Rudolf Walter, „Die Orgeln im Musiksaal der Universität“, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Bd. 21, Würzburg 1980, S. 267, teilte die Disposition nach Johann Julius Seidel, *Die Orgel und ihr Bau*, Breslau 1843, S. 197, mit. Letzterer gab eine Disposition mit 13 Stimmen an. Walter erwähnte auch eine ältere Quelle: *The Organ, his history and construction*, von [Edward J.] Hopkins und [Edward F.] Rimbault, London 1877, S. 405, wonach die Orgel über 14 Stimmen verfügt habe.

<sup>11</sup>Zur Tätigkeit des *Akademischen Musikvereins* vgl. Subel, Kapitel 2.1 und 2.2., in: *Wrocławska chóralistyka* (wie Anm. 1).

<sup>12</sup>Hier traten u. a. Antonia Miklaszewicz-Campi (1819), Karol Lipiński (1821, 1826, 1836, 1837, 1840), Clara Wieck-Schumann (1836, 1875, 1876, 1877, 1879), Ferenc Liszt (1843), Anton Rubinstein (1843), Apolinary Kątski (1849), Henryk Wieniawski (1857), Johannes Brahms, Edvard Grieg (1883) und Wanda Landowska (1897) auf.

<sup>13</sup>Vgl. Subel, Kapitel 3.4., in: *Wrocławska chóralistyka* (wie Anm. 1)

<sup>14</sup>Maria Zduniak, „Muzyka i historia muzyki na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i w I połowie XX wieku“ [Musik und Geschichte der Musik an der Breslauer Universität im 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts], in: *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy* [Musikwissenschaft in Breslau: Personen – Geschichte – Perspektive], hrsg. von Maciej Gołąb, Wrocław 2005, S. 27.

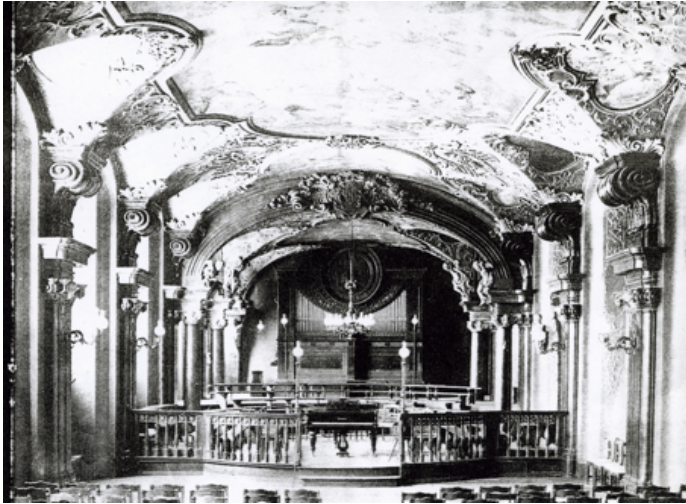


Abbildung 1: Die Orgel von Moritz Robert Müller 1833 im Musiksaal, aufgenommen 1903 (Hans Lutsch, *Bilderwerk Schlesischer Kunstdenkmäler*, Mappe 2, Breslau 1903. Tabl. 140-2. BUWr, Sign. 20383)

konservatorischer Arbeit eröffnete man am 8. Mai 1907 den Musiksaal erneut mit einem feierlichen Konzert, welches Organist Max Ansoerge sowie Solisten und Chorsänger unter Leitung des Institutsdirektors und auch des Domkapellmeisters Max Filke bestritten. Das nun neue Instrument, erbaut von der Firma Schlag & Söhne aus Schweidnitz, hatte 19 Stimmen, zwei Manuale und ein Pedal.<sup>15</sup> Den Prospekt dieser Orgel entwarf der bekannte Breslauer Architekt Hans Poelzig.<sup>16</sup>

Zum dritten Mal wurde der Musiksaal im Jahre 1938 renoviert. Zu diesem Anlass beschloss Arnold Schmitz, damaliger Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Breslau, wiederum ein neues Instrument zu errichten. Diese neue Orgel erbaute die Firma Sauer aus Frankfurt

<sup>15</sup>Disposition in: Walter, „Die Orgeln“ (wie Anm. 10), S. 270.

<sup>16</sup>Hans Poelzig war Autor noch anderer Entwürfe von Orgelprospekten und auch von Jugendstil-Möbeln – die Letzteren wurden aber nie umgesetzt. Vgl. dazu *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916* [Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900–1916], red. von Jerzy Ilkosz und Beate Störtkuhl, Wrocław 2000, S. 210f.



Abbildung 2: Die Orgel von Schlag & Söhne 1906, Prospekt von Hans Poelzig  
(*Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka*, hrsg. von Jerzy Ilkosz und Beate Störkuhl, Wrocław 2000, S. 211, Abb. XVII)

an der Oder. Nun hatte die Orgel 32 Stimmen, von G[otthold] Richter, Organist an der Salvatorkirche entworfen, eine moderne, elektrisch-pneumatische Traktur und einen fahrbaren Spieltisch.<sup>17</sup> Der Poelzig-Prospekt wurde beibehalten. Die Einweihung dieses Instruments fand im Jahr 1938 statt, Gotthold Richter spielte damals u. a. die Partita *Warum betrübst du dich, mein Herz* von Samuel Scheidt.<sup>18</sup> Leider verbrannte die Orgel während des Zweiten Weltkrieges.<sup>19</sup> Nach dem Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Raums gab man ihm im Jahr 1997 sein barockes Aussehen wieder, und er dient nun wie früher auch als Konzertsaal. Dank der Bemühungen des Organisten und Dirigenten Jan Tomasz Adamus<sup>20</sup> wurde der Musiksaal mit einer kleinen Orgel (einem Positiv) ausgestattet.

<sup>17</sup>Walter, „Die Orgeln“ (wie Anm. 10), S. 276. Die Disposition von Gotthold Richter stammt aus dem Jahr 1933.

<sup>18</sup>Ebd., S. 277. Rudolf Walter studierte Orgelspiel bei Gotthold Richter und spielte am 19. Dezember 1939 auf diesem Instrument den *Dritten Theil der Clavier Übung* von Johann Sebastian Bach.

<sup>19</sup>Burgemeister, *Orgelbau* (wie Anm. 2), S. 116.

<sup>20</sup>Heute ist Jan Tomasz Adamus der Direktor der „Capella Cracoviensis“.





Abbildung 3: Die Orgel von Adam Horatio Casparini 1718, jetzt im Oratorium Marianum, ehemals Musiksaal ([http://organy.art.pl/instrumenty.php?instr\\_id=491](http://organy.art.pl/instrumenty.php?instr_id=491))

Dieses Instrument, ein Werk von Adam Horatio Casparini aus dem Jahre 1718, stammt aus der St. Elisabethkirche. Es wurde 1999 von Richard Jacoby aus Kassel renoviert. Es hat 13 Stimmen, darunter eine *Vox humana*, kennzeichnend für italienische Instrumente (die Familie Casparini stammte aus Italien), und zwei Stimmungen: Chorton –  $a^1 = 465$  Hz und Kammer-ton –  $a^1 = 415$  Hz gemäß der schlesischen Orgelbau-Tradition. Die Orgel besitzt zwei mechanische Bälge und elektrisches Gebläse. Die Tastatur umfasst Töne von C bis  $c^3$  ohne Cis in der ersten Oktave.<sup>21</sup> Der Klang der Orgel ist etwas leise, und so bleiben während eines Konzerts beide Flügel, die sonst die Pfeifen verdecken, geöffnet.

### Breslauer Konzerthaus

Der neue Konzertsaal wurde von der Aktiengesellschaft *Breslauer Konzerthaus* errichtet und ersetzte an der Gartenstraße 39/41 (heute Pilsudski-Straße) den alten Saal, der Weißgarten und später Springersaal genannt wurde. Im Jahre 1878 hatte der neue Musiksaal, der sich im Breslauer

<sup>21</sup>Die Beschreibung nach Jan Tomasz Adamus, *Organy Caspariniego* [Casparini-Orgeln], in: Dziurla (Hrsg.), *Oratorium Marianum* (wie Anm. 9).



Abbildung 4: Der große Saal des Breslauer Konzerthauses, Orgel von der Firma Schlag & Söhne 1898 (Postkarte vom 10. November 1907, Sammlung Horst Gleiss)

Konzerthaus befand, 1 200 Sitzplätze. Es fehlte aber eine große Konzertorgel. Deshalb beschloss der Vorstand des Breslauer Orchestervereins am 27. April 1897 „eine jährliche Mindesteinnahme von 1 000 Mk. für eine zu beschaffende Orgel zu garantieren“.<sup>22</sup> Auch dank den Bestrebungen Rafał Maszkowskis, der 1890–1901 Dirigent und Direktor des *Breslauer Orchestervereins* war, wurde der Konzertsaal mit einer Orgel ausgestattet. Zum ersten Mal erklang das neue Instrument, von der Firma Schlag & Söhne aus Schweidnitz erbaut, während des Konzerts am 16. März 1898, aber nur zur Begleitung.<sup>23</sup> Solisten, *Flügelscher Gesangverein* und *Breslauer Orchesterverein* führten unter Leitung von Rafał Maszkowski Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* auf. Die einzige Beschreibung dieser Orgel (von

<sup>22</sup>Hermann Behr, *Denkschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins*, Breslau 1912, S. 45.

<sup>23</sup>Einen Monat später (am 16. April 1898) gab Heinrich Reimann ein Orgelkonzert im Breslauer Konzerthaus, vgl. ebd., S. 45.

Robert Ludwig) wurde in der *Schlesischen Zeitung* veröffentlicht.<sup>24</sup> Das Instrument

enthält rund 2300 Pfeifen, welche sich in 39 klingende Stimmen von starkem, zartem und eigenartigen Charakter gruppieren [sic!]. Außer den bekannten Registern, wie Principaloktave, Principalbass, Doppelflöte, Schalmei u. s. w. finden sich auch einige Seltenheiten, wie Stentorphon, Tuba mirabilis, Aeoline, Gambe, Gemshorn, Viola d'amour u. a. darunter. Vier Paar Schöpfbälge sorgen für eine ausreichende Windzufuhr zu den Pfeifen, und vier Bälgetreter sind erforderlich, wenn das volle Werk gespielt wird. Der Spieltisch steht seitwärts vor der in der großen Loge über der kleinen Bühne am Südenende des Saales untergebrachten Orgel und enthält vier Claviaturen, drei für die Hände (Manuale), eine für die Füße (Pedal). Sechs Koppeln ermöglichen eine vielfache Verbindung dieser Claviaturen, welche auf pneumatischem Wege mit dem Pfeifenwerke in Verbindung stehen. Zur Erleichterung der Registrierung sind Collectivzüge angebracht, welche mittels Druckes auf einem Knopf ganze Reihen von Registern ein- und ausschalten. Alle Errungenschaften der Neuzeit, so auch der Rollschwerer, eine Einrichtung zum Herbeiführen des *Crescendo* und *Decrescendo*, haben Anwendung gefunden, sodaß dem Spieler eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit von Klangwirkungen zu Gebote steht. Die Befürchtung, daß die Lage der Orgel im Hintergrunde der Loge ihren Klang zu sehr abschwächen könnte, hat sich als grundlos erwiesen; auch bei dem *Forte* der Chor- und Orchestermassen griff sie noch mächtig und vernehmlich ein.

Erstmalig konnte man den vollen Klang der neuen Orgel anlässlich des Solokonzerts von Prof. Dr. Heinrich Reimann (von der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche) am 16. April 1898 hören.<sup>25</sup> Nach der Beurteilung eines Kritikers befanden sich „die Pfeifen zu tief versteckt im Hintergrunde“, deshalb tönte der Klang nicht so stark, voll und glänzend wie man es erwartet hatte. Er schrieb ferner, die neue Orgel „habe zwar viele Solostimmen, aber das Volumen der Orgel hänge von der Mixtur ab“.<sup>26</sup>

<sup>24</sup>*Schlesische Zeitung* vom 18. März 1898.

<sup>25</sup>Rezension in *Breslauer Neueste Nachrichten* vom 19. April 1898, S. 2. Der Name des Autors ist. nicht erschließbar.

<sup>26</sup>Kritik von Ernst Flügel in *Schlesische Zeitung* vom 19. April 1898, S. 2. Reimann spielte *Tocatta und Fuge d-Moll* von J.S. Bach, *Präludium D-Dur* des Breslauer Komponisten Moritz Brosig, *Orgelsonate A-dur* op. 63 von Arnold Mendelssohn, *Fuge über BACH* op. 60 Nr. 6 von Robert Schumann, *Präludium E-Dur* von Camille Saint-



Abbildung 5: Der große Saal des Breslauer Konzerthauses nach dem Umbau im Jahre 1925 (*Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka*, hrsg. von Jerzy Ilkosz und Beate Störkuhl, Wrocław 2000, S. 510, Abb. 472)

Laut Ludwig Burgemeister wurde nach dem Umbau des Konzertsaals im Jahre 1925 dieses Instrument durch die Firma Sauer auf 44 Register erweitert.<sup>27</sup> Nach einem unbekanntem Autor der *Schlesischen Tagespost* besaß die Orgel eine elektrische Traktur bei „fünf neuen Registern mit je 58 Stimmen“<sup>28</sup> und erreichte dadurch Orchesterklang. Das Instrument war hinter einem vergoldeten Gitter verborgen und somit unsichtbar. Der Spieltisch, vor dem Dirigentenstandort befindlich, war pneumatisch versenkbar. Leider wurde während des Krieges das ganze Konzerthaus samt dem Instrument zerstört.

---

Saëns, *Invocation* und *Cantilène pastorale* von Alexandre Guilmant, *Allegro* aus [Orgel] *Symphonie g-Moll* von Charles Marie Widor.

<sup>27</sup>Burgemeister, *Orgelbau* (wie Anm. 2), S. 107.

<sup>28</sup>Information in: *Schlesische Tagespost* vom 10. November 1925, S. 3. Autorenkürzel „wy“.



Abbildung 6: Die Orgel (Hauptorgel und Fernorgel, Gegenorgel) in der Jahrhunderthalle zu Breslau (Op.1160), Firma Sauer 1913, erweitert 1937 (<http://blog.walckerorgel.de/2009/12/09/die-riesenorgel-von-breslau>)

## Die Jahrhunderthalle

Im Jahre 1913 anlässlich der Jahrhundertfeier des Freiheitskrieges gegen Napoleon (Völkerschlacht bei Leipzig) wurde in Breslau eine große Anlage mit der Jahrhunderthalle (nach dem Entwurf von Max Berg) erbaut.<sup>29</sup> In diesen Kuppelbau, damals dem größten in der Welt, baute man auch die größte Orgel ein. Die Disposition stammte von Karl Straube, dem bekannten Organisten an der Leipziger Thomaskirche. Nach seinem Entwurf fertigte die traditionsreiche Firma Wilhelm Sauer aus Frankfurt an der Oder<sup>30</sup> die Orgel (Opus 1160) in zehn Monaten. Die seinerzeit größte Or-

<sup>29</sup>Im Rahmen der Feierlichkeiten 1913 fanden Konzerte und Ausstellungen statt. Vgl.: Jerzy Ilkosz, *Hala Ludowa (dawniej Hala Stulecia) – dzieło Maxa Berga* [Die Volkshalle, früher Jahrhunderthalle – ein Werk von Max Berg], Wrocław 2003.

<sup>30</sup>Die Geschäftsführung der Firma Sauer übernahm 1910 Paul Walcker, weil sich Wilhelm Sauer's Söhne nicht mit Orgelbau befassen wollten. Nach dem Tod des Inhabers im Jahr 1916 übernahm Paul Walcker den Betrieb. Vgl. Lothar Hoffmann-Erbrecht,

gel der Welt hatte 15 133 Pfeifen und 200 Register (187 klingende Stimmen und 13 Transmissionen), die auf fünf Manuale und ein Pedal verteilt waren. Das Instrument bestand aus zwei Teilen, der Hauptorgel, mit 136 Manualregistern (vier Manuale), 33 Pedal-Registern und einer Fernorgel mit eigenem Pedal, die in 25 m Höhe untergebracht wurde. „Die Entfernung beider Werke beträgt ca. 80 m Luftlinie“.<sup>31</sup> Die Fernorgel war auch durch das fünfte Manual der Hauptorgel erreichbar. Die Rohrlängen betragen von 10,5 m bis zu nur 8 mm bei der kleinsten Pfeife. Organisten konnten gleichzeitig mehr als 4 000 Töne produzieren. Dieses riesige Instrument hatte zahlreiche Soloregister. Auf dem Spieltisch befanden sich 337 Tasten und 911 Gruppenzugknöpfe. Die große Dimension der Orgel stellte eine technische Herausforderung dar, weil der Weg zwischen den Tasten des Spieltisches und den Ventilen übermäßig lang war. Deshalb erdachte sich Paul Walcker jun. (der Sohn Paul Walckers), Regierungsbaumeister und Dipl. Ing. für Elektrotechnik, „die direkte, elektrische, funkenfreie Orgeltraktur“.<sup>32</sup> Alles funktionierte geräuschlos. Um eine Vorstellung von der riesigen Arbeit zu geben, sei erwähnt, dass sich im Spieltisch 10 km Draht befanden, in der ganzen Orgel über 80 km.<sup>33</sup> Das Instrument „wurde auf einer Fläche von 260 qm aufgebaut, es war 22 m breit, 15 m hoch, 15 m tief und wog 51 Tonnen. Es wurde mit 11 Eisenbahn-Waggon befördert“.<sup>34</sup> Allein der Spieltisch wog 1 050 kg.<sup>35</sup> Der Luftdruck in der Hauptorgel betrug 12 PS; früher erforderte es Arbeit von mindestens 12 Mann. Die Orgel hatte charakteristische Stimmen:

Ganz eigenartige Effekte erzielt das Glockenspiel des Hauptwerkes mit einer Zartflöte, es klingt wie Harfe, und wenn es im schnellen Takte gespielt wird, hat jeder das Empfinden, ein Klavier zu hören. Auch im Fernwerk befindet sich ein Glockenspiel, aber mehr im Charakter der Militärglockenspiele. [...] In der Fernorgel befand sich als

---

Art. „Sauer, Wilhelm“, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001, S. 649.

