



Allegorie der Dumka.

Musik und Volksmusik.

Die kleinrussische Volksmusik hat einen eigenthümlich ausgeprägten nationalen Charakter, der sich sowohl in weltlichen als auch in Kirchenliedern offenbart. Einflüsse aus Constantinopel, aus Bulgarien, Serbien u. s. w. wirkten hier anregend, doch schwang sich der nationale Erfindungsgeist über alle Einflüsse empor und eignete sich zwar fremde Muster an, ohne sie aber nachzuahmen. Das reiche Empfindungsleben der Kleinrussen, gepaart mit der Anlage, diese Empfindungen in Tönen auszudrücken, schuf Tausende von Liedern, in welchen die ganze Geschichte des Volkes enthalten ist. Vor dem Tatareneinfall, vor dem Jahre 1241, bilden errungene Siege, Weisheit der Fürsten, Schönheit der Fürstinnen den Gegenstand der Erzählung in Bythnen, Rhapsodien, allerlei Arten Romanzen u. s. w. Das Dramatische und Heroische nimmt überhand — aber nebenbei entstehen unzählige Gattungen von Liedern, welche das Volk vom Hörensingen sich bald anzueignen weiß,

Lieder, welche nicht nur lyrischen Gefühlen Ausdruck geben, sondern jede Handlung des Landmannes besingen, seine frommen Gefühle heben, seinen Humor fördern, jeglichen Kummer vergessen lassen und die Natur aufs lebhafteste schildern.

Es folgte die Epoche der Tatarenherrschaft. — Abhängigkeit von einem barbarischen Wandervolke, Unsicherheit des Lebens, ein trauriges Dasein der Unterthänigkeit, Heuchelei und blinder Gehorsam ließen keinen Raum für ein fröhliches oder heroisches Lied. Die Volksfänger wanderten nach dem Norden, und die, welche blieben, besangen Elend und Noth. Das kleinrussische Volkslied änderte seinen Charakter; neue Erscheinungen, neue Verhältnisse schufen neue Formen und Melodien. Nicht Siegeszüge, nicht herrliche Schlachten, sondern der ungleiche Kampf verzweifelter Abenteurer gegen die Übermacht wurde Gegenstand des heroischen Liedes. Die Bylhnen machten Platz den sogenannten Dumy, wo das Heroische gepaart mit Melancholischem, Leben und Leiden der Kosaken schildert. Mehr als 400 Jahre hindurch machten Tataren und Türken das unglückliche Land zum Schauplatz unzähliger Kämpfe. Im Volksliede finden wir die treueste Widerspiegelung dieser Zustände.

Das ruthenische Volkslied hat seine Ausbildung den wandernden Sängern zu verdanken. Die Kaleki und Slepcy, diese Troubadours, deren Anfänge weit zurückreichen und schon im XI. Jahrhundert eine Zunft bildeten, galten als wandernde Lehrer des Saitenspiels, des Gesanges, der Poesie und der Tänze. Ihr Instrument war die Geśl (Husla), eine dreisaitige Violine mit langem Griff, ohne Bogen. Die linke Hand drückte auf den Griff, die Saiten wurden mit der rechten Hand gezwickt. Im XVI. Jahrhundert wurde dieses Instrument seltener, es diente zur Begleitung frommer Lieder und aus ihm entstand die Violine mit Bogen; die Husla war bei den slavischen Völkern (Polen, Böhmen, Slovaken, Dalmatinern, Bosniaken u. s. w.) allgemein im Gebrauch. Die wandernden Sänger trugen eine charakteristische Kleidung, woran man sie überall leicht erkennen konnte. Ein breiter Hut, ein breiter Mantel, ein Sack, eine oder mehrere Glocken, ein grüner Zweig zum Zeichen der Lähmung und ein Instrument bildeten ihre Ausstattung. Zu ihrem Wesen gehörte nothwendig ein körperliches Gebrechen, daher Kaleki (Lahme), Slepcy (Blinde); sie pflegten zum Zeichen dieses Merkmales ein grünendes Reis in der Hand zu tragen, was mit der Zeit zur stehenden Sitte wurde. Doch waren sie keineswegs Bettler im eigentlichen Sinne des Wortes, vielmehr erging es ihnen sehr gut. Wohin sie kamen, scharte sich Jung und Alt, nicht nur des Liedes wegen, sondern auch aus Neugier um dieselben. Alles wußte ein solcher Sänger; er kannte ja den fürstlichen Hof und die Höfe der Bojaren, er wußte von Krieg und Frieden zu erzählen, er kannte Lieder gegen Regen, gegen Dürre und verschiedene Krankheiten. Diese Alleswisser waren immer willkommen. Der Sack des wandernden Sängers war niemals leer; er selbst lebte lustig, geehrt und geachtet, ohne Kummer und Sorgen.