<sup>31</sup>Fritz Ernst, „Die Riesenorgel der Breslauer Jahrhunderthalle“, in: *Breslauer Illustrierte Zeitung*, 1913, Nr. 12, S. 8.

<sup>32</sup>Er ließ diesen Entwurf unter der Nummer 260579 patentieren. Vgl. ebd., S. 8.

<sup>33</sup>Ebd.

<sup>34</sup>Information im Beitrag „Die Riesenorgel von Breslau“ vgl. [blog.walckerorgel.de/2009/12/09/die-riesenorgel-von-breslau](http://blog.walckerorgel.de/2009/12/09/die-riesenorgel-von-breslau) (01.07.2014), S. 2.

<sup>35</sup>Ernst, „Die Riesenorgel“ (wie Anm. 31), S. 8.

besonderer Effect ein Bläserchor [...], welcher den Eindruck eines Bläserkonzerts vom Kirchturm vortäuschen

kann. Mit diesem Instrument konnte man Vogelstimmen, Vogelzwitsern, u. a. einen Nachtigallengesang nachahmen.<sup>36</sup> Die Abnahme der Orgel fand am 20. September 1913 durch Karl Straube statt. Dazu hatten in der Jahrhunderthalle 5 000 Gäste, darunter Paul Walcker, Platz genommen. Walcker hielt einen aufschlussreichen Vortrag mit 40 Bildern. Straube demonstrierte die verschiedenen Möglichkeiten des Instruments, u. a. was die „gewaltige Kraft des vollen Werkes und im *Pianissimo* der Streichstimmen“ betraf.<sup>37</sup> Die Orgel in der Jahrhunderthalle kostete 95 000 Mark. Anlässlich der Einweihung der Jahrhunderthalle und der Orgel bekam Max Reger im Oktober 1912 den Auftrag, ein Werk für Orgel und Orchester für Breslau zu komponieren, Straube sollte das Werk uraufführen. Beide Männer trafen sich regelmäßig in Leipzig und tauschten sich über das entstehende Werk aus. Innerhalb eines Monats war die ca. 30-minütige Komposition fertiggestellt:<sup>38</sup> *Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll* op. 127. Das Werk „gab dem Organisten die Gelegenheit, alle Möglichkeiten des Instruments eindrucksvoll vorzuführen“.<sup>39</sup> Die Uraufführung spielte am 24. September 1913 Karl Straube, dem die Komposition gewidmet war.<sup>40</sup> Paul Walcker sen. erhielt von Kaiser Wilhelm für diese Orgel den Roten Adlerorden 4. Klasse verliehen.<sup>41</sup> Ein Breslauer Musikkritiker und Pädagoge an der Technischen Hochschule (der Leiter des Instituts für musikalische Technologie) schrieb ein pathetisches Gedicht *Breslauer Jahrhunderthalle* zum Lob auf die Halle und die Orgel.<sup>42</sup>

Aus stolzem Bürgersinn errichtet  
Und lauterem Geschichtsverstand,  
Ist hier Vergangenheit geschichtet,  
Die sich mit Gegenwart verband.

<sup>36</sup>Ebd., S. 9.

<sup>37</sup>Ebd., S. 9.

<sup>38</sup><http://www.proreger.de/> (01.07.2014).

<sup>39</sup>Vgl. den Beitrag „Dokument des Monats Oktober 2002. Die größte Orgel der Welt“ in: <http://www.dra.de/online/dokument/2002/oktober> (01.07.2014).

<sup>40</sup>Information aus „Orgel der Jahrhunderthalle (Breslau)“, in: *de.wikipedia* (01.07.2014).

<sup>41</sup>„Die Riesenorgel von Breslau“ (wie Anm. 34), S. 2.

<sup>42</sup>Das Gedicht vgl. <http://www.breslau-wroclaw.de/wb/pages/familienforschung/familiedokumente/gerhard-zeggert/breslauer-orgeln.php> (01.07.2014).

Im größten Kuppelbau der Erde  
 Verkündete im Orgelton  
 Das ew'ge Lied von „Stirb und Werde!“  
 Europas große Tradition.  
 Im deutschen Vaterland entstanden  
 Dank seinen allertreusten Söhnen,  
 Ward' hier ein Werk, mit tausend Banden  
 Die deutsche Einheit uns zu krönen.

25 Jahre später, diesmal anlässlich des 12. Deutschen Sängerbundesfestes im Jahr 1937, beschloss man, das Instrument in der Jahrhunderthalle umzubauen und noch zu erweitern. Nach der Disposition von Gerhard Zeggert, des damals berühmtesten Organisten in Breslau, erhielt die Orgel weitere 22 Register und 16 706 Pfeifen, sieben Manuale und zwei Pedale.<sup>43</sup> Zeggert veranstaltete in den Jahren 1939–1944 in der Jahrhunderthalle Sonntags-Orgelkonzerte, bei denen er selbst mitwirkte.<sup>44</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde im Jahr 1952 diese Orgel in den Breslauer Dom durch die Firma Biernacki aus Krakau versetzt. Der Spieltisch ist komplett (fünf Manuale), aber das Instrument hat nun nur noch 150 Stimmen<sup>45</sup> und 13 297 Pfeifen.

### Die Orgel in der Technischen Hochschule

An der Breslauer Technischen Hochschule wurden seit ihrer Gründung im Jahr 1910 Musiktraditionen gepflegt. Studenten sangen in verschiedenen Singvereinen, und auf ihren Wunsch wurde 1926 der *Akademische Musikverein* gegründet. Damit hatten sie nicht nur die Möglichkeit zu singen, sondern auch das Instrumentenspiel zu erlernen. Das Collegium Musicum unter Leitung von Hermann Matzke, zu dem neben Studenten auch akademische Lehrer gehörten, bestand aus einem Männer- und einem gemischten Chor sowie einem kleinen Orchester. Für die Konzerte dieses Collegiums war eine Orgel notwendig, daher gab die Hochschule ein Instrument bei

<sup>43</sup>Ebd.

<sup>44</sup>E-Mail-Nachricht von Ute Kopf-Zeggert, der Tochter des Organisten, vom 4. Januar 2010. Erhalten haben sich Programme aus den Jahren 1931 und 1941. Laut Informationen in der Breslauer Presse wurden diese Konzerte von 1939 bis 1944 veranstaltet. Anzeige und Kritiken (vgl. *Schlesische Tageszeitung* vom 9. und 14. November 1944, S. 3) erhielt die Autorin von Horst Gleiss (Rosenheim, Obb.), dem sie hiermit sehr freundlich dankt.

<sup>45</sup>Vgl. Polskie Wirtualne Centrum Organowe, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Organy> (01.07.2014).



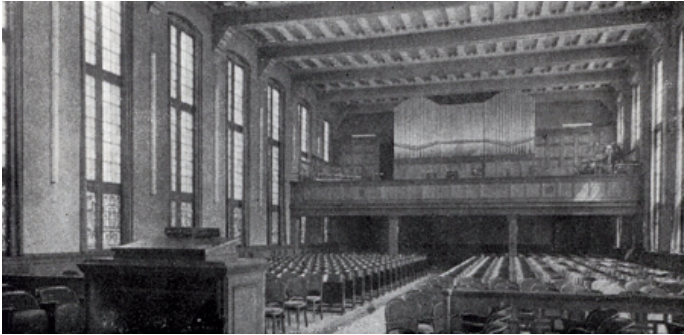


Abbildung 7: Die Orgel in der Technischen Hochschule (Op. 2375) von der Firma Rieger 1929 (Hermann Matzke, *Die Musik an der Technische Hochschule zu Breslau, nebst Würdigung ihrer Orgel*, Kassel 1929, S. 5).

der Firma Rieger aus Jägerndorf [Krnov] in Auftrag. Die Einweihung dieses Instruments fand während eines Konzerts am 23. Juni 1929 statt. Hugo Syvarth, Organist an der Pauluskirche, spielte damals die *Phantastie G-Dur* von Johann Sebastian Bach und die *Passacaglia d-Moll* von Max Reger sowie eine *Kleine Doppelfuge* von Hermann Matzke. Das neue Instrument hatte 28 Stimmen, zwei Manuale (Hauptwerk C' – g<sup>3</sup>, 56 Tasten, Oberwerk C' – g<sup>3</sup>, 56 Tasten, 68 Töne, Schweller und Pedal (C – f<sup>1</sup>, 30 Tasten). Der Klang der Orgel war weich und voll, er wurde nach ihrem Umfang abgestimmt. „Hinsichtlich des Spieltechnischen wurde die pneumatische Traktur gewählt – in der sich die Baufirma besonders leistungsfähig zeigte“,<sup>46</sup> weil die rein elektrische Steuerung akustische Störungen bewirkte. Spielhilfen, Registerwippen und Druckknöpfe für verschiedene Kombinationsmöglichkeiten waren bequem und übersichtlich angeordnet. Dem Einweihungskonzert ging ein Vortrag von Matzke über zeitgenössischen Orgelbau voraus. Als im akademischen Jahr 1931/1932 das *Institut für musikalische Technologie* gegründet wurde (unter Matzkes Leitung), wurde das Instrument und überdies das Orgelmodell, von der Firma Rieger erbaut, nicht nur für Konzerte, sondern auch für den Unterricht genutzt. Heute befindet sich das Instrument in der Maria-Magdalenen-Kirche, wird aber nicht gebraucht.

<sup>46</sup>Hermann Matzke, *Die Musik an der Technischen Hochschule zu Breslau, nebst Würdigung ihrer Orgel*, Kassel 1929, S. 38.



Abbildung 8: Die Orgel im Breslauer Rundfunkhaus (Op. 2900) von der Firma Rieger 1942 (Foto: Joanna Subel)

### Die Orgel im Rundfunkhaus

Im Jahr 1924 wurde der Reichssender Breslau gegründet, der große Send- und Konzertsaal wurde jedoch erst im Jahr 1942 eröffnet. Zeitgleich zu der Übergabe des neuen großen Sendesaals wurde auch eine neue große Orgel in Betrieb genommen. Diese Orgel, gebaut von der Firma Gebr. Rieger aus Jägerndorf,<sup>47</sup> war eine ‚Kompromissorgel‘, mit der man Barockmusik

<sup>47</sup>Diese österreichische Firma hatte ihre Orgelbaufabrik in Jägerndorf (heute Krnov in Tschechien); sie wurde von Franz Rieger 1844 als Werkstatt gegründet, seit 1873 firmierte sie als *Franz Rieger & Söhne*, und seit 1880 als *Gebrüder Rieger*. Nach dem Tod Otto Riegers im Jahr 1920 übernahm Dipl. Ing. Josef Glatter Götz den Betrieb. „Im Laufe der 30er Jahre stiegen die Söhne Egon und Josef von Glatter-Götz in den Betrieb ein. Während sich Josef von Glatter-Götz vor allem mit der Technik befasste, hatte sein Bruder das Augenmerk auf die klangliche und künstlerische Gestaltung der Instrumente gelegt. Egon von Glatter-Götz fiel im September 1940 während des Polenfeldzugs.“ Seit 1945 ist die Firma staatlich und wirkt als *Rieger-Kloss* in Krnov. Josef Glatter Götz jun. zog im 1946 nach Schwarzach (Vorarlberg, Österreich) um, wo er eine Orgelbau-Firma gründete, die heute unter *Rieger Orgelbau* bekannt ist. Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Rieger\\_Orgelbau](http://de.wikipedia.org/wiki/Rieger_Orgelbau) (01.07.2014).

und auch Großformen des 19. und 20. Jahrhunderts aufführen konnte. Die Orgel hatte 48 Stimmen, drei Manuale und ein Pedal<sup>48</sup> und spielte die Rolle eines Konzertinstruments. Das erste Manual als Prinzipalwerk und das Pedal dienten als Tuttiklang, das Brustwerk hatte barocken Charakter, das dritte Manual war mit Schwellwerk zu verwenden. Moderne Technik mit elektrischer Traktur bildete eine einfache Konstruktion,

damit sich jeder fremde Organist sofort darauf einrichten kann. Der Spieltisch enthält nur die normalen Registerwippen und die zu den acht freien Kombinationen gehörenden acht Druckknöpfe und den Ausschalter, die die Kombination in Gang bringen. Irgendwelche Hilfszüge für Kombinationen sind hier völlig weggefallen, so dass der Spieler sich ganz auf sein Spiel konzentrieren kann und auch keine Registerhilfe braucht.

Während des Krieges wurde das Instrument nur unerheblich zerstört, nach dem Krieg von der Firma Waclaw Biernacki aus Krakau repariert und auf 60 Stimmen erweitert.

### Fazit

In Breslau gab es viele Orgeln. Alle Kirchen waren mit diesen Instrumenten ausgestattet. Die ‚Königin der Instrumente‘ befand sich auch in Konzertsälen, in Hospitalkapellen, Schulen, Kinos, anderen Räumen und sogar in Privatwohnungen. Wie Ludwig Burgemeister schrieb, gab es in Breslau 44 Instrumente in sakralen und 30 in profanen Objekten. Ihr Umfang und ihre Disposition hingen von der Rolle ab, die sie spielten. Die Orgel im Musiksaal der Universität diente vor allem zum Üben, aber auch für Konzerte barocker und klassischer Musik, deshalb hatte sie 13 (14), dann 19 und schließlich (im Jahr 1838) 32 Stimmen. Bis zum Bau der Orgel in der Jahrhunderthalle waren jedoch die Kirchenorgeln im 19. Jahrhundert stattlicher und sie hatten mehr Stimmen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde im neuen Konzerthaus ein großes Instrument für Aufführungen zeitgenössischer Musik erforderlich. Man baute dort also im Jahre 1898 eine Orgel ein, anfangs mit 2300 Pfeifen und 39 Stimmen, anschließend wurde sie im Jahre 1925 auf 55 Stimmen erweitert. Das war das erste Instrument in einem weltlichen Raum in Breslau, auf dem Musik des 19. Jahrhunderts gespielt werden konnte. Sie wurde mit folgenden neuen Möglichkeiten ausgestattet: *crescendo* und *decrescendo*, *Echostimmen* *Stentorphon*,

<sup>48</sup>Eine Beschreibung der Orgel wurde in der *Zeitschrift für Instrumentenbau* 1942, Nr. 5/5 veröffentlicht, die Disposition in Jahrgang 1943, Nr. 9/10.

*Tuba mirabilis*, *Aeoline*, *Gambe*, *Gemshorn*, *Viola d'amour*. Alle Klangkombinationen dieses Instruments zeigte Prof. Dr. Heinrich Reimann aus Berlin in einem Solokonzert am 16. April 1898.<sup>49</sup> Ein weiteres hochmodernes Instrument tauchte in Breslau erst im 20. Jahrhundert auf. Die Errichtung eines Kuppelbaus, der monumentalen Jahrhunderthalle im Jahre 1913, war ein großes Ereignis. Es fanden dort Massenkonzerte mit Tausenden von Musikern und Zuhörern statt. Dieses riesige Objekt konnte nur von einer riesigen Orgel mit vollem Klang gefüllt werden. Man baute also damals das größte Instrument der Welt mit 200 Stimmen und 15 133 Pfeifen und mit ganz neuartiger elektrischer Traktur. Das Instrument wurde 1937 noch auf 222 Stimmen und 16 706 Pfeifen erweitert. Dank Gerhard Zeggert, dem Anhänger der ‚deutschen Orgelbewegung‘, bekam die Nebenorgel in der Jahrhunderthalle barocke Prägung. Sie hatte einen eigenen zweimanualigen Spieltisch mit Pedal, das Instrument war aber auch über das fünfte Manual der Hauptorgel erreichbar. Angesichts der Macht des Klanges der riesigen Orgel konnten Komponisten neue Werke schaffen, indem sie neue technische und musikalische Möglichkeiten nutzten. Neue Instrumente hatten nicht nur neue Register, Stimmen, Klangmischungen, sondern sie verfügten auch über stufenlos veränderbare Dynamik. Die alten Breslauer Orgeln, meist aus dem 18. Jahrhundert, dienten zum Spielen von Barock- und klassischer Musik. So wurden gegen Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diese Instrumente umgebaut, um neue zeitgenössische Werke aufführen zu können. In der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts bevorzugte man einen monumentalen Klang; eine Orgel sollte einem Sinfonieorchester gleich sein. Im Leben der Breslauer spielte Musik eine große Rolle. Davon zeugten zahlreiche Orgeln in weltlichen Räumen, auch in Privathäusern. Leider wurden fast alle großen Kirchenorgeln, ebenso wie jene im Musiksaal der Universität, im Konzerthaus wie auch die Hausorgeln während des Zweiten Weltkrieges zerstört. Die Orgeln der Jahrhunderthalle, der Technischen Hochschule und die im Rundfunkhaus blieben erhalten. Im *Deutschen Rundfunkarchiv* Wiesbaden werden einige Aufnahmen aus der Breslauer Jahrhunderthalle aufbewahrt, u. a. *Toccata und Fuge d-Moll* von Johann Sebastian Bach, sowie *Pastorale F-Dur*

---

<sup>49</sup>Kritik eines unbekanntenen Autors in *Breslauer Neueste Nachrichten* vom 19. April 1898, S. 2.

op. 59 von Max Reger, Werke, die von Gerhard Zeggert am 9. Januar 1937 aufgeführt worden waren.<sup>50</sup>

### Literaturverzeichnis

Adamus, Jan Tomasz, „Organy Caspariniego“ [Casparini-Orgeln], in: *Oratorium Marianum Uniwersytetu Wrocławskiego* [Das Oratorium Marianum der Breslauer Universität], hrsg. von Henryk Dziurla, Wrocław 1999.

Behr, Hermann, *Denkschrift zur Feier des 50-jährigen Bestehens des Breslauer Orchester-Vereins*, Breslau 1912.

Burgemeister, Ludwig, *Der Orgelbau in Schlesien*, Frankfurt/Main 1973.

„Disposition der neuen Rundfunkorgel in Breslau“, in: *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1942, Nr. 5/5; 1943, Nr. 9/10.

*Encyklopedia Wrocławia* [Enzyklopädie Breslaus], hrsg. von Jerzy Harasimowicz, Wrocław 2000.

Ernst, Fritz, „Die Riesenorgel der Breslauer Jahrhunderthalle“, in: *Breslauer Illustrierte Zeitung*, 1913, Nr. 12.

Flügel, Ernst, „Breslauer Orchesterverein. Orgelkonzert“, in: *Schlesische Zeitung* vom 19. April 1898.

*Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900–1916* [Hans Poelzig in Breslau. Architektur und Kunst 1900–1916], hrsg. von Jerzy Ilkosz und Barbara Störckuhl, Wrocław 2000.

Ilkosz, Jerzy, *Hala Ludowa (dawniej Hala Stulecia) – dzieło Maxa Berga* [Die Volkshalle (früher Jahrhunderthalle) – ein Werk von Max Berg], Wrocław 2003.

Ludwig, Robert, „Breslauer Orchesterverein“, in: *Schlesische Zeitung* vom 18. März 1898.

Matzke, Hermann, *Die Musik an der Technischen Hochschule zu Breslau, nebst Würdigung ihrer Orgel*, Kassel 1929.

*Sala Muzyczna Uniwersytetu Wrocławskiego* [Der Musiksaal der Breslauer Universität], mit Beiträgen von Henryk Dziurla und Maria Zduniak, Wrocław 1993.

Scheuermann, Gerhard, *Das Breslau Lexikon*, 2 Bde., Dülmen 1994.

---

<sup>50</sup>Die Autorin dieses Textes möchte sich hiermit bei Herrn Piotr Rojek, dem jungen bekannten Breslauer Organisten und Dozenten an der Breslauer Akademie für Musik, sehr herzlich für seine Beratung bei Fragen des Orgelspiels und des Orgelbaus bedanken.

*Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Augsburg 2001.

Seidel, Johann Julius, *Die Orgel und ihr Bau*, Breslau 1843.

Subel, Joanna, „Die künstlerische Tätigkeit des Breslauer Organisten Gerhard Zeggert (1896–1977)“, in: *Schlesische Memoiren. Festschrift zum 80. Geburtstag des schlesischen Heimatforschers Horst G. W. Gleiss am 26 August 2010*, hrsg. von Reinhard Leue, Rosenheim 2010.

Subel, Joanna, „Musica caelestis, musica Humana“, in: *Życie muzyczne Wrocławia (1945–1995)* [Breslaus Musikleben (1945–1995)]. Materiały z konferencji naukowej „IX Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej“ 27–28 marca 1998 Wrocław [Materialien der wissenschaftlichen Konferenz „IX: Traditionen der schlesischen Musikkultur“, 27.–28. März 1998, Breslau], Wrocław 1999.

Subel, Joanna, *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* [Breslauer Chorwesen 1817–1944], Wrocław 2008.

Walter, Rudolf, „Die Orgeln im Musiksaal der Universität Breslau“, in: *Jahrbuch der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau*, Bd. 21, Würzburg 1980.

„wy“ [?], „Das Breslauer Konzerthaus“, in: *Schlesische Tagespost* vom 10. November 1925.

Zduniak, Maria, „Muzyka i historia muzyki na Uniwersytecie Wrocławskim w XIX i w I połowie XX wieku“ [Musik und Geschichte der Musik an der Breslauer Universität im 19. und in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts], in: *Muzykologia we Wrocławiu. Ludzie – historia – perspektywy* [Musikwissenschaft in Breslau. Personen – Geschichte – Perspektiven], hrsg. von Maciej Gołąb, Wrocław 2005.

Zduniak, Maria, „Sala Muzyczna Uniwersytetu Wrocławskiego“ [Musiksaal der Breslauer Universität], in: *Sala Muzyczna Uniwersytetu Wrocławskiego*, mit Beiträgen von Henryk Dziurla und Maria Zduniak, Wrocław 1993.

Zduniak, Maria, „Sala koncertowa“ [Konzertsaal], in: *Oratorium Marianum Uniwersytetu Wrocławskiego*, hrsg. von Henryk Dziurla, Wrocław 1999.

<http://blog.walckerorgel.de/2009/12/09/die-riesenorgel-von-breslau>, S. 2 (01.07.2014).

[http://de.wikipedia.org/wiki/Rieger\\_Orgelbau](http://de.wikipedia.org/wiki/Rieger_Orgelbau) (01.07.2014).

[www.proreger.de](http://www.proreger.de) (01.07.2014).

<http://breslau-wroclaw.de/wb/pages/familienforschung/familiedokumente/gerhard-zeggert.php> (01.07.2014).

<http://breslau-wroclaw.de/wb/pages/familienforschung/familedokumente/gerhard-zeggert/breslauer-orgeln.php> (01.07.2014).

<http://www.dra.de/online/dokument/2002/oktober.html> (01.07.2014).

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Organy> (01.07.2014).

[http://de.wikipedia.org/wiki/Jahrhunderthalle\\_\(Breslau\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Jahrhunderthalle_(Breslau)) (01.07.2014).

EVA VIČAROVÁ (Olomouc, Tschechien)

## Die Musik in der Kathedrale von Olomouc (1872–1985)

### Einführung

Der Wenzelsdom – die Haupt-Bischofskirche (seit dem Jahre 1063) und die erste Kirche der Erzdiözese in Olomouc (Olmütz) (seit dem Jahre 1777) – nahm schon seit jeher im Vergleich zu anderen Kirchen hinsichtlich der Häufigkeit und der Bedeutung der in ihren Räumlichkeiten stattfindenden liturgischen Zeremonien von kirchlichem sowie von staatlichem Charakter eine Vorrangstellung ein. Neben dem üblichen Ablauf der Liturgien während sowie außerhalb der Messen fanden hier Feierlichkeiten zur Wahl neuer Päpste oder Requien zu deren Tod, Inthronisationen von Erzbischöfen, feierliche Heiligsprechungen oder bedeutende Bestattungen statt. Von den Veranstaltungen von staatlicher Bedeutung sind Gottesdienste anlässlich der Inthronisierung des Kaisers, ein feierliches *Te Deum* mit Genesungswünschen für den Kaiser, ein Trauer-Requiem bei seinem Tod oder Dankgottesdienste für den Frieden zu erwähnen. Es ist offensichtlich, dass bei diesen Ereignissen auch die Musik auf keinen Fall fehlen durfte.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als der einstimmige sowie mehrstimmige Gesang *a cappella* von der figuralen Musik abgelöst wurde, war das musikalische Element der Kathedrale in Olomouc beispielgebend für andere Kirchen.<sup>1</sup> Während der Amtszeit des der Musik sehr aufgeschlossenen Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno (Pontifikat in den Jahren 1664–1695) wurde das Chorpersonal deutlich erweitert, und zwar auf acht Choralisten, vier bis sechs Discantisten und einige Blasinstrumenten-Spieler. Darüber hinaus gründete Castelcorno eine Foundation mit acht Choralisten. Als Kapellmeister waren weiterhin renommierte Musiker und Komponisten tätig, wie zum Beispiel Philipp Jakob Rittler (1639?–1690), Pavel Vejvanovský (1640–1693), Thomas Anton Albertini (1660–1736), Václav Matyáš Gurecký (1705–1743), der Schüler von Antonio Caldara Josef Gurecký (1709–1769), Antonín Neumann (1730–1776) oder Josef Puschmann (1738–1794). Die genannten Kapellmeister beriefen sich bei ihren Ansprü-

---

<sup>1</sup>Weiteres siehe Jiří Sehnal, *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století* [Musik in der Kathedrale in Olomouc im 17. und 18. Jahrhundert], Brno 1988.



chen an das künstlerische Niveau nicht selten auf das Vermächtnis ihres berühmten Vorgängers Jacobus Handl-Gallus (1550–1591).

Aus der Reihe der mit den Aktivitäten der Kathedrale im 19. Jahrhundert verbundenen musikalischen Persönlichkeiten ist in erster Linie Dominik Pillhatsch (1785–1866) zu nennen, welcher neben der musikalischen Gestaltung der regelmäßigen Liturgie und besonderer kirchlicher Feierlichkeiten in dem erzbischöflichen Palast private oratorische und sinfonische Konzerte veranstaltete, und zwar als eine gewisse Parallele zu den *Concerts spirituels*, an denen Adelige, Offiziere und Repräsentanten der örtlichen Universität teilzunehmen pflegten.<sup>2</sup> Auf künstlerischer Ebene arbeitete in den Jahren 1856–1861 der Organist Mořic Kunert (1803–1861) mit dem Chor zusammen. Er war ein renommierter Musiker aus einer Musikerfamilie und auch Turmbläser.

In der Dramaturgie des musikalischen Elements der Hl.-Wenzel-Produktionen wich Pillhatsch in keiner Weise vom zeitgenössisch Üblichen oder vom damaligen Trend ab. In der Aufstellung der aufgeführten Messkompositionen begegnen die Namen von Komponisten der Klassik wie Michael Haydn (1737–1806), Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) und Joseph Preindl (1756–1823). Sehr oft fanden auch Robert Führer (1807–1861) und Václav Emanuel Horák (1800–1871) Erwähnung. Von den Tonsetzern deutscher Herkunft waren es Ignaz Assmayer (1790–1862), Anton Diabelli (1781–1858), Johann Gänsbacher (1778–1844), Franz Krenn (1816–1897), Johann Obersteiner, L. Rotter (?) und Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831).

Auf Pillhatsch folgte im Kapellmeisteramt Franz Trousil (1819–1872). Zum Ende seiner Ära kam es zu einer deutlichen Verschlechterung der Verhältnisse am Dom. Teilweise lag das an der Erkrankung des Kapellmeisters, eine weitere Ursache für das Problem stellte der Mangel an Musikern dar. Das musikalische Element der Messe wurde von lediglich drei Sopransängern gestaltet, wobei angeblich nur einer von ihnen ein gutes Gesangsniveau aufzuweisen hatte, und von zwei Altsängern. Das Chororchester bestand aus dem ersten Violinisten, der auch Sekundist des Theaterorchesters war,

---

<sup>2</sup>Falls nicht anders angegeben wird, basiert der nachfolgende Text auf Quellenforschungen, die in folgenden Institutionen durchgeführt wurden: Dómský archiv Olomouc [Domarchiv Olomouc], Moravské zemské muzeum v Brně [Mährisches Landesmuseum in Brno], Slezské zemské muzeum v Opavě [Schlesisches Landesmuseum in Opava], Státní okresní archiv Olomouc [Staatsbezirksarchiv in Olomouc], Vlastivědné muzeum v Olomouci [Heimatkundemuseum in Olomouc] und Zemský archiv v Opavě, pobočka Olomouc [Landesarchiv in Opava, Niederlassung in Olomouc].

vier Intrada-Bläsern, die sich bei den Partien der zweiten Geigen, Hörner und Trompeten einander abwechselten, und einem Violinisten, der seinen Pflichten nur sporadisch nachgekommen sein soll.

In dieser Situation wurde im Jahre 1872 von Kardinal Erzbischof Friedrich Fürstenberg (Episkopat 1853–1892) Pavel Křížkovský (1820–1885), Initiator der erfolgreichen Reform der Kirchenmusik in dem Augustinerkloster in Staré Brno (Altbrunn), an den Wenzelsdom in Olomouc berufen. Die örtliche Kathedrale wurde so zum Hauptzentrum der cäcilianischen Bewegung.

Der Cäcilianismus als eine mitteleuropäische puristische Bewegung, zu der es allerdings auch in den Niederlanden, in Irland, Italien, Belgien, in der Schweiz, in Polen, Ungarn und Nordamerika Parallelen gibt, wurde nach der Musikpatronin, der hl. Cäcilia benannt.<sup>3</sup> Die Bewegung entstand während des 19. Jahrhunderts in Deutschland und verstand sich als Reaktion auf die Veränderung des Repertoires und der Interpretierungsweisen sowie die Deformation liturgischer Texte, die infolge der Aufklärung, der Säkularisierung der öffentlichen Sphäre und der Veränderung der Vorlieben des ‚Kirchenpublikums‘ in der Kirchenmusik zu beobachten waren.

Die Cäcilianisten waren bemüht, profane Genres wie zum Beispiel die sehr beliebten Intraden, Fanfaren, bearbeiteten Tänze, Märsche sowie Arien, und nebst der Orgel, dem Kontrabass und den Trombonen auch die figurale Musik aus den Kirchenchören zu verbannen. Ferner bemühten sie sich um die Kultivierung des geistlichen Volksgesangs und setzten die Rückkehr des gregorianischen Chorals und der Renaissance-Vokalpolyphonie *a cappella* des Palestrina-Typus durch.

In den Grundlagen des Cäcilianismus fanden auch viele ästhetische und theoretische Impulse ihren Niederschlag. Aus der musikalischen Praxis selbst sind insbesondere die Tätigkeit der sogenannten Münchner Schule, repräsentiert von Johann Kaspar Aiblinger (1788–1867) oder Kaspar Ett (1788 bis 1847), und Aktivitäten der Geistlichen aus Regensburg – Carl Proske (1794–1861), Franz Xaver Haberl (1840–1910) und Franz Xaver Witt (1834–1888) – zu erwähnen.

<sup>3</sup>Aus der großen Menge der Literatur über den Cäcilianismus sind folgende Werke erwähnenswert: Karl Gustav Fellerer, *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, ed. K. G. Fellerer, Kassel–Basel–Tours–London 1976; Winfried Kirsch, Art. „Caecilianismus“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. erw. Aufl., Sachteil, Band 2, Kassel usw. 1995, Sp. 317–326; Joseph Dyer, Art. „Roman Catholic Church Music“, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Band 21, London 2001, S. 544–570.

Unabhängig davon, dass die cäcilianische Bewegung letztendlich eine ziemlich deutliche gesellschaftliche Unterstützung fand, gekrönt mit der päpstlichen Weihe in Form des Schreibens *Motu proprio* von Pius X. aus dem Jahre 1903, wurde sie in den profanen und kirchlichen Kreisen nicht ohne Probleme, Kontroversen und Vorbehalte aufgenommen. Der Glanz und die ‚lebendige‘ Stimmung der bis dahin betriebenen figuralen Musik, die der Kirche zur prunkvollen Repräsentierung dienten, standen in scharfem Gegensatz zu der scheinbar stilistisch reinen, doch im Ton asketischen und oft inventionslosen Musik der Cäcilianisten. Es ist allerdings auch hinzuzufügen, dass viele Chöre von den cäcilianischen Reformen gar nicht betroffen waren. Im tschechischen Umfeld entstand als Parallele zum Cäcilianismus eine Bewegung, die aus nationalen Gründen Kyrillismus genannt wurde.

### I.

Die zehn Jahre dauernde Kapellmeistertätigkeit von Pater Pavel Křížkovský, dem Lehrer von Leoš Janáček (1854–1928), dem bedeutendsten Repräsentanten des profanen Chorschaffens der Zeit vor Bedřich Smetana (1824–1884), nimmt in der Geschichte der Kathedrale eine herausragende Stellung ein.<sup>4</sup> Es war das Verdienst von Křížkovský, dass der Wenzelsdom die erste Kathedrale in Böhmen, Mähren und Schlesien war, an der die cäcilianischen Grundsätze in vollem Maße umgesetzt wurden. Es ist zu betonen, dass zum Beispiel die Prager Veitskathedrale die erhofften Änderungen erst mit dem Stellenantritt von Josef Förster (1833–1907) als Regenschori im Jahre 1887 vollzog.

Der Choralgesang wurde an Wochentagen von sechs Choralisten geleitet, sonntags und an Feiertagen wurde diese Anzahl um sechs Fundatisten, mehrere engagierte Stipendisten und gelegentlich um Theologie-Studenten erweitert. In diesem Zeitraum wurde die Musik in der Kathedrale in Olomouc als eine der hochwertigsten in der österreichischen Monarchie angesehen.

---

<sup>4</sup>Mehr in: Jitka Bajgarová, Art. „Křížkovský, Pavel (Karel)“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. erw. Aufl., Personenteil, Band 10, Sp. 738–740. Die Persönlichkeit von Pavel Křížkovský wird in drei Monografien aufgearbeitet: Karel Eichler, *Životopis a skladby Pavla Křížkovského* [Biografie und Kompositionen von Pavel Křížkovský], Brno 1904; Jindřich Geisler, *Pavel Křížkovský. Nástin života i působení jeho uměleckého* [Pavel Křížkovský. Übersicht des Lebens und der künstlerischen Tätigkeit], Praha 1886 und Jan Racek, *Pavel Křížkovský, tvůrce českého sborového slohu* [Pavel Křížkovský, Gestalter des tschechischen Chorstils], Opava 1955.

Křížkovský schaffte die figurale Musik des Chors ab. Die Vokalelemente der Musik während der Liturgie wurden nur vom Orgelspiel und bei festlichen Gelegenheiten von den zu diesem Zweck engagierten Posaunenspielern begleitet. Das einstudierte Repertoire basierte auf Werken der Komponisten der Renaissance-Polyphonie, zu denen zum Beispiel Giovanni Croce (1560–1609), Paolo Agostino Ferrario (1578–1607), Jacobus Handl-Gallus, Hans Leo Hassler (1564–1612), Orlando di Lasso (1532–1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), Francesco Soriano (1548/49–1621) oder Annibale Zoilo (1537–1592) gehörten, sowie auf Werken der deutschen Cäcilianisten Moritz Brosig (1815–1887), Carl Greith (1828–1889), Johann Baptist Benz (1807–1880), Heinrich Oberhoffer (1824–1885), Pancraz Rampis (1813–1870), Johann Gustav Eduard Stehl (1839–1915) und des schon genannten Franz Xaver Witt. Den tschechischen Repräsentanten der Reform wurde mit Ausnahme von J. Förster, Karel František Pietsch (1786 bis 1857) und František Zdeněk Skuherský (1830–1892) am Domchor nicht so viel Raum gewidmet. Der Grund mag in dem im Verlaufe der siebziger Jahre des vorvergangenen Jahrhunderts stattgefundenen Wechsel im Stil der Kirchenmusik liegen. Die cäcilianischen Kompositionen mit ihrem radikalen Purismus und ihrer rückschrittlichen Sprache begann man durch solche Kompositionen zu ersetzen, die neben den Renaissance- und Neorenaissance-Idiomen auch die zeitgenössische musikalische Sprache betonten. Diese Poetik wurde aber von Křížkovský offensichtlich nicht aufgenommen.