Die Kaleki besangen Heldenthaten aus der Vorzeit, daher nannte man diese heroischen Lieder *Bylyny*, das heißt eine Erzählung dessen, was längst vorgefallen war. Der Sänger unterbrach oft den Gesang durch eine lebhaftere Begleitung, deren Zweck es war, die Stimmung der Zuhörer zu heben. Mitten im Gesange begann der Sänger zu erzählen, indem er, wie ein Vater den Kindern die Bedeutung des Gesungenen darlegte. Gesang und Erzählung waren frei von subjectiven Gefühlen. Drei Factoren gaben den Ausschlag: Schönheit der Stimme, Schönheit der Begleitung und ausdrucksvolle Declamation. Dynamische Effecte waren ausgeschlossen, eine gewisse Monotonie verlieh dieser Recitation Würde und bildete den eigentlichen Reiz, nur das Tempo wechselte von Zeit zu Zeit. Von diesen Gesängen sind nur einige erhalten. Ich führe hier das Motiv einer *Bylnya* an, welches meiner Ansicht nach sehr charakteristisch ist. Der Anfangstext erzählt: „In der berühmten Stadt Czernigów lebte eine Witwe, die erzweise Sophie.“

Wo slaw - nom / wo - go - ro - die / wo Czer - ni - go - wie

zy - la - tam wdo wa / So - fi - a / pre - mu - dra - ja.

Der Sänger sang ein solches Lied im langsamem, jedoch im gehenden Tempo und hielt bei den oben angegebenen Accenten ein wenig an. Das Zurückhalten war ungleich und darin lag das Phantasievolle des Rhythmus. Die Begleitung bestand in Arpeggien. Die Melodie weist im dritten Tacte auf eine Modulation hin. Die zu modulirende Note bekam einen stärkeren Accent und das Tempo wurde bedeutend verlangsamt. Im vierten Tact kam ein kräftiger Accent auf das G, wonach der Sänger wieder in die ursprüngliche Tonart einlenkte und immer mehr zurückhaltend auf dem letzten Accent ein wenig ruhte.

Wandernde Sänger verfaßten nicht nur heroische Lieder, deren Vortrag einen Sänger von Fach erforderte; sie verfaßten auch Volkslieder im eigentlichen Sinne des Wortes. Andere wieder befaßten sich ausschließlich mit frommen Liedern. Die meisten davon werden noch jetzt gesungen; viele reichen bis in die Anfänge des Christenthums zurück. Die *Bylyny* gehören zu den Seltenheiten, da nach dem Jahre 1241 diese Gattung vollkommen verschwand. Während der Epoche der Tatarenherrschaft büßten die Kaleki und *Slepy* ihre Bedeutung ein und sanken endlich zu Bettelgängern herab. Eine neue Gattung Sänger kam zum Vorschein mit dem Emporkommen des Kosakenthums, nämlich die sogenannten *Banduristen*, welche als Kriegssänger mit den Kosaken in den Kampf zogen und in Friedenszeiten Heldenthaten berühmter Kosakenanführer besangen.