Das Kirchenwerk von Pavel Křížkovský, insbesondere die Stücke *Requiem*, *Te Deum*, und *Litanie lauretanae* sowie vertonte Gebete, mit denen er in der ersten, radikalsten Periode des Cäcilianismus, resp. Kyrillismus, die zeitgenössische Kompositionsnorm festlegte und die zur Erinnerung an seine Persönlichkeit und Tätigkeit im Repertoire der Kirchen-Ensembles auch nach seinem Tod erhalten geblieben sind, geriet nach dem Ersten Weltkrieg allmählich in Vergessenheit. Der Stil der Kirchenkompositionen von Křížkovský, basierend auf einfachen Melodien, für den eine überwiegend homophone Faktur mit bloßen Andeutungen der Polyphonie kennzeichnend war, erreichte aber weder die kontrapunktische Reife der Renaissance-Meister, noch die reiche Invention oder die Individualität der Harmonie ihrer Nachfolger. Die Orgelbegleitung ist ziemlich schlicht, sie diente zur melodischen und rhythmischen Unterstützung der Gesangsstimmen.

Ein Beispiel der kompositorischen Sprache von Křížkovský ist *Zdrávas Maria* [Ave Maria] (Abb. 1). Es handelt sich um einen vierstimmigen Männerchor, dessen Melodie durch grundlegende harmonische Funktionen un-

**Zdrávas, Maria**

P. Křížkovský

**Adagio**  
*Solo Dolce*

Zdrá - vas, Zdrá - vas Ma - ri - a, mi - lo - sti pl - ná, Pán s te - bou, Pán s te - bou, po - žeh -  
ná ná ty me - zi že - na - mi, ty me - zi že - na - mi, a po - žeh - na - ný plod ži - vo - ta, plod  
ži - vo - ta, plod ži - vo - ta tvé - ho Je - žiš. Sva - tá Ma - ri - a, Mat - ko, Mat - ko  
Bo - ží, pros za nás hří - šné ny - ní i v ho - di - nu smr - ti na - ší. A - men.

Abbildung 1: Pavel Křížkovský: *Zdrávas Maria* [Ave Maria]

terlegt ist. Durch eine stufenartige Fortschreitung einzelner Stimmen erzielt der Tonsetzer mitunter verdichtete Akkorde, verminderte Septakkorde und außertonale 7. Stufen. Der Gesang wird durch das Abwechseln eines Solo- und Chorquartetts belebt. Křížkovský fand weitere Ausdrucksmittel in einer ziemlich häufigen Umwandlung der dynamischen Ebene, *Fortissimo* wird von *pp* oder Solopiano abgelöst. Der Echo-Eindruck wird mit der Wiederholung einiger Wortverbindungen verstärkt. Im Falle von *Ave Maria* handelt es sich um „Du – unter den Frauen“, und „die Frucht deines Leibes“. Einzelne Stimmen werden parallel in Terzen oder in Gegenbewegung geführt, doch man registriert auch eine Seitenbewegung.

*Introitus de Com. C. n. Pont.*

*Rubricas P. Pavla Křížkovského v Olomouci, doby od r. 1873-1879*

Abbildung 2: Pavel Křížkovský: *Introitus de Com. Confessore non Pontifice*. Autograf

In den Jahren von 1873 bis 1879 entstand auch das Werk *Introitus de Com. Confessore non Pontifice*, für Tenor und Bass mit Orgelbegleitung, welche in dem Vokalpart beziffert ist (Abb. 2). Die Melodie ist als Choral ausgeführt, melodische Intervalle bestehen meistens aus Schritten, rhythmische Werte sind fein und werden von Achteln und Sechzehnteln gestaltet. Auch der Ambitus ist ziemlich klein und überschreitet die Oktave nicht. Die Komposition wurde in der Tonart d-Moll geschrieben. Der nicht-imitatorische Kontrapunkt basiert fast konsequent auf einer Gegenbewegung. Mit einer häufigen Abwechslung von harmonischen Funktionen – fast jede Note der führenden Tenorstimme ist mit beziffertem Bass versehen – erreicht der Komponist einen Effekt, mit dem die Harmonisierung des protestantischen Chorals evoziert wird.

## II.

Nachfolger von Pavel Křížkovský als Leiter des Chors der Kathedrale in Olomouc wurde Josef Nešvera (1842–1914). Er war ein bedeutender Komponist, Chormeister und renommierter Pädagoge, Ehrenmitglied vieler tschechischer sowie mährischer Verbände und wurde mit einer Reihe von staatlichen Preisen ausgezeichnet.<sup>5</sup> Er stand dreißig Jahre an der Spitze des Chors (1884–1914). In der Frage der Umsetzung der kyrillischen Reform sowie der tschechischen patriotischen Ideen schloss er an seinen Vorgänger an. In seiner Ära kam es zu einer Stabilisierung im Repertoire sowie in der Organisation. Der Chorkörper bestand aus sechs Choralisten und der gleichen Anzahl von Fundatisten, sonntags und an Feiertagen verstärkt von engagierten Stipendisten. Damals zählte er zu den Chormusik-Institutionen der besten Qualität in Mähren. Nešveras Foundation erfreute sich eines sehr guten Rufes, und es ging daraus eine Reihe von Persönlichkeiten hervor, die sich später in der professionellen Musikszene einen Namen erwarben, wie zum Beispiel Stanislav Tauber (1878–1959), Hubert (1876–1945) und Metod (1885–1971) Doležil oder Jaroslav Kvapil (1892–1958).

Nešvera, der an führender Position die tschechische reformierte kompositorische Schule repräsentierte und verbreitete, stützte sich in der Dramaturgie auf drei Kompositionskreise, das heißt auf die Renaissance, auf die sogenannte Witt-Schule sowie auf tschechische Protagonisten der Reform. Zu der ersten Gruppe gehörten Gregorio Allegri (1582–1652), G. Croce, P. A. Ferrario, J. Handl-Gallus, O. di Lasso, G. P. da Palestrina, Lodovico da Viadana (1560–1627), zu der zweiten J. B. Benz, Michael Haller (1840 bis 1915), Wilhelm Kothe (1831–1899) oder J. G. E. Stehle, und zu der dritten dann Karel Douša (1876–1944), J. Förster, Jan Bohuslav Foerster (1859–1951), František Hruška (1847–1879), František Picka (1873–1918), Vojtěch Říhový (1871–1950), F. Z. Skuherský, Josef Cyrill Sychra (1859 bis 1935) oder Eduard Tregler (1868–1932). Josef Nešvera führte auch häufig seine eigenen Kompositionen und die Werke seines Vorgängers Pavel

---

<sup>5</sup>Weiteres siehe bei: Tomáš Slavický, Art. „Nešvera Josef“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. erw. Aufl., Personenteil, Band 12, Kassel usw. 2004, Sp. 1003f.; Mořic Remeš, „Josef Nešvera (k jeho 90. výročí narození)“ [Josef Nešvera (zu seinem 90. Geburtstagjubiläum)], in: *Vlastivědný spolek muzejní v Olomouci*, [Museums-Patriotenverein in Olomouc], Olomouc 1932; Mořic Remeš, „Josef Nešvera. Zvláštní otisk z časopisu Vlasteneckého spolku muzejního v Olomouci“ [Sonderdruck aus der Zeitschrift des Vereins in Olomouc], Jahrgang 55, Band 22 – Geisteswissenschaftliche Reihe, Olomouc 1946.

Křížkovský auf. In der Einordnung von Kompositionen der zeitgenössischen tschechischen Tonsetzer, die auf die moderne kompositorische Sprache nicht verzichteten, war er sehr progressiv.

Josef Nešvera komponierte in Olomouc den größten Teil seines Kirchenwerkes (mehr als 400 Opera, davon 38 Messen und Requien, dazu Hunderte Messen-Stücke). Zum Beispiel blieben seine der *hl. Eugenie*, der *hl. Vincentia*, der *hl. Theodora*, der *hl. Friederica* oder dem *hl. Leonis* geweihten Messen dank ihrer Invention, ihrer entwickelten Ausarbeitungstechnik sowie der stilistischen Synthese der zeitgenössischen Musiksprache mit der Sprache der vokalen Polyphonie nicht nur im Repertoire des Dom-Körpers, sondern auch weiterer Kirchenensembles fast während des ganzen 20. Jahrhunderts erhalten.

Als Beispiel eines kompositorischen Stils, der in Nešveras kleineren Formen zum Ausdruck kommt, sei hier der achtstimmige Chor *Ave Maria* vorgestellt, der im Jahre 1912 in der Anlage Nr. 8 der Zeitschrift *Cyril* erschien (Abb. 3).

In diesem Werk stützte sich der Autor auf die Prinzipien der Renaissance-Doppelchörigkeit (ursprünglich venezianische Technik), bei der der erste Chor von Frauenstimmen (Knabenstimmen) und der zweite Chor von Männerstimmen gebildet werden. Schon dieses Moment ist nicht ganz gewöhnlich, da die gegenübergestellten Renaissance-Chöre eher gemischt waren. Der Kopf des Hauptmotivs „*Ave Maria*“ basiert auf einem gebrochenen Dur-Akkord, in diesem Fall in Es-Dur. Zuerst erklingt er in den Männerstimmen, wobei sich der zweite Tenor und zwei Bass-Stimmen allmählich dem ersten Tenor anschließen, dann werden die Motive von Sopran- und Altstimmen übernommen. Das verwendete motivische Segment wird verkürzt. Zuerst ist der Vierertakt (*Ave Maria*) die Basis, dann der Zweiertakt (*gratia plena*), dann gilt im Grunde genommen ein Eintaktmodell. Während die Invokation homophon ist, beginnt bei den Worten „*gratia plena*“ die Imitation in der Diminution, die Frauen- und Männerstimmen antworten sich gegenseitig und übergeben sich die Melodie. In der thematischen Arbeit verwendet Nešvera auch Echo-Prinzipien. Eine weitere Inspiration, die aus der Renaissancemusik stammt, ist in der kettenförmigen Aneinanderreihung einzelner motivischer Abschnitte zu beobachten. Bei der Kadenz des ersten motivischen Abschnitts wird schon das Motiv des nächsten Abschnitts antizipiert. Die Komposition kulminiert bei den Worten „*benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*“, mit denen der zweite Teil der Komposition, versetzt in die D-Dur-Tonart, beginnt. Diese wird von G-



The image shows a handwritten musical score for a full choir and orchestra. The score is for the Ave Maria, Takte 9-16, by Josef Nešvera. The parts are arranged in two systems. The first system includes Soprano I & II, Alto I & II, Tenor I & II, Bass I & II, and Piano. The lyrics are in Latin: "a, gratia plena Dominus Dominus tecum: benedicta tu in". The score includes dynamic markings like "mf" and "p", and tempo markings like "a tempo" and "rit". The handwriting is in ink on aged paper.

Abbildung 3: Josef Nešvera: Ave Maria, Takte 9–16. Autograf

Dur und im Weiteren von As-Dur abgelöst. Der Höhepunkt wird durch den achtstimmigen Tutti-Satz, die Dynamik (*crescendo*, *forte*), durch eine Erhöhung der Mobilität (Sechzehntel-Werte) und Imitationen erreicht. Mit einer Rückkehr des Anfangsmotivs „*Ave Maria*“, welches, anders als in der Einleitung der Komposition, zuerst nur hohe Stimmen und dann Männerstimmen singen, setzt Nešvera in der Nachfolge des barocken Da-capo-Prinzips einen Kontrapunkt im Sinne von ‚dem Stil nicht entsprechend‘. Auch die dynamische Abfolge der Komposition ist für die Neorenaissance unüblich. Diese ist nämlich sehr präzise durchgearbeitet und zeugt von dem Bestreben des Autors, einen mächtigen Toneffekt zu schaffen. Das oft verwendete *crescendo* und *decrescendo* sowie andere dynamische Zeichen weisen eher auf einen barocken Pomp und den sogenannten ‚Theaterstil‘, als auf den schlichten Stil eines Repräsentanten der kyrillischen Reform. Einige Anforderungen an die Interpreten sind fast unrealistisch – zum Beispiel der Anfang in den Männerstimmen in *pp*. Demgegenüber ist aus der gesamten Komposition Nešveras ein Sinn für Stimmenfarben offensichtlich. Sollte dieses Werk in Interpretationen wiederbelebt werden, dann würde das sicherlich bei den Zuhörern auf positive Resonanz stoßen.

### III.

Seit dem Jahre 1914 stand Antonín Petzold (1858–1931) an der Spitze der Chormusik in der Kathedrale, Dirigent des ersten tschechischen Musikvereins in Olomouc – *Žerotína*, Direktor von dessen Musikschule, Verfechter des Schaffens von tschechischen Tonsetzern und hervorragender Orgelspieler.<sup>6</sup> Er stellte schon im Jahre 1886, als er zum Domorganisten ernannt wurde, die Zusammenarbeit mit der Kathedrale in Olomouc her. Am Chor war er dann bis zum Jahre 1931 tätig. In diesem Zeitraum sank das Niveau der musikalischen Bestandteile der Hl.-Wenzel-Liturgien deutlich ab. Die Hauptursache ist in der Aufhebung der Fundation und Einschränkung der finanziellen Subventionen des Kapitels zu sehen. Petzold gründete einen gemischten Chor; dessen ungeachtet musste er sich während der ganzen zwanziger Jahre mit dem Mangel an guten und geeigneten Sängern auseinandersetzen. Die Atmosphäre des Kunstlebens wurde auch durch Streitigkeiten im Personalbereich und lang andauernde Konflik-

---

<sup>6</sup>Mehr in: Nela Krömerová, *Antonín Petzold v olomouckém hudebním životě* [Antonín Petzold im Musikleben der Stadt Olomouc], Bachelor-Arbeit, FF UP in Olomouc, Olomouc 2010.

te des Kapellmeisters mit dem Metropolitan-Kapitel hinsichtlich der Höhe seines Lohns beeinträchtigt. Dazu kamen noch sich lange hinziehende gesundheitliche Probleme, die Petzold in der letzten Dekade seines Lebens begleiteten.

Die Entwicklung der gesellschaftlichen Situation nach dem Entstehen der selbstständigen Tschechoslowakei macht es notwendig, die Geschichte der Musik in der Kathedrale in Olomouc aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Genauso wie in anderen Städten begann in Olomouc die Position des Regenschori ihre Attraktivität zu verlieren. Neu entstandene profane musikalische Institutionen sicherten professionellen Musikern eine bessere finanzielle Entlohnung und infolge dessen auch eine bessere gesellschaftliche Stellung. Allgemein galt, dass die Position der Kirche während der Zeit der ersten Republik infolge einer neuen Weltanschauung und des gesellschaftlichen Liberalismus deutlich geschwächt wurde. Eine unglückliche Hand beim Wirtschaften des Erzbistums Olomouc sowie die nach dem Krieg eintretende Lähmung der Wirtschaft spiegelten sich auch negativ im Geschehen der Kirchenmusik während der Tätigkeit des Kapellmeisters Antonín Petzold wider.

Aufgrund eines wenig stabilen Chorkörpers war auch die Auswahl des Repertoires, das sich aufführen ließ, begrenzt. Während in den ersten Jahren von Petzolds Kapellmeistertätigkeit J. Förster, P. Křížkovský und Karel Stecker (1869–1918), ferner Vinzenz Goller (1873–1953), Josef Gruber (1855–1933), August Werich (1858–1921) oder F. X. Witt ständig im Repertoire präsent waren, sah sich der Regenschori später gezwungen, auf Choral-Kompositionen zurückzugreifen. Die Angaben zu diesen Kompositionen blieben aber bedauerlicherweise nicht erhalten. Ende der 20er Jahre brachte man am Domchor anlässlich von großen christlichen Feiertagen wie Ostern und Weihnachten Kompositionen von J. Gruber, P. Křížkovský, Norbert Kubát (1863–1935), F. Picka, F. X. Witt und des Kapellmeisters Petzold selbst zur Aufführung. Antonín Petzold ging in seinem kirchlichen Schaffenswerk (*Missa solennis*, *Te Deum*) von der Tradition der tschechischen kompositorischen Schule aus. Es herrschte die Erwartung vor, dass er die Tätigkeit seines Vorgängers Josef Nešvera kontinuierlich fortsetzte. Im Vergleich zu ihm oder zu seinen Zeitgenossen ist sein Werk jedoch beträchtlich konservativer geprägt. Die Invention ist deutlich mechanisch, die thematische Arbeit ist im Grunde genommen auf Sequenz-Themenverschiebungen eingeschränkt, auch kontrapunktisch ist sie weniger erfinderisch, und in dem tonalen und harmonischen Plan blieb er bei Weitem hinter sei-

nem Vorgänger zurück. In Petzolds Kompositionen lässt sich der Geist der Kompositionen von Bedřich Smetana deutlich heraushören. Fast manieristisch wirkt die Verwendung von Waldhorn-Quinten und die Verzierung der Melodie mit Terzen und Sexten. Petzolds Werk hat auch noch heute sporadisch Platz im Repertoire von Kirchenensembles. Ein Beispiel wäre das Offertorium *Terra tremuit*, komponiert im Jahre 1916 für die Besetzung Sopran, Alt, Tenor und Bass (Abb. 4).

Dieses Werk ist in der Tonart c-Moll gesetzt und basiert auf einem Schlagmotiv der senkenden Quinta mit einem punktierten Rhythmus beim Wort *tremuit*. Dieses Motiv wird zum ersten Mal im Bass exponiert und setzt hier insgesamt dreimal ein, wobei es beim zweiten Erklängen um eine Sekunde höher versetzt wird. Mittels einer Stretta erklingt dieses Motiv in der Diminution in höheren Stimmen, was den Eindruck eines Echos hervorruft. In der Komposition werden abwechselnd homophone und polyphone Passagen verwendet. Als Refrain wirken dann die mit Quart-Sekunden-Melodik gebildeten Alleluja-Abschnitte, die an eine Fanfare erinnern. Da das Motiv in einzelne Stimmen verschoben wird, entsteht wieder der Eindruck eines Echos. Der formale Plan der Komposition wird mit der Wiederkehr des Zentralmotivs „*Terra tremuit*“ sowie „*Alleluja*“ bestimmt. Ein bedeutendes Verbindungselement ist der punktierte Rhythmus. Mit der Wiederholung dieses rhythmischen Musters erreicht der Tonsetzer eine größere Schlagkraft und unterstreicht die Ausdrucksintensität der ganzen Komposition. Als wiederholt vorkommende Elemente von Petzolds Kompositionsarbeit erkennt man die sequenzielle Verschiebung des Motivs in Halbton-Folgen nach oben oder nach unten und ferner die Verwendung der Waldhorn-Quinten. Abgesehen davon, dass es sich um eine effektvolle Komposition handelt, ist da eine recht mechanische Invention ersichtlich. Die Komposition exponiert nur zwei Motive (*terra tremuit*, *alleluja*), die aber nicht als Ausgangspunkt einer weiteren motivischen Arbeit dienen und nur sequenziell verschoben werden. Die melodische Linie wird oft mit Terzen und Sexten verziert. Genauso routiniert wirkt auch die Arbeit mit dem Rhythmus. Ganz unüblich ist aber die extrem hohe Stimmenlage. Die Sopranstimmen müssen zum Beispiel gleich in dem sechsten Takt  $as^2$  singen, die Tenorstimmen müssen  $g^2$  singen und die Bassstimmen singen  $des^1$ . In dieser Hinsicht sind die Forderungen des Komponisten zweifellos virtuos.



## IV.

G u s t a v P i v o ň k a (1895–1977) war ein Schüler von Leoš Janáček, Pianist, Pädagoge, Direktor der Musikschule *Žerotína* und Organisator. Er verbrachte am Chor des Wenzelsdoms mehr als ein halbes Jahrhundert in der Position eines Choralisten (1919–1931) und Kapellmeisters (1931 bis 1975).<sup>7</sup> Bis zum Ende der 1940er Jahre gestaltete er mit einem ungefähr zwanzigköpfigen Chor an Sonn- sowie Festtagen die liturgischen Rituale der Kathedrale auf einem sehr hohen Interpretationsniveau, und es gelang ihm, dieses Ensemble wieder in den Kreis der Musikkörper von höchster Qualität in Mähren zu führen. In der Dramaturgie von Pivoňkas Aufführungen fanden auch die Meister der Renaissance-Polyphonie ihren festen Platz wie G. Allegri, J. Handl-Gallus, Luca Marenzio (1560–1599), O. di Lasso, G. P. da Palestrina oder L. Viadana und die deutschen Tonsetzer Anton Faist (1864–1933), Max Filke (1855–1911), Peter Griesbacher (1864–1933), J. Gruber, M. Haller (?), F. Leitner (?), P. M. Ignaz Mitterer (1850–1924), August Werich (1858–1921) oder F. X. Witt. Den Kern des aufgeführten Repertoires stellten jedoch die Kompositionen der tschechischen kompositorischen Schule dar, also Arbeiten von Emil Axman (1887–1949), Josef Blatný (1891–1918), Vilém Blažek (1900–1974), Viktor Čajanek (Czajanek, 1872–1952), Adolf Cmíral (1882–1963), Karel Douša (1876–1944), Jan Horák (1850/51–1881), Bohuslav Jeremiáš (1859–1918), Vít Kment (1894 bis 1954), Jan Martinů (1881–1940), F. Pícka, V. Říhový, K. Stecker, J. C. Sychra und E. Tregler. Er bestellte Kompositionen auch bei Vítězslav Bill (1903–1978), Antonín Janda (1891–1961), Josef Klička (1855–1937), Adolf Kramenič (1889–1953), Josef Vlach-Vrutický (1897–1977) und Karel Židek (1912–2001). Während seiner ganzen Tätigkeitsperiode vernachlässigte Pivoňka auch nicht seine Vorgänger. Auch wenn schon im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts die scharfen Kanten der kyrillischen Reform abgeschliffen worden waren und es nach dem Ersten Weltkrieg zu einer offensichtlichen Abkehr von deren Grundsätzen gekommen war, ist im Falle der Kathedrale in Olomouc festzustellen, dass die Richtung, die Křížkovský mit seinen Maßnahmen in der Organisation, im Repertoire so-

<sup>7</sup>Mehr in: Eva Vičarová, „Gustav Pivoňka v olomouckém hudebním životě“ [Gustav Pivoňka im Musikleben in Olomouc], in: *Hudba v Olomouci a na střední Moravě*, II. *Morava a svět*, [Musik in Olomouc und in Mittelmähren, II. Mähren und die Welt]: *Umění v otevřeném multikulturálním prostoru* [Die Kunst im offenen multikulturellen Raum], ed. E. Vičarová, Univerzita Palackého v Olomouci [Palacký-Universität in Olomouc], Olomouc 2008, S. 111–136.

wie in der Interpretierung eingeschlagen hatte, von den nachfolgenden Kapellmeistern nie vollkommen verlassen wurde und sich als ein roter Faden durch alle späteren Zeitperioden zog. Das Gewicht der Autorität von Křížkovský führte beispielsweise dazu, dass Gustav Pivoňka, dessen von Leoš Janáček beeinflusste künstlerische Ausgangspunkte natürlich in manchen Punkten von den Positionen der Kyrillisten abwichen, Reform-Komponisten systematisch in seine einzustudierenden Materialien aufnahm, wobei er sich seinen Verpflichtungen gegenüber der musikalischen Tradition der Kirche und der spezifischen Stellung der Kathedrale in der Erzdiözese in Olomouc bewusst war. Pivoňka knüpfte auch an die künstlerische Zusammenarbeit mit den örtlichen kyrillischen Vereinen an und engagierte sich bei ihnen organisatorisch.

Das musikalische Leben am Domchor wurde in vielerlei Hinsicht vom Machtantritt des kommunistischen totalitären Regimes nach dem Jahre 1948 beeinflusst. In der Atmosphäre, in der viele Repräsentanten der kirchlichen Hierarchie streng verhört, wahrheitswidrig beschuldigt und eine lange Zeit gefangen gehalten wurden, wurde schon der bloße Besuch der Kirche, ganz zu schweigen von einer aktiven Tätigkeit im Rahmen der Liturgie, zur Demonstration eines großen persönlichen Mutes.

In den fünfziger Jahren versuchte Pivoňka dem Rückgang von Besuchern der Kirche dadurch zu begegnen, dass er große vokal-instrumentale Werke der tschechischen sowie Welt-Literatur zur Aufführung brachte. Zu den aufgeführten Werken gehörten *Svatá Ludmila* [Die Heilige Ludmilla], die *D-Dur-Messe* und das *Requiem* von A. Dvořák (1841–1904), das *Requiem* von G. Verdi (1813–1901) und ein ebensolches von Mozart. Seine Neigung zu einem solchen Typus von Kompositionen zeigte er allerdings schon im Laufe der ersten zehn Jahre seiner Tätigkeit als Kapellmeister, als er mit seinem Chor zum Beispiel Mozarts *Krönungsmesse*, Ludwig van Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* oder eine Sequenz *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi einstudierte. In den sechziger und siebziger Jahren blieb Pivoňka vorwiegend den Kompositionen von zeitgenössischen tschechischen Tonsetzern treu, doch er griff auch auf ältere Werke zurück wie solche von J. Gruber und F. X. Witt.

Das Ende seiner Zeit als Kapellmeister waren durch bedeutende Veränderungen gekennzeichnet, die die Liturgie sowie die Form der liturgischen Musik infolge des II. Vatikanischen Konzils (1962–1965) betrafen: Die bisher vorherrschenden Haupttypen der liturgischen Zeremonie, und zwar die feierliche Messe, die Gesangsmesse und die stille Messe, wurden von Mes-

sen mit oder ohne Beteiligung der Gemeinde abgelöst. Die *Missa mundi* fand unter ‚lebendiger und aktiver‘ Beteiligung der ganzen Gläubigengemeinde statt. Das Lateinische konnte von der jeweils nationalen Sprache ersetzt werden. Die Anpassung der Form der Kirchenmusik an die Kirchengemeinde führte manchmal zur Senkung des künstlerischen Niveaus sowie zum Verdrängen der bisher bevorzugten Tätigkeit von Kirchenchören. Es wurden vier Ordinarien der Messe eingerichtet: Karel Bříza (1926–2001), Petr Eben (1929–2007), Josef Olejník (1914–2009) und Zdeněk Pololáník (1935).

Im Jahre 1975 verzichtete Gustav Pivoňka auf die Leitung des Ensembles. Die Tonschöpfungen von Pivoňka (etwa 50 kleine Stücke, eine Messe) können aber nicht mit denen von anderen Domkapellmeistern verglichen werden, da er seine Stücke nur zur Ergänzung und mit dem Bewusstsein einer praktischen Verwendung komponierte. Unabhängig davon ist im Stil seiner nicht zahlreichen Kirchenkompositionen der Einfluss von L. Janáček deutlich zu erkennen.

Die Komposition *Ecce sacerdos magnus I* wurde für einen vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung geschrieben (Abb. 5). Sie besteht aus zwei Teilen. Der zweite Teil beginnt mit den Worten „*Benedictionem omnium*“. Während sich der erste Teil durch eine vielfältige Melodie auszeichnet, ist der zweite Teil rein akkordisch. Die Stimmen werden durchwegs homophon geführt. Die Orgel hat in dem musikalischen Geschehen ihren Einsatz in den Pausen der vokalen Linie, wie es zum Beispiel in den ersten drei Takten der Komposition durch Oktavenpassagen der Fall ist. Im Bereich der Harmonie greift Pivoňka die Farbigekeit der Verhältnisse der chromatischen Terzverwandtschaft auf. Er erreicht eine außerordentliche Steigerung des Ausdrucks auch durch mehrmalige Änderungen des Metrums im ersten Teil der Komposition.

## V.

Stanislav Vrbík (1907–1987) war ein renommierter Orgelspieler, Dirigent, Komponist, Dichter und Prosaiker, dessen Leben mit dem Chor des Doms in Olomouc seit dem Jahre 1928, als er durch das Kapitel zum Orgelspieler ernannt wurde, verbunden war. Er wurde im Jahre 1975 Chordirektor.<sup>8</sup> In seiner Epoche (1985) bestand der Domchor aus ungefähr 17

<sup>8</sup>Mehr in: Jarmila Látalová-Schiedung, *Stanislav Vrbík – skladatel a pedagog* [Stanislav Vrbík – Komponist und Pädagoge], Diplomarbeit, PdF UP in Olomouc, Olomouc 1990.



*Ecce sacerdos magnus I.* Gust. Pivoňka

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ecce sacerdos magnus I." by Gustav Pivoňka. The score is written on three systems of staves. Each system consists of a vocal line (likely soprano or alto) and a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The first system includes the title "Ecce sacerdos magnus I." and the composer's name "Gust. Pivoňka". The lyrics for the first system are "ec ce cer dos ma gus". The second system includes the lyrics "qui in di e su. ra ba cu it". The third system includes the lyrics "no. tan di. cu. al cum". The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Abbildung 5: Gustav Pivoňka: *Ecce sacerdos magnus I.*, Autograf

Mitgliedern, die für ein symbolisches Honorar ungefähr zwanzigmal jährlich auftraten. Vrbík knüpfte mit dem aufgeführten Repertoire in vollem Umfang an seinen Vorgänger Pivoňka an, wobei er aber das volle Potential des Chors nutzte und mit ihm auch seine großen Messe- und Kantatenwerke, zu denen auch *Česká mše svatopetrská* [Tschechische Petersmesse], *Víra–Naděje–Láska* [Glaube–Hoffnung–Liebe] oder *Poselství oběti na paměť mučedníků bouřlivých staletí* [Botschaft des Opfers zum Andenken der Märtyrer der stürmischen Jahrhunderte] gehören, einstudierte. Die melodische Komponente der Kompositionen von Stanislav Vrbík schöpft aus der Tradition von Smetana, die harmonische Komponente knüpft an den Nachlass von K. Stecker an, und ab und zu kann man in diesem Werk auch die Modalität antreffen. Die Orgelbegleitung verfügt über eine typisch gründliche Bearbeitung.

Im Jahre 1950 komponierte er die kleine Kantate *Svatý Václave!* [Heiliger Wenzel!] zu einem Text von Alois Kupka für Tenor Solo, einen dreistimmigen Kinderchor (Frauenchor) und Orgel (Abb. 6).

Formal handelt es sich um eine dreiteilige Form mit einer Reprise. Die Komposition basiert auf dem Kontrast zwischen dem zweistimmigen Kinderchor und dem Solotenor, der in das musikalische Geschehen nur mit dem Anruf „*Heiliger Wenzel*“ eingreift. Dieses Solo-Motiv wird bei jeder weiteren Einführung komplizierter, obgleich der Komponist seine steigend-senkende melodische Linie beibehält. Doch es kam zu einer Erweiterung des Ambitus, das Ausgangsintervall der kleinen Terz wurde auf die Quarte, die Sexte und bis auf die Septime ausgeweitet, darüber hinaus wurde eine Anzahl von Verzierungsstönen hinzugefügt, an der Spitze der Komposition kommt es zu einer Erweiterung in eine Ganztonskala. Der Tenor erreicht die Höhe bis zum virtuosen  $g^2$ . In dem Motiv ist auch die aufsteigend-absteigende Idiomatik des Hl.-Wenzels-Chorals zu finden. Das motivische Material ist ideenreich, genauso wie dessen Verarbeitung (die schon erwähnte Variierung der Solo-Melodie), auch der Chorpart ist durchkomponiert und bildet als Kontrast einen Gegenpol zum Solo. Auch kommt in diesem Werk imitatorische Arbeit vor. Die Komposition ist in F-Dur gesetzt, doch sie moduliert in verwandte Tonarten und endet mit einem Plagalschluss. Die Atmosphäre der Komposition wird passend mit einem Orgelpart ergänzt.

Das Orgelwerk des Tonsetzers (*Medailon na téma B-A-C-H* [Medaillon zum Thema B-A-C-H] oder die *Sonatina (di) tristezza*) hat eine positive Ausstrahlung, und deswegen handelt es sich um ein ständig lebendiges Werk. Stanislav Vrbíks wichtigster Beitrag zur Entwicklung des Konzertle-



bens in Olomouc besteht aus Orgel-, Gesangs-, Kammer- oder Weihnachtsnokturnen, die er in den Jahren 1977–1985 in der Kirche organisierte.

### **Zum Schluss**

Der Domchor wurde im Jahre 1985 aufgelöst. Seine Position als Chor wurde von der Pfarrschule, resp. ursprünglich Mädchenschule, die Ende der 1960er Jahre infolge von organisatorischen Veränderungen nach dem II. Vatikanischen Konzil von P. Josef Olejník gegründet wurde, übernommen. An der Spitze der Schola folgten im Laufe der siebziger Jahre Anna Jankůjová, Anfang der achtziger Jahre P. Pavel Kupka und seit dem Jahre 1984 sein Bruder Jan. Unter seiner Leitung ist die Schule bis heute aktiv.

Am Ende dieses Beitrags lässt sich konstatieren, dass die Kapellmeister des Domchors in Olomouc angesichts der schwierigen gesellschaftlichen und kulturellen Ereignisse des Zeitraums 1872 bis 1985 die besondere und bedeutende Stellung ihrer musikalischen Institution und ihres Chorkörpers sehr gut gepflegt haben. Als Künstler und Persönlichkeiten knüpften sie ehrenvoll an ein Hunderte Jahre altes musikalisches und geistiges Vermächtnis des Wenzelsdoms als einer bedeutenden mährischen Kirche an.

# Berichte



TOMASZ JEŻ (Warsaw, Poland)

**Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2013, 699 S., br., ISBN 978-83-64003-028**

**Abstract: The Jesuits for Society. The Soundscape of the Jesuits in post-Tridentine Silesia**

Among the plenty of cultural activities undertaken by the members of the Society of Jesus, a very important one was the music.<sup>1</sup> Despite the initial objections concerning its role in the postulated formula of the Order's activity, Jesuits recognized and took advantage of its qualities, which led to a fascinating change of paradigms and allowed them to make a significant contribution to contemporary theory and practice.<sup>2</sup> This important cultural shift was especially distinct in the areas influenced with the deep secularization and confessionalization processes, where the *Constitutions* provided a special presence of music culture.<sup>3</sup> To confront with the consequences of

---

<sup>1</sup>Max Wittwer, *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Greifswald, Grimmer Kreis-Zeitung GmbH: Greifswald 1934; Thomas D. Culley, *Jesuits and Music: I. A Study of the Musicians connected with the German College in Rome during the 17th Century and their Activities in Northern Europe*, Institutum Historicum Societatis Iesu: Rome 1970; Pierre Guillot, *Les Jésuites et la musique: le Collège de la Trinité à Lyon, 1565–1762*, Mardaga: Liège 1991.

<sup>2</sup>Thomas D. Culley, Clement McNaspy, „Music and the early Jesuits (1540–1565)“, in: *Archivum Historicum Societatis Iesu* 40 (1971), pp. 213–245; Thomas Frank Kennedy, „Jesuits and Music: Reconsidering the early years“, in: *Studi Musicali* 17 (1988), pp. 71–100; John W. O'Malley, „Sant' Ignazio e la missione della Compagnia di Gesù nella cultura“, in: *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, ed. Giovanni Sale, Jaca Book: Milano 2003, pp. 17–30.