Unter den nationalen Sängern der Ruthenen ist der älteste, Bojan, eine legendäre Persönlichkeit. Er soll in den Jahren 1019 bis 1079 gelebt und als wandernder heroischer Sänger neue Richtungen geschaffen haben. Er verwarf die alte Rithara und führte neue vielfältige Instrumente, die Theorbe und die Bandura, ein. Dadurch wurde der Tonumfang größer, die Modulationen konnten, ohne das Instrument umzustimmen, ausgeführt werden, Verzierungen milderten die Härte der Sprünge und veredelten die Melodie. Um das Jahr 1058 lebte am Hofe Jaroslaus' I. der berühmte Regens Manuil, welcher als Verfasser vieler Kirchen- und weltlicher Lieder gepriesen wird, im Jahre 1108 zu Przemysl Dymitri, welcher durch seine Lieder und durch seinen Gesang zu hohem Ruf gelangte. Um das Jahr 1185 wird Bojan II. als Verfasser vieler rhapsodischer und heroischer Lieder bezeichnet, unter anderen des berühmten Liedes von den Kriegsschaaren Igors „duma o pulku Igora“. Er war auch ein ausgezeichnete Theorbanist. In den Jahren 1240 bis 1249 lebte am Hofe Daniels von Halicz der Sänger Mitusa, der den Fürsten auf seinen Zügen gegen die Tataren begleitete. Doch nahm seine künstlerische Laufbahn ein tragisches Ende, da Fürst Daniel ihn wegen der Profanation der Kirche durch weltliche Lieder, welche er in den Kirchengesang einzuführen bestrebt war, hinrichten ließ.

Das Volkslied änderte im Zeitraume vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert immer mehr seinen Charakter, indem sich das locale Volkslied sowie neue Formen ausbildeten und der Tonumfang sich erweiterte.

Das locale Volkslied verdankt seine Entstehung einerseits dem erschwerten Verkehr, welcher den Austausch musikalischer Ideen in hohem Grade hemmte, andererseits heftigen Eindrücken, welche zu neuen musikalischen Ideen anregten. Viele dieser localen Lieder blieben in den engen Grenzen mehrerer oder sogar einer einzigen Ansiedelung, und man mußte sie in ihrem Geburtsorte auffuchen, um sie kennen zu lernen. Manche aber fanden ihrer anmuthigen Form und Melodie wegen größere Verbreitung; so drangen der „Kozak“, die „Kolomyjka“ und die „Dumki“ sogar in Polen ein.

In den ungewöhnlichen musikalischen Anlagen des ruthenischen Volkes liegt der Grund für die Ausbildung verschiedener musikalischer Typen. Der schönste und interessanteste Typus des Volksliedes ist in seinen unzähligen Weisen das Kozakenlied. Die Kozakenlieder sind entweder die „Dumy“, welche Leben und Thaten der Kozaken besingen, oder eigentliche Soldatenlieder. Die „Dumy“ wurden von Sängern mit Begleitung eines Saiteninstrumentes vorgetragen, die Soldatenlieder zeichnen sich durch eine eigenthümliche Form aus. Sie beginnen mit einer reizenden unrhythmischen Melodie, dann folgt ein Chor mit frischem, lebhaftem Rhythmus. Oft bildet dieser Chor eine Art „Refrain“ nach einem längeren Solo. Diese Art Strophen abzuschließen ist uralte und war bei vielen slavischen Völkern üblich. Das Solo mußte von einem tüchtigen Vorsänger gesungen werden, der eine und dieselbe

Melodie dem Sinne der Strophe gemäß zu singen wußte. Dies geschah vermittelt der Accorde, des Tempo's und besonders vermittelt der Verzierungen. Die Verzierungen, welche einen Ton mit dem anderen verbinden, haben zum Zweck Sprünge zu mildern.



Ein ruthenischer Leierspieler (Klontar).

Dies geschieht nur von der oberen Note zur unteren. Diese Verzierungen kommen in allen Gattungen des neueren Volksgesanges vor und werden immer mit schwacher Stimme gesungen.

Auch die Erweiterung des Tonumfanges ist allmählig erfolgt. Von zwei diatonisch nächsten Tönen bis zu einer Octav und darüber hinaus wurde der Tonumfang des Liedes immer breiter, und in diesem wachsenden Tonumfang wurden auch die Verzierungen immer häufiger. Alle ruthenischen Lieder haben mit einander gemein, daß sie niemals mit dem Auftact beginnen, daß sie oft durch plötzliche Fermate den Gang der Melodie aufhalten, und daß das Tempo sehr oft in einem und demselben Liede wechselt. Hier das Beispiel eines solchen Liedes mit charakteristischen Verzierungen nach der Aufzeichnung des Porphyrii Bazanski.