<sup>3</sup>*Institutum Societatis Iesu. Examen et Constitutiones. Decreta Congregationum Generalium. Formulae Congregationum*, Typographia a SS. Conceptione: Firenze, 1893, vol. II, 539: „Cantus in ecclesiis Societatis inductus, iuxta declarationem capitis tertii partis sextae, sit devotus, suavis et simplex, non figuratus aut firmus; et in iis tantum locis retineatur, ubi per Nostros, non admissis externis, commode exerceri potest, et finis sequitur, quem praedicta Constitutio proposuit, iuxta canonem vigesimum

the reformation crisis, the Jesuits created especially in German-speaking countries effective strategies of social impact taking into account possibly diverse range of music means. The wide panorama of those efforts one can observe in the Jesuit centers founded after the Council of Trent in many cities of Silesia and Kłodzko County.<sup>4</sup>

The musical art promoted there by the Jesuits had a clearly pragmatic aspect and reflected the aims of the Society of Jesus and of those circles which have been identified with the Society's mission. The principle *ad auxilium animarum* from the Jesuit *Constitutions* was not limited to current pastoral activity, but became an impulse for a comprehensive program of reform, propelled by a distinctly humanist motivation. From this standpoint, the Jesuits questioned the earlier models of liturgical-musical culture and its social dimension, and consequently contributed to fundamental stylistic changes in the music itself. The Jesuit reflection on music emphasized both the Platonic and the Aristotelian contexts.<sup>5</sup> At the core of that discourse lay the ancient theory of *mimesis*, which in the field of music depended on the intensification of art's impact by formal, technical and expressive means. The focus of interest was, then, not only the Word itself, but also its impact, the effect it was supposed to produce in the listener.<sup>6</sup>

Jesuit music can be discussed as a correlative of the Ignatian *Spiritual Exercises*, inviting the integral man as a psychophysical whole to the world

---

quartum Congregationis secundae: locum tamen habeat dispensatio, praesertim inter haereticos et infideles, quoad inductionem, retentionem, modum et qualitatem cantus, pro arbitrio Praepositi Generalis.“

<sup>4</sup>The present paper is a kind of *pendant* to the monograph written as a result of several years of study on the music culture: Tomasz Jeż, *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej, 1581–1776*, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa: Warszawa 2013.

<sup>5</sup>Melanie Wald, *Welterkenntnis aus Musik: Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert*, Bärenreiter: Kassel – Basel – London 2006, p. 11.

<sup>6</sup>Franz Lang, *Theatrum solitudinis asceticae, sive doctrinae morales per considerationes melodicas ad normam S. Exercitiorum S. P. Ignatii compositae . . .*, Matthias Riedl: München 1717, f. 4<sup>v</sup>: „Ut mitius sentias, ipsam naturam Musices bonus consule. Habet illa nescio quid amabilis violentiae, quae dominari solet audientium animos, eosque modulorum suavitate fascinatos in sui amorem trahere. Isto quasi canali robustae veritates & vitae Christianae principia in mentes hominum leniter influunt & amoenitate cantus instillatae, fortius haerent in affectu & memoria; unde per moram illustratus intellectus, ipsam quoque voluntatem, modulaminis titillatione devinctam, in agnitae veritatis amorem & virtutis aemulationem abripiat; qui unus nostri laboris scopus & finis est.“



of transcendence.<sup>7</sup> A trustful openness to the world of the senses resulted in an approval for art, which relies on the same forms of human cognition. In accordance with the Jesuit ideal of *magis*, the works created in their circles made the greatest possible use of the potential of music, most willingly combining it with verbal and visual contents. Music was, then, an element of a multimedia type of communication employed in the service of a holistically conceived religious formation.<sup>8</sup> To become effective, it had to combine religious, aesthetic and formal qualities. Apart from the criterion of adequacy for liturgical use, music ought to embrace the principles of *modestia* and *gravitas*, which facilitate its reception.<sup>9</sup> Preferably it should also fuse universal components with elements of local traditions, encourage people to participate in the liturgy without obscuring it, and fulfill the criterion of *ad aedificationem* while at the same time preserving the continuity of existing artistic models.<sup>10</sup> That the Jesuits were able to reconcile these opposites testifies to the accommodative character of their work, which in the field of music gave rise to polymorphous cultural phenomena.<sup>11</sup>

Jesuits must have inspired a cognitive dissonance in their contemporaries, as they skillfully combined *vita contemplativa* with *vita activa* and found points of convergence between the opposite poles of *cultus internus* and *externus*.<sup>12</sup> Another paradox of their work was their ability to link traditional

---

<sup>7</sup> *The Spiritual Exercises of St. Ignatius of Loyola. Translated from the Autograph by Father Elder Mullan S. J., P. J. Kennedy & Sons: New York 1914, First Week, Fifth Exercise.*

<sup>8</sup> Barbara Bauer, „Multimediales Theater. Ansätze zu einer Poetik der Synästhesie bei den Jesuiten,“ in: *Renaissance-Poetik*, ed. H. F. Plett, W. der Gruyter: Berlin/ New York 1994, pp. 197–238.

<sup>9</sup> Archivum Romanum Societatis Iesu (further as ARSI), *Instit.* 181-II, f. 294<sup>v</sup>.

<sup>10</sup> *Institutum* (see rem. 3), vol. II, 198: „Ubi autem [cantus] inductus esset, si inutilis ad finem nostri Instituti et proximorum aedificationem videretur, vel deessent qui bene id munus praestare possent, committitur Praeposito Generali, ut eum valeat revocare ac prohibere, si ita visum ei fuerit.“

<sup>11</sup> John N. Schumacher, „Ignatian spirituality and the liturgy“, in: *Woodstock Letters. A Record of Current Events and Historical Notes Connected with the Colleges and Missions of the Society of Jesus* 87 (1958), pp. 14–35.

<sup>12</sup> *Monumenta Historica Societatis Iesu. Fabri Monumenta. Beati Petri Fabri primi sacerdotis e Societate Iesu Epistolae, memoriale et processus ex autographis aut archetypis potissimum deprompta*, Gabriel López del Horno: Madrid 1914, pp. 238–239: „Non dico cum inimicis ecclesiae ut diligentia, quae est in externo cultu Dei, transferatur in cultum internum; sed dico ut, illa manente et crescente, quaeretur nova diligentia, quae sit multo maior, pro rebus maioribus. Multi consulunt ei, qui

forms of pastoral activity with an innovative, accommodative approach, and the instruments of liturgy with new forms of devotion.<sup>13</sup> The choice of individual solutions in this area was purely utilitarian and depended in each case on the needs of the community and on the specific current situation that they had to address. The same criteria decided about the communicative *ornatus* of church services, arranged so as to appear as engaging as possible to the intended audience. The external form of communication should have to encourage addressees to participate in, or at least to observe the musical-religious event held in the given place. It was designed so as to attract not only the local communities, but also the power elites, members of other religious orders, as well as dissidents.<sup>14</sup> Audiences were attracted by educational processions in the streets, by non-cash rewards presented to their participants, and by the music performances themselves, e. g. those of the *Miserere* psalm that preceded the sermon about Christ's Passion<sup>15</sup>. The popular music repertoire also served the Jesuits as a 'bait for the souls': they used *contrafacta* and bestowed a new function on the local song tradition.<sup>16</sup>

Such an approach hastened the process of cultural assimilation and facilitated the reconstruction of the group's identity, giving its members a sense of contributing to the culture of their town or city and of a relatively

---

solum devotus est erga sanctos, ut ipse huiusmodi suam pietatem in Christum transferat. Potius autem consulendum erat ut ille idem, servata illa sua devotione erga sanctos, novam quandam quaerat et longe maiorem erga Christum.“

<sup>13</sup>Vladimír Mañas, „*Vulgus Bohemorum Musicae adictissimum*. Music in the Recatholisation Strategies of the Czech Jesuits in the 17th Century,“ in: *Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*. Acta conventus, Bratislavae 26.–29. Septembris 2007, ed. Ladislav Kačič and Svorad Zavorský, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Teologická fakulta Trnavskej univerzity: Bratislava 2008, pp. 209–214.

<sup>14</sup>ARSI, *Boh.* 97-II, f. 582<sup>r</sup> [Glogau 1659]: „Nemo ex eo infelicium mendicabulorum genere est, quales, quo per provinciam, stipis legendae gratia, ritu eorum decenter insuperato, venalem Musicam circumferunt mancipia, popinas, trivia. Saepe in theatrum cum dignitate et gratia inducti, ab Excellentissimo et Reverendissimo, quin et Heterodoxa Auditore, spectatore plausum meruerunt. Fuit ex hoc spectatorum numero Moecenas, qui distinctis temporibus, post exhibitum ejusmodi drama aliquod, florenos triginta in pios libellos, aliosque necessarios studentium usus, largitus est.“

<sup>15</sup>ARSI, *Germ.* 128, f. 74<sup>r</sup>–80<sup>v</sup>.

<sup>16</sup>Carlo Galiano, „Bellarmino, i Gesuiti e la Musica in Italia fra Cinque- e Seicento,“ in: *Roberto Bellarmino, Arcivescovo di Capua, Teologo e Pastore della Riforma Cattolica. Atti del Convegno Internazionale di Studi Capua 28 settembre – 1 ottobre 1988*, ed. Gustavo Galeota, Archidiocesi di Capua: Capua 1990, p. 377.

privileged social position. The attractive function was ascribed to the aesthetic dimension of the performance itself, which was subordinated to the persuasive power of the teaching and to the religious experience that integrated the community. Even though the Jesuits' program was addressed primarily to individuals, whose integral development was at the centre of the Jesuits' interests; it was also skillfully adopted, however, to the needs of various social groups from which the future leaders of a new social order were to be recruited. This new order was to be based on revived value models and on promoted norms of behavior. To gain full acceptance for this comprehensive reform project, the Jesuits had to actively participate in culture – created not only with the instruments of art, but also in various educational institutions.

The Jesuits concentrated their teaching on the youngest generation, including the previously neglected co- and prefigurative models of cultural change. This innovation led to a thoroughgoing redefinition of cultural change, founded rather on postfigurative models. The music repertoire that conveyed the new religious ideas was first addressed to children: those gathered for the Sunday teaching, as well as members of the Latin sodalities, pupils in colleges and monastic schools.<sup>17</sup> It was only later that the same repertoire reached the adult generation: parents and grandparents, honorary prefects of the congregation, spectators at theatrical performances and street processions, or the patrons of performances given by monastic school pupils.<sup>18</sup> This type of transmission was, however, only apparently prefigurative: its ultimate source were the Jesuits themselves, who decided about the contents to be taught and the programs of concerts or spectacles. This indirect strategy of influence equipped them with new powers of per-

<sup>17</sup>Kraków, Archiwum Towarzystwa Jezusowego Prowincji Polski Południowej (further as KATJ) 3299, f. 2<sup>r</sup> [Glatz 1670]: „Collectam in Litanijis Sabbatinis post *Salve Regina*, *Ave Regina* dicit ipse, qui alium loco sui substituet. Et casu quo ipse vespere interesse non possit, domi discantistas praemonebit, quales versiculi cantandi. Cum processiones per forum sint Sodalitatum, et Studiosis Sodalibus immixti absque hoc eant Seminaristae, ipsi quoque Litanias, aut *Ave maris stella* cantabunt cum D. D. Cantoribus, cum et ipsi Sodales sint, et absque hoc post reditum juvare debeant decantare *Salve Regina*.“

<sup>18</sup>ARSI, *Boh.* 96, f. 466<sup>r</sup> [Oberlogau 1645]: „Huc quoque spectabant industriae quibus accurabant, ut a typis aulicis recussae in lucem proderent odae hymnis que sacri atque alia cum precibus quaestiones, et resolutiones catecheticae. Unde cum processiones (quarum cura nostro comissa est) in publicum deducuntur, late sacrijs hymnodijs tecta compitaque personant, eo frequenter animorum motu, ut lachrymas adultiorum elicerint.“

suasion, though at the same time it admittedly lowered the artistic level of the performances themselves, which was subordinated to the superior aim.

Perfectly aware that the future of Catholicism depended on the education, the Jesuits worked out the *Ratio studiorum* – a universal synthetic curriculum which mapped out the directions for the development of European educational institutions in the next two hundred years.<sup>19</sup> The *Ratio* offered a modern and multilayered system of education open to many different social groups. The curriculum, whose chief aim was the integrated religious and social formation of young people, made use of common cultural forms: the theatre, dance and music. These were used as tools to mold characters and develop the interpersonal skills necessary in social life.<sup>20</sup> They were also part of the customary language of the liturgy, participation in which was an important aspect of religious education. They served, too, as the *ornatus* of ritualized school celebrations and academic promotions, turning them into cyclic rites of passage, and adding a sacred dimension to secular events. Music was also used as a repose from school activities: in Jesuit college syllabuses, singing and instrument playing fulfilled a regenerative role.<sup>21</sup>

Since the functioning of those institutions was based on a commonly replicated model, this use of music quickly acquired the status of a universal concept, disseminated all over the world.<sup>22</sup> The same model was also applied in other educational institutions run by the Jesuits, notably in seminaries and monastic schools. The seminaries, which educated the clergy, were equipped by the Council of Trent with the status of universal institutions, even though they employed Jesuits as their teaching staff.<sup>23</sup>

<sup>19</sup>Georg Michael Pachtler, *Ratio Studiorum et Institutiones Scholasticae Societatis Jesu per Germaniam olim vigentes*, vols. I–IV, A. Hofmann: Berlin 1887–1894, pp. 402–455.

<sup>20</sup>Thomas Erlach, *Unterhaltung und Belehrung im Jesuitentheater um 1700: Untersuchungen zu Musik, Text und Kontext ausgewählter Stücke*, Die Blaue Eule: Essen 2006, pp. 59–62.

<sup>21</sup>*Monumenta Paedagogica Societatis Iesu*, ed. László Lukács S.I., Institutum Historicum Societatis Iesu: Roma 1974, vol. II, p. 316.

<sup>22</sup>Thomas D. Culley, „The Influence of the German College in Rome on Music in German-speaking Countries During the Sixteenth and Seventeenth Centuries“, in: *Analecta Musicologica* 7 (1969), pp. 1–36; 9 (1970), pp. 20–94.

<sup>23</sup>Rafaello Casimiri, „Disciplina musicale e maestri di cappella dopo il Concilio di Trento nei maggiori istituti ecclesiastici di Roma“, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 12 (1935), p. 2.

Music was an important element of formation in the seminaries: it formed the natural ‚interface‘ of the liturgical education.<sup>24</sup> It was this link between music and liturgy that played a decisive role in the attitude of the clergy to musical art, and so it indirectly contributed to the flourishing of music. Apart from the obligatory classes of plainsong, clerical students came into active contact with church polyphony, instrumental and vernacular music. A new element was introduced into musical culture by the Roman *Collegium Germanicum*, which extended its original curriculum so as to include professional forms of musical education, also available to laymen as long as they had suitable predispositions. This institution played a major role in the development of baroque music and its dispersion in Europe.<sup>25</sup>

Jesuit monastic schools worldwide, founded alongside Jesuit colleges and seminaries, were modeled on the *Germanicum*. Those schools were open to musically gifted students from all social strata, which formed another precedent in educational history – one of immense significance to the democratization of social structures in those times.<sup>26</sup> Monastic school pupils were educated *in pietate, litteris et musica, and musical education was a disciplining factor on the way to the humanist ideal of homo perfectus Christianus*. The conditions of work were good, the classrooms – well-lit, the diet – diversified. Pupils received medical care. In return, they were expected to observe the etiquette and provide the musical setting for services in the church.<sup>27</sup> The dynamic development of monastic schools had a decisive bearing on musical culture: apart from professional church ensembles, churches now had at their disposal bands consisting of young musicians, which competed with the professionals and performed the most recent Italian repertoire virtually free of charge not only in the church, but also at numerous secular events and during theatricals staged by Jesuit college students.

Formally, Jesuit monastic schools were independent of the Order, and therefore could be maintained by a system of the private foundations, usu-

---

<sup>24</sup>ARSI, *Instit.* 209, f. 145<sup>r</sup>.

<sup>25</sup>Thomas D. Culley, „Il collegio Germanico a Roma: un centro di musica barocca,“ in: *Architettura e arte dei gesuiti*, ed. Rudolf Wittkower and Irma B. Jaffe, Electa: Milano 1992, p. 92.

<sup>26</sup>Mario Barbera, „L'origine dei seminari a norma dei Concilio di Trento“, in: *La Civiltà Cattolica* 3 (1940), p. 219.

<sup>27</sup>Joseph Schröteler, *Die Erziehung in den Jesuiteninternaten des 16. Jahrhunderts*, Herder & Co. Verlagsbuchhandlung: Freiburg im Breisgau 1940, pp. 318–323.

ally – from interest on pledged land, donated to the schools by local magnates. The statutory duties of monastic school pupils included honoring the patrons with musical performances (e. g. with theatricals dedicated to them) as well as regular singing of the *Requiem* mass for dead members of the patron families.<sup>28</sup> Such performances manifested the religious participation of the power elites in the open services, and the performed music linked those elites with the musically educated youth representing the local population. With time, both these functions became commonly accessible thanks to individual donations made by patrons who granted money to cover the performance costs of Marian antiphons sung for the special intentions.<sup>29</sup> The mechanism of this indirect contribution to cult activities did not have the same explicit promotional and representative function as in the case of magnate foundations, but it preserved its religious and culture-forming role.

A unique phenomenon of culture, involving the participation of monastic school pupils and college students, was the Jesuit school drama. This genre enjoyed a particular popularity in that environment thanks to its didactic, social and promotional virtues. Theatrical spectacles provided an opportunity to present in public – in an artistically attractive form – the results of Jesuit teaching.<sup>30</sup> They helped to find favor with the potential noble patrons invited to sit in the audience. Still, their main purpose was to further the comprehensive formation of the actors' personalities as they presented the required subject with stage movement, gestures, sets, music, song and dance. Jesuit school drama was the most faithful correlate of the Ignatian *Spiritual Exercises*, and it made use of the same methods of *applicatio sensuum* and *compositio loci*, in the literal form of a *repraesentatio*. The metaphysical contents and the human soul's innermost experiences presented in those dramas naturally served a moral purpose, for which they drew on the ancient dramatic principle of immanent cathartic qualities in drama.<sup>31</sup> The music that accompanied those performances

<sup>28</sup>KATJ, 2761 (*Liber consuetudinum templo Glacensis parochialis Societatis Jesuet eorum quae huc spectant conscriptus Anno 1688 iuxta observationes ante hac approbatas et usurpatas*), p. 2.

<sup>29</sup>ARSI, Boh. 127 [Deutsch Wartenberg 1714], f. 106<sup>r</sup>.

<sup>30</sup>Henry Schnitzler, „The Jesuit Contribution to the Theatre“, in: *Educational Theatre Journal* 4/4 (Dec. 1952), pp. 283–292.

<sup>31</sup>Jakob Masen, *Palaestra eloquentiae ligatae dramatica . . .*, Johannes Busaeus: Köln 1657, lib. I, cap. II §2, 5.

was to enhance the process of visualising, accepting and interiorizing the presented contents.

Drama was one of the instruments of social communication for sodalities, especially those created for Jesuit college students. These congregations were adapted to the local social situation: they consisted not only of students, but also of townsmen, craftsmen, and sometimes even peasants. In each case, they aimed to animate the spiritual life of the given social group. They formed an elite within a socially homogeneous group, which activated the vital cofigurative mechanisms of the given human structure, supporting its self-controlled growth. The horizontal transfer of memes also stimulated other environments outside the congregations as long as they shared the axio-normative models propagated by the sodalities and used them as a foundation for building their identity.<sup>32</sup> Endowing the various social environments with the status of communities, the Jesuits provided each of them with its musical representation. The social order created in this way manifested itself most spectacularly during the street processions, in which all these groups took part together, but they differed in the music that was specially arranged for each of them.

The Jesuit sodalities reflected in miniature the social world order in all its variety and universal character. Their direct aims were to propagate the Marian cult, and to give the example of diligent study and decent life. Ultimately, however, they constituted a new model of a community following ideal principles, convinced of its own salvation and democratically organized, even though it was subordinated to the secular or ecclesiastical hierarchy. The individual language of each community was its shared musical repertoire, which accompanied its meetings and expressed the values that its members identified with.<sup>33</sup> The music also served as a vehicle to convey the moral demands placed on the community and to orientate its members in agreement with a strictly defined ascetic formation model. The contents expressed in songs supported both individual and collective formation. One result of this formation was the work done for the benefit not only of one's own community, but of the whole social group sharing a similar background. By promoting the vernacular repertoire passed down

---

<sup>32</sup>Praha, Národní knihovna, Oddělení rukopisů a starých tisků (further as NKORST), XXIII C 105/2, f. 214<sup>v</sup>.

<sup>33</sup>Alois Kroess, *Geschichte der böhmischen Provinz der Gesellschaft Jesu. Nach den Quellen bearbeitet*, vol. III: *Die Zeit von 1657 bis zur Aufhebung der Gesellschaft Jesu im Jahre 1773*, ed. Karl Forster, Velehrad 1945, p. 262.

to the community as its cultural deposit, and by organizing performances of professional music, the sodalities co-created the town's or city's religious life, which found its expression in a complex musical culture.<sup>34</sup>

The Jesuits guarded the souls entrusted to their care by actively engaging in the re-Catholicization campaign, which made use of both negative and positive methods. They were highly efficient in both. In this campaign, they took advantage of the well-tested virtues of the vernacular song, which was a particularly persuasive tool of the post-Tridentine propaganda.<sup>35</sup> Apart from reverting to pre-Reformation repertoire, the Jesuits proved capable of skillfully adopting new elements, derived from Protestant sources. Their weapon in confrontation with other Christian other confessions was atonment repertoire, the Jesuits proved capable of skillfully adopting new elements, derived from confessions was the takeover of the Protestant repertoire, supported by a reinterpretation that agreed with their program.<sup>36</sup> The Jesuits also brought into everyday use a number of popular secular songs with new religious texts, as well as a modern repertoire characterized by simple melodic patterns, which could be quickly and widely disseminated. The rapid success of this repertoire was also facilitated by the use of songs based on a limited number of melodic models, sung *im Thon*.<sup>37</sup>

For their confrontation with Protestant culture the Jesuits sought allies among the new power elites, which in their own ways applied the principle of *cuius regio, eius religio*. In the post-Tridentine clash of cultures, the political loyalty of ecclesiastical circles was a condition of their existence, whereas the secular authorities sought a religious legitimization for their actions. These two groups entered into symbiotic relationships with each other, even though their aims coincided only from the ideological perspec-

<sup>34</sup>Zdeněk Orlita, „Olomoučtí jezuité a náboženská bratrstva v 16.–18. století“, in: *Střední Morava* 20 (2005), p. 54.

<sup>35</sup>Dietz-Rüdiger Moser, *Verkündigung durch Volksgesang Liedpropaganda. Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation*, Erich Schmidt: Berlin 1981, pp. 67–80.

<sup>36</sup>*Catholische Kirchengesänge und geistlich Lieder, mit sonders fleiss zusammen getragen von newem, so durch das gantze Jahr auff alle H. Festtage, bey den Creutzgängen, vnd zu anderen Zeiten, sehr nützlich zugebracht . . .*, Johann Schubart: Neisse 1625.

<sup>37</sup>*Ein Newer Christlicher Lobgesang, Bey Feyerlich-angestelter Translation der Heyligen Jungfrauen vnd Marterin Secundae zu Glatz newlich auffgesetzt. Im Thon, vnd versetzten Texts imitation Allein Gott in der Höh sey Ehr, &c . . .*, Johann Schubart: Neisse 1641.



tive. It was, however, this very perspective that justified the presence of musicians from Jesuit monastic schools during secular festivities: the name days and birthdays of rulers, their visits and elections, enthronement, coronation and homage ceremonies, celebrations of political and military victories, and funerals. By participating in the processions and church services, the noblemen confirmed the political *status quo*, used the opportunity to manifest their political power, and promoted themselves as patrons who financed the religious event. The Jesuit strategy for culture development had to respect the existing distribution of wealth as it needed that wealth to fulfill its own aims and to finance artistic productions. Admittedly, the Jesuits demonstrated a remarkable talent for the creation and stimulation of all possible forms of artistic patronage.<sup>38</sup>

The functioning of Jesuits in culture can be described in terms of the opposed processes of universalization and accommodation, which equipped their work with a global, but also with a local dimension. The former was reflected in the tendency to unify religious observances, to promote a coherent model of Christian piety, to replicate institutions and communities based on a model structure, to disseminate the unified plainsong and vernacular repertoire.<sup>39</sup> The unification of musical traditions endowed the local cultures with supraregional qualities, while the globalization of the language of culture suited its catholic content. The process of cultural unification was furthered by the multidimensional communication of Jesuit circles with the other religious orders, which effectively hastened the dissemination of the various repertoires.<sup>40</sup> On the other hand, though, what distinguished the Jesuits was the way they suited their activities to “the place, time, and persons“, a process that required cogent strategies of accommodation which proved useful not only during missions on other continents, but also – in confrontation with the power elites and with the individual social environments. A skilful combination of these two approaches was essential to the dynamic growth of the Order and decided about the success that the Order achieved through its cultural activities.

The strategies adopted by the Jesuits brought notable effects in the area of the artistic traditions they cultivated. The first of these was a creative

---

<sup>38</sup>Wrocław, Archiwum Archidiecezjalne (further as WAA), V 46 [Schweidnitz 1653], f. 64<sup>r</sup>.

<sup>39</sup>ARSI, *Instit.* 181-II, f. 294<sup>v</sup>.

<sup>40</sup>ARSI, *Boh.* 121 [Breslau 1709], f. 226<sup>r</sup>.

redefinition of musical culture itself, which developed new links with the domains of liturgy, spirituality, politics and social life on various levels of their organization. The music has been regarded as the art equipped with effective powers, which had to influence the areas of human activity in premeditated ways. In the case of the Jesuit tradition, this redefinition was particularly clear, consciously explicated and consistently implemented in practice.<sup>41</sup> While allowing music to exert influence, the Jesuits had to accept that its impact would depend on the specific local possibilities and conditions. This is why they analyzed the qualities of that music and its culture-forming potential in such detail, and why they so precisely defined its norms and modes of functioning. We can observe the impact of the music in the transformations that the cultivation of musical culture brought about in the model of the Order itself, as well as in individuals, communities, and the time and space that defined them.<sup>42</sup>

Music resulted in significant changes in the very structure of the Society of Jesus, contributing not only to new forms of its members' presence in culture, but also to a radical redefinition of the ways in which the Order originally functioned. While remaining true to the demands of the Ignatian charisma, the Jesuits began to play an active (though initially indirect) role in the creation of contemporary musical culture, enjoying unprecedented success in these fields. By entrusting the direction of monastic school ensembles to their junior adepts, they introduced a new quality in the management of church music, quite different from the monastic tradition. The musical skills and abilities of novices entering the Society of Jesus were increasingly taken into account, as they predestined them to take up musical duties in the Order or in the missions that required such predispositions.<sup>43</sup>

The Jesuits were increasingly active in the field of music since the Order suited its activities to the needs of the societies addressed by its missions, which used music as the language of communication in their own cultures. The requirements of the Jesuits' religious vocation, as well as the mobility of the Order's members, resulted in the unification of traditions in the

---

<sup>41</sup>Thomas Frank Kennedy, „*Candide and the boat*,“ in: *The Jesuits. Cultures, sciences, and the arts, 1540–1773*, ed. John W. O'Malley, Gauvin A. Bailey, Stephen J. Harris and T. Frank Kennedy, University of Toronto Press: Toronto 1999, p. 318.

<sup>42</sup>Kristin Dutcher Mann, *The power of song in the missions of Northern New Spain*, Northern Arizona University PhD 2002, pp. 145–242.

<sup>43</sup>Brno, Moravský Zemský Archiv, *Cerroniho sbírka*, II., č. 76.

individual centers and endowed them with universal qualities. The same mobility resulted in a remarkably fast circulation of musical life animators – music prefects, composers, musicians, organists – and consequently also of the repertoire itself – in the local centers. The simultaneous development of musical culture in the different centers was also facilitated by combining musical posts with pastoral and educational duties as well as stage work. The same people who were responsible for the music also conducted the religious teaching, delivered sermons, listened to confessions, took care of the needs of the congregation and taught in the colleges. Music was directly subordinated to those other forms of activity, which were the Order's priorities.

The musical culture developed by the Jesuits also resulted in some transformations in the personalities of the people submitted to the influence of the Jesuit missions. The music performed in this context was to support the internalization of contents prescribed for meditation, to evoke a particular musical affect, and to enhance its persuasive force. Especially in the case of theatrical forms, Jesuits took care that the presented subject should bring about a religious and moral transformation in the audience and lead to a mature declaration of will. The perception of drama was designed so as to develop in the audience the ability of describing and controlling their own emotions.<sup>44</sup> Of equal importance was the rhetorical form of presentation itself, which encouraged the addressees to identify with the presented contents, while at the same time training them in the art of persuading others. By teaching to listen, the Jesuit drama also taught to convey one's message, and this could not be done effectively without music.

The modes of artistic communication were suited to its ultimate purpose. Thus, the parallelism of dramatic planes and the duality of the presented values were expressed by purely musical means; recited sections were complemented with sung passages, such as choruses, intermedia and arias, whose purpose as *affectus musicus* was to help the audience internalize its contents.<sup>45</sup> The emblematic *scenae mutae* were accompanied by instrumental music and dance, which enhanced the audience's concentration on the wordless message of the scenes and had a subliminal impact

---

<sup>44</sup> *Contemplatio mortis Jesu Christi ex similitudine mortis Filii Familii . . .*, Baumann: Breslau 1669, divided into: *figura, applicatio* and *colloquium*.

<sup>45</sup> *Meditationes* written in WAA V 52 [Glatz 1684].

on the cognitive process.<sup>46</sup> The multifaceted form of the presentation of religious contents posed a challenge for the performers: the drama made use of theatrical gestures, of music and dance, which were to convey the emotional states and abstract ideas. The individuals involved in the performance had to develop the ability to control and master all those means of communication, which contributed to the integral development of personality. The wide intellectual scope of Jesuit dramas is reflected in their authors' theoretical writings, which combined a study of musical qualities with work in the fields of acoustics, arithmetic, physiology, psychology, rhetoric, and the impact of art on the audience. In those writings, music is viewed both as a 'meta-science' and an effective *flexamen omnium*.<sup>47</sup>

Jesuit activity was addressed to many different types of communities, and the properly employed musical art was to influence each of them. Also on this level, Jesuit music brought about significant social change. The diverse character of Jesuit missions was reflected in the diversity of musical repertoires and forms, suited to concrete needs. One of the fruits of Jesuit teaching were the sodalities, whose identity was built upon the collective performance of the vernacular repertoire and the provision of musical setting for selected church services.<sup>48</sup> Jesuits were capable, however, of forming a community out of any anonymous social group by means of music. This process began with finding leaders in the group, entrusting them with musical functions and confirming their prerogatives in the structure of the newly formed community by referring to the sacred order. Those functions could be fulfilled, for instance, by monastic school students isolated from the town's society. Those students, dressed in special albs, performed a selected musical repertoire,<sup>49</sup> thus representing the whole community and at the same time confirming the special privileges of the patron who supported them financially.

---

<sup>46</sup>Franz Lang, *Theatrum affectuum humanorum, sive considerationes morales ad scenam accommodatae* . . ., Matthias Riedl: München 1717, k. 5<sup>v</sup>: „Pascendis oculis et informando intellectui excogitata illa frueri, ut dum auris occupabatur canentium modulis aut sermonibus actorum, simul per oculum ingressa veritas haereret firmius in animis, propositarum imaginum figuris et lemmatum stricturis illustratae.“

<sup>47</sup>Athanasius Kircher, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* . . ., François Corbellet: Rome 1650, A 366.

<sup>48</sup>*Domus Sancta Fidelis Parthenii Almae Sodalitatis Beatae Virginis Annuntiatae in Collegio Societatis Jesu Wratislaviae* . . ., Veit Heinrich Ettl: Olomouc 1660.

<sup>49</sup>ARSI, *Boh.* 114, [Schweidnitz 1702], f. 328<sup>r</sup>.

A much more complex vision of the social order was presented during festivals in the open urban space, which simultaneously involved all the social groups living in that city or town. The musical compositions performed on their initiative reflected their diversity, but also pointed to the common purpose behind all the performances. The configurative impact of such events was provided by various instruments of catholic propaganda: triumphal gates, paintings and banners, *tableaux vivants*, declamatory feats and choreographic designs, songs distributed among the crowd, colorful garments, community leaders and speeches delivered by representatives of the authorities.<sup>50</sup> These celebrations involved also a convincing experience of participation in a globally conceived community of believers, much wider than its local representation. The universal character of those festivities was reflected in the enormous variety of the performed music: plainsong, extraliturgical pieces, vernacular songs, antiphons, litanies, and motets.

The preserved repertoire of Jesuit provenience is extremely small and out of proportion with the Order's role in animating its contemporary musical culture.<sup>51</sup> However, it does exemplify some of its universal qualities which incorporated local traditions into the global network of the Society and reached beyond this sphere owing to the lively contacts of the Jesuit circles with other musical centers. The music found in Jesuit scores is influenced by the plainsong tradition only to a limited extent, as it has been replaced by new repertoire, determined by the criterion of liturgical needs. Apart from multifunctional compositions, there is a number of works referring to models of Jesuit spirituality and drawing on medieval authors.<sup>52</sup> Their contents are reflected in their musical form, which enhances their persuasive power, whereas the line-ups of musicians reflect the accepted model of religious objective and subjective narratives, regarded as complementary parts of one coherent whole. This repertoire combines traditional elements with new forms of musical expressions, while usually still adhering to the conventionalized, rhetorical means of illustrating the text.

This synthesis of old and new traditions found its distinct reflection in the vernacular song repertoire, whose melodies also influenced the melodic patterns of new baroque music. This was in fact a process commonly observed

---

<sup>50</sup>NKORST, XXIII C 105/8 [Neisse 1671], f. 93<sup>v</sup>.

<sup>51</sup>Some compositions of these provenance are stored today in Grodzisk Wielkopolski, Kroměříž, Krzeszów, Olomouc, Poznań, Prague, Warsaw and Wrocław.

<sup>52</sup>E. g. *In nomine Jesu* by Georg Braun; *Jesu dulcis memoria* by Joseph Wiesner.

in the sacred music of that period, and its use by other religious orders was explained a similar redefinition of church music traditions. From this perspective, it would be difficult to point out any distinctive features of the Jesuit repertoire that could distinguish it from the music of other orders. The cultural links between different communities were tightening, and the various circles were embracing by a common, stylistically unified musical language. The process of multidirectional transmission of repertoire was significantly furthered by the Jesuits, who were most active actors in the cultural discourse. Naturally, they also engaged in that process *pro domo sua*, propagating the supernatural character of the Society's mission, emphasizing their own achievements in that field and encouraging the invited audiences to embrace the spiritual potential of Loyola's successors.<sup>53</sup> The particular interest that the Jesuits might have in such self-promotion was subordinated, of course, to the affirmation of Roman Catholicism in its entirety, and they communicated their relation to that whole in every possible way.

The transformations of culture brought about by music may also be discussed in their chronological aspect, related to the forms of time regulation. Recurrence and periodicity supported the established social order, as they regulated the community's life in the rhythm of cyclic prayers, Forty Hours' devotion,<sup>54</sup> St Ignatius Novenas,<sup>55</sup> St Aloysius Sundays,<sup>56</sup> the liturgical and school years and jubilees. A natural pretext for this order was the regularity of the liturgical cycle, extended by the Jesuits so as to include new elements making use of the musical tradition. Elements of this regularity may be found in the popular forms of Jesuit repertoire: the litany, the rondo, the verse-chorus form, sequential and stanzaic forms. The community's sacred time was measured out with recurrent performances of *Salve Regina*, with *meditationes* for each consecutive Sunday of Lent,<sup>57</sup> with quarterly *Requiem* masses and annual spectacles *pro renovatione studiorum*, or with the sodalities' patron days held within the same cycle;

---

<sup>53</sup>NKORST, XXIII D 168 [Glatz, 1640], f. 126<sup>r</sup>–128<sup>v</sup>.

<sup>54</sup>Johann Schmidl, *Historiae Societatis Jesu provinciae Bohemiae . . .*, vol. 4/2 (Prague 1759), p. 611 [Neisse 1650].

<sup>55</sup>ARSI, *Boh.* 143 [Glatz 1727], f. 87<sup>r</sup>.

<sup>56</sup>ARSI, *Boh.* 124 [Hirschberg 1711], f. 158<sup>r</sup>.

<sup>57</sup>ARSI, *Boh.* 96 [Breslau 1647], f. 341<sup>r</sup>.

with songs for each of the 365 days of the year,<sup>58</sup> sung to 24 melodies, and with the successive episodes of the theatrical spectacle and its sequels.<sup>59</sup>

Equally striking transformations can be pointed out in the arrangement of space. These were related primarily to the reconciliation of churches, to the foundation of new schools and to the gradual redefinition of the earlier order of culture. The growing presence of the Jesuit Order in culture was reflected in the newly erected churches and colleges which gradually transformed the architectural design of cities and towns.<sup>60</sup> The music composed for their consecration highlighted those changes by annexing public space in a similar manner as in the case of processions held on various occasions. Those events were an expression of the community's faith, and the selected musical repertoire allowed the community members to manifest their shared values in urban space. Of similar symbolic significance were the street processions with relics, which attracted crowds to the church, where the church hierarchy confirmed the sacred nature of those gatherings. The road-weary pilgrims on their way to the holy shrines also sought that sacred space, and they sublimated their physical exhaustion into metaphysical experience by means of multi-verse songs.<sup>61</sup> The new sacred space was discovered by peasants as they traversed the fields, singing their springtime prayers for good harvest on the *dies rogationum*, or by the participants of Saturday processions to the votive figure of the Holy Virgin Mary in the city square or the figure of St. John of Nepomuk by the city bridge or at the crossroads.<sup>62</sup>

Another form of space transformation was the new iconography of Jesuit churches, which corresponded to the musical repertoire performed in its interiors. The music sung in those churches referred often to the same topics as the paintings, used similar rhetorical concepts or analogous cyclic forms. Thus the graphic representations supported with visual stimuli the contemplation of the successive mysteries in the Litany of the Holy Name of

<sup>58</sup>Bartholomeus Christelius, *Annus seraphicus, Seraphisches Lieb=Jahr, oder Anmütige zu Göttlicher Liebe anleitende Lieder, auf alle Tage deß gantzen Jahrs . . .*, Johann Joseph Kilian: Olomouc 1678.

<sup>59</sup>*Sapientia coronata, seu Salomon regum sapientissimus, obtento a Davide Regno domum sapientiae aedificaturus . . .*, Breslau 1728, and *Sapientia omnigena prosperitate coronata, seu Salomon regum Sapientissimus . . .*, Breslau 1732.

<sup>60</sup>NKORST, XXIII D 147 [Neisse 1688], f. 188<sup>r-v</sup>.

<sup>61</sup>ARSI, *Boh.* 99 [Deutsch Wartenberg 1670], f. 790<sup>f</sup>.

<sup>62</sup>ARSI, *Boh.* 149 [Hirschberg 1732], f. 256<sup>f</sup>.

Jesus,<sup>63</sup> Litany of the Blessed Virgin Mary or the antiphon *Salve Regina*.<sup>64</sup> Walking round the church, visitors could contemplate the same texts in the performed musical works, which, together with the graphic cycle, encouraged them to embark on their own journey of faith. The ancient category of *mimesis* that shaped the Jesuit musical poetics manifested itself in a Christianized form modeled on Thomas à Kempis' medieval idea of *imitatio Christi*. Those iconographic representations can be seen as the implicit program of Jesuit art, introducing the addressees to an important aspect of the religious experience.

The musical culture of Jesuit circles presents on the semantic level a logical and coherent ideational message. This coherence manifests itself in the well-thought-out unity of the cultural models which the Jesuits applied in theoretical discourse, pastoral work, educational methodology and liturgical-musical practice. Music played a crucial role since, by symbolically representing the values inherent in those different areas of activity, it supported the process of their collective and individual internalization. Various phenomena of music culture served as a tool for social impact, control and growth. Its natural attractive and communicative power proved an excellent medium for the creative reshaping of all existing social structures. Were all those processes any part of a conscious civilization project, accomplished by the Society of Jesus or, should they be regarded as a casual effects of very deep and broad-based evangelization?

---

<sup>63</sup>Johann Michael Rottmayer von Rosenbrunn: a cycle of litanies to the Holy Name of Jesus, Wrocław, Church of the Holy Name of Jesus.

<sup>64</sup>Christoph Tausch: A series of paintings illustrating the antiphon *Salve Regina* and the Litany of the Blessed Virgin Mary, Kłodzko, Church of the Assumption of the Blessed Virgin Mary.



BOŻENA MUSZKALSKA (Poznań/Polen)

***“Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk”. Muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich [“Their voice goes out into all the earth ...”. Music in the religious life of the Ashkenazi Jews]***, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego: Wrocław 2013, 157 S., ISBN 978-83-229-3395-4

The author (of the book) examines the religious musical traditions of Jews from Central and Eastern Europe, especially from the regions situated within the borders of pre-WWII Poland. These traditions are presented in a broader historical context, from the biblical times until today, as well as a geographical context, with the author outlining the main musical idioms of the Jewish Diaspora. The source basis comprises sound material collected during field research carried out in Poland and other Eastern European countries (between 2002 and 2013). It is complemented by recordings made by the author in synagogues of various Jewish groups in Vienna (groups having their roots partially in Eastern Europe), who have maintained a rich traditional repertoire, both liturgical and paraliturgical. A selection of chants is presented as part of a separate CD release, entitled just like the book *“Their voice goes out into all the earth ...”. Music in the religious life of Ashkenazi Jews* (“In crudo” series, CD 15). The book contains references to the works released on the CD.

Living in the Diaspora for 2000 years, Jews, concerned about their own identity in a foreign environment, decided to absorb elements of the surrounding cultures rather than oppose them. Given this fact as well as a growing number of non-Jews involved in the promotion of Jewish culture after the tragedy of the Holocaust, a question arises: “What is Jewish music?” Chapter One is an overview of positions represented by various scholars concerning this question as well as an overview of the three main Jewish musical idioms: 1) Ashkenazi, 2) Sephardic and 3) oriental, *mizrachi*; it also describes the emerging tradition of Ethiopian Jews.

Chapter Two contains a description of the musical culture of the Israelites in the biblical times. The author focuses on the instruments and functions of music described in the Bible (in connection with religious rituals, cere-

monies and everyday life, wars, magic, therapeutic influence and ecstatic experiences).

Chapter Three relates directly to field research conducted by the author among Ashkenazi communities. Prayers sung in orthodox synagogues are discussed from the point of view of their place in the liturgical calendar and the structure of services as well as the ways of performing them. Among the various types of services, the author devotes most attention to the Shabbat-opening ceremony (*Kabbalat Shabbat*) as well as the morning Shabbat service, *shacharit*, the only one celebrated in all open synagogues in the area covered by the author's research. Fixed elements of synagogue singing discussed in the book are rhythmically-free melodies, based on the modi system (*shteiger*) as well as melodies with specific metres. While the former are performed mainly by those leading the prayers (*baalei tfila*) or cantors (*chazanim*), the latter often involve all participants in a service. Another way of delivering prayer texts is by means of chanting biblical readings, which are entrusted to a designated man (*baal kore*), *chazan* or a person from the congregation.

Music played a central role as an element of the service and in everyday life of Eastern European *hasidim*, which is illustrated in Chapter Four. In Isaac Luria's concept, to which the father of Hasidism, Baal Shem Tov referred, musical sounds can exert a huge influence on both people and the transcendental world. People use music to contact God; music strengthens their piety and allows them to show joy at their faith in the Almighty. With its help people are able to participate in the rectification of the world, *tikun*. Such an approach had an impact on the intense development of musical practice at *tzadik* courts and creation of numerous *nigunim* or *tzadik* melodies.

The musical setting of Jewish services underwent a considerable transformation in connection with the emergence of the Enlightenment movement *haskalah*, a topic explored in Chapter Five. From the early 19th century reform, synagogues began to resound with music by Jewish composers alongside works by Christian composers; big choirs and organs were introduced to accompany the singing of great *chazanim*. The most famous composer of synagogue music in the Reformation period was Salomon Sulzer from Vienna, who introduced significant changes into the art of cantors and brought four-part singing into the synagogue. Influenced by Sulzer's choral work, Breslau-based Moritz Deutsch made arrangements of the entire synagogal liturgy.

The last, sixth, chapter of the book examines the role of women in prayers sung in synagogues. In Orthodox Judaism their participation is impossible given the Talmudic prohibition on the use of female voices during religious services, a prohibition known as *kol isha*. The prohibition is regarded as outdated by conservative Judaism and reform Judaism, in which women’s music has begun to be seen as an important element of the female experience and an important factor in the process of building the Jewish community.

The author’s final conclusion concerns the so-called ‘virtual Jewishness’, a phenomenon that has spread in recent decades in post-communist European countries. At a time when Jewish memory has become universal memory, it undoubtedly contributes to the image of the ‘authentic’ Jew.

OLENA KONONOVA (Har'kiv/Ukraine)

## **On conferences in Barcelona and Belgrade (2013)**

Last year I was lucky to participate in two International European Forums – in Barcelona and Belgrade. Very different in scope and range of issues under investigation, they opened prospects for cooperation, expanded information field for intensive intellectual activity, focused on the inextricable link between cultural heritage of the past and scientific research and achievements of the present.

The 12th “European Culture” Conference, organised by the Charlemagne Institute for European Studies (part of the Universitat Internacional de Catalunya (UIC)), went off well in Barcelona on 24–26 October 2013 and was regarded as a success. This traditional authoritative forum covered a wide variety of topics on European identity, public space, economy and crisis, cultural and social aspects of European integration, cultural heritage, language and translation, literature, cinema art, city culture formation and many other relevant issues.

225 speakers from 40 countries in Europe, Asia, and the Western Hemisphere shared their personal vision of the acute problems of modern science with the audience. Of course, it is impossible to cover all the variety of reports submitted, however, I will mention the ones I listened to. So, at the plenary session the coordinator of all the conferences “European Culture” Prof. Dr. Enrique Banús considered in his report “25 years of European Culture conferences” the stages of the significant and fruitful way of the conference, within which the leading scientists’ achievements were popularized, hot issues in many areas of scholarly endeavor were raised thereby promoting the implementation of new challenging projects and guiding the work of young researchers. The report of the Rector of the University Babeş-Bolyai Cluj-Napoca, Acad. Prof. Ioan-Aurel Pop “Romania between Byzantine Orient and the Latin Occident” dealt with Romanian culture’s duality which is full of artifacts, carrying information about the Byzantine and Latin origin of the so-called “second nature”, “genetically” related to the habitat of the modern Romanian society.

At section sessions, there were presented two reports by Laura Corvera (Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, Queretaro, Mexico), who studied the culture of Queretaro state in Central Mexico. The subject

of the first research “Iconografía Musical en Capillas Familiares de los Pueblos Otomíes-Chichimecas de Semidesierto Queretaro” [“Music Iconography in Family Chapels of the Otomí-Chichimecas peoples of Querétaro Semidesert”] is ancient iconography which decorated chapels (“iglesitas”) of native peoples of Querétaro Semidesert; the restoration work that has been undergoing there since 2009 serves the cause of preservation of old traditions and stimuli for the thorough study of the survived artifacts. The subject of the second paper “Programa cultural en plazas públicas como fortalecimiento de identidad, integración social y gobernanza” [“Cultural program on public squares as strengthening of identity, social integration and governance”] is closely connected with the present days of this state, cultural policy of Queretaro government aimed at initiative activation of various social strata in the sphere of music, theatre art and folk crafts which attract tourists and facilitate the development of spirituality in the modern Mexican society. Kharkov’s musical culture underlay the report by Olena Kononova (Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Ukraine) “The role of culture in the transition period of the new economic policy formation”. It traced the stages of musical culture development in the largest Ukrainian city, which coincided with the formation of a new economic policy in times of the Russian serfs’ emancipation (1861), the revolutionary events of 1917 and the dissolution of the USSR (1992). Considerable factual material became a convincing rationale for the significant role that music culture played in the times of global social changes.

Research interests of Judith García Martín (Universidad Pontificia de Salamanca, Spain) focused on the need for a careful and professional attitude toward priceless ancient music instruments. In her report, “La herencia de la organería romántica francesa en Castilla y León: fuentes para el estudio del órgano de la Purísima Concepción. Salamanca” [“The legacy of French romantic organ in Castile and León: sources for the study of the organ of the Immaculate Conception. Salamanca”] the researcher told about a unique symphonic organ (constructed by Aristide Cavaillé-Coll in 1862), which is located in one of the most monumental temples of Salamanca, the parish of the Immaculate Conception, and is in need of both restoration and study. The object of Marton Szegedi’s (Kunstudium Graz – Institut für Jazzforschung, Austria) study was guitar art. His paper “Hungarian influences in the music of jazz guitarist Gabor Szabo” is the result of a careful analysis of works of the noted Hungarian-born American guitarist. Making a subtle combination of jazz, rock, pop, Roma and Hun-

garian folklore as well as oriental music, G. Szabo (1936–1982) created his own style, which was rather future-oriented, than met the audience's needs at that time. The speaker argued objectively the degree of Hungarian roots influence on the prominent jazz guitarist's work. The research of Natalia Gubkina (University of Music and Performing Arts Graz – Institute for Jazz Research Austria-Russia) – “European Art Music as Archetype in the Music Industry of the USA (on the Example of Song Creating of Frank Sinatra)” was of great interest for the audience. The author analyzed a number of classical music pieces performed by the American singer either in their original form, or as jazz arrangements, as well as works that served as the impetus for the creation of new musical compositions. Using specific examples the researcher demonstrated the methods used by F. Sinatra's arrangers to transform original European classical works into the product of music industry.

An extremely topical issue was raised by Joanna Mysona Byrska (Pontifical University John Paul II in Cracovia, Poland). The report “Werte der magischen Konsumwelt” [“Values of the magical world of consumption”] highlighted a conflict between spiritual and material values, the latter of which is becoming more of a priority in broad social circles of many countries. Consumer world, based on the power of money, capturing the mind and devastating the soul of modern man, becomes a kind of religion that seeks to supplant “The Ten Commandments”. However, not everything is sold in this world, as the speaker stressed. And one hardly disagrees with her, because freedom, bought in *Konsumwelt*, differs significantly from the true freedom of thought, expression, defending one's own scientific position that was demonstrated by the International Conference “European Culture”. Active promotion of spiritual values is now one of the major tasks faced by the world's intellectual elite.

The 16th Pedagogical Forum of Performing Arts, hosted by the Faculty of Musical Art, Belgrade University of Arts (13–15 December, 2013), highlighted a great variety of topics compliant with the specificity of the university. Scientists from Serbia, Montenegro, Ukraine and Poland presented (to the listeners interested) the results of their scientific research within the subject matter of the Forum – *Sociological and aspects of pedagogy and performing arts*. The introductory lectures included reports dealing with common social issues: cultural history (speaker – Drenka Dobrosavlevic); centenary of the Opera of the National Theatre in Belgrade (speaker – Nadežda Mosusova); Kharkiv music culture traditions continued in many

year's fruitful work of Ilya Slatin's (the head of Kharkiv branch of Russian Musical Society) three sons in Belgrade (speaker – Olena Kononova). There was also a presentation of published orchestral suites from the ballet "The Legend of Ohrid" (*Ohridska legenda*) by Stevan Hristić (speaker – Mirjana Živković).

The problems of performing arts, music education and performance were considered from the perspective of sociology. Tatyana Popovic in her report discussed the performing art of the interbellum period (1918–1941) in Novi Sad; Diamanda Galás's unique creative work became the subject of Andrea Živkovic-Muskinja's research; and new horizons of musical and artistic expression, which help the listener to reveal himself as an artist, were presented in the collective work of Mirjana Matinic, Vanjushka Martinovic and Sonja Kalaic. Especially interesting were the workshops of Anna Galikowska-Gajewska and Gabriela Karin Konkol on personal liberation through harmonious rhythmical movements with music accompaniment. The work of Vesna Opsenica, who studied movement as a means of solo singers' communication, can be considered as a continuation of the theme, only with strictly focused orientation.

Musical performance has found its reflection in the research of Tijana Mirovic and Blanca Bogunović, who submitted their vision of musical performance psychology to the audience's approval. The perception of Morton Feldman's creative work in the *New York Times* was highlighted by Dina Vojvodić, and Svetlana Kalaba considered sociological aspects of Arvo Pärt's creative work. Pedagogical issues were raised in the report of Ivana Hrpka, who had comprehended the phenomenon of fairy tales in the context of formation of elementary musical concepts in the Russian solfeggio school.

The highest priority at the Forum was given to the problems of music education: music as a means of socialization of preschool children was analyzed in the co-work of Ljiljana Voikic and Elena Dublevic; the strategy of music teaching in primary schools was discussed by Slavica Stefanovic. Milena Petrovic, Vera Milankovic and Gordana Acic became the authors of deep and uncompromising research – "Bureaucracy in music – music curriculum based on the military organization of command and control".

Themes associated with the psychological aspects of music study found their place in the Forum program, too. The phenomenon of recognition as an important factor of music (classical music) preference was discussed in the research of Golubovic Maria, Anastasia Milin and Vladeta Milin.

The relevant research of Gordana Acic helps secondary music school pupils to solve the perennial problem of stage fright. Especially noteworthy are the issues raised by Vedran Markovic about the role of music in visually impaired children's socialization, and by Miodrag Kastratovic who works on the problem of improving the moving abilities of handicapped persons through simple dance and musical exercises ("pictures"), which he introduced at the workshop.

Pedagogical Forum is included into the program of continuous education of primary and secondary teachers in Serbia, promoting direct communication between teachers and students. This prevents the separation of theory from practice, facilitates intensive dissemination of scientific information and the latest bibliography, strengthens internal and external professional relationships and demonstrates the role and place of the Serbian pedagogy in the music world of Europe.

Both International Conferences promoted fruitful dialogue between the venerable professors and young scientists, as there were many graduate students among the participants. Their professional interest in issues of culture and music art, the results of their research, recognized by demanding audience, confirm efficiency of the continuity of intellectual activity and inspire confidence in the future of Science.