Die „Kolomyjki“, so benannt nach der Gegend von Kolomea in Galizien, haben eine sehr einfache Melodie. Die Hauptsache liegt in den Verzierungen, welche von den Einheimischen ganz eigenartig gesungen werden. Die Lieder bewegen sich in rascherem Tempo und haben zuweilen sogar einen tanzartigen Charakter. Hier ein Motiv mit raschem Tempo und wenigen Verzierungen:



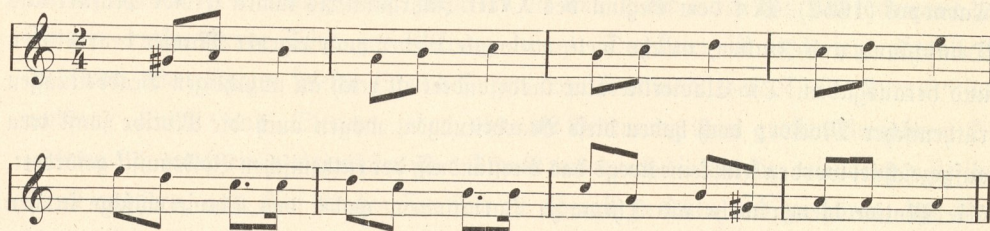
Kolomyjka mit langsamem Tempo und vielen Verzierungen:



Sehr charakteristisch ist die sogenannte „Huculka“. Sie verdankt ihren Ursprung dem Gebirge mit seinem Nachhall. Hier ein Beispiel aus der Gegend von Žabie:



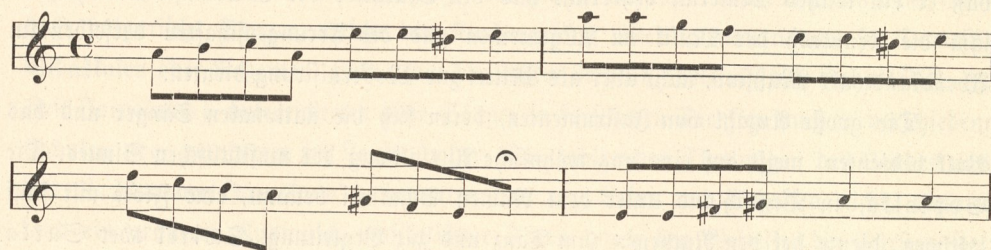
Als Tanzmotiv ist der „Kozak“ am meisten bekannt und verbreitet. Das rasche Tempo im Zweiviertel-Tact hat nicht die Form der Tänze im Allgemeinen; denn im Kozak folgen kurze Motive nach einander, ohne Contraste und ohne den geringsten Wechsel des Tempo, wie z. B.



Viele von den ruthenischen Liedern lassen keine Tacteinteilung zu. Das Ganze macht den Eindruck einer Improvisation und muß innig und leise gesungen werden, wie z. B. die nächstfolgende charakteristische „Dumka“:



Viele Lieder erreichen einen Tonumfang von elf Tönen und darüber und zeichnen sich durch eine breite Melodie aus, wie z. B. folgendes Lied:





Der hervorragendste Vertreter der neueren nationalen Musik ist Szaidurow, dessen Thätigkeit in die Mitte des XVI. Jahrhunderts fällt. Er schrieb eine umfassende Theorie der Musik, welche als Handschrift in der Bibliothek zu St. Petersburg sich befindet. Sein Nachfolger als Theoretiker war Alexander Mesenc (1663), dessen umfassendes Werk über die Musik jedoch niemals im Drucke erschien, weil die Vollendung desselben in die Zeit der Einführung der Linien fiel. Der Erste, der auf Linien schrieb, war Theodor aus Tarnopol (1652). Mit dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts kamen fremde Musiker aus Deutschland und Italien, welche viele nationale Lieder nach eigener Manier bearbeiteten und herausgaben. Die Clavierliteratur insbesondere ist reich an unzähligen Bearbeitungen ruthenischer Motive; doch haben diese Bearbeitungen, mögen auch die Motive sonst treu aufgezeichnet worden sein, keineswegs das Verständniß der ruthenischen Volksmusik gefördert. Die Motive dienen mehr als Thema zu Variationen, wobei das Claviermäßige in den Vordergrund tritt. Auch den meisten Sammlungen ruthenischer Lieder fehlt die gründliche Kenntniß der Sache. Vieles wurde aufs Gerathewohl gesammelt und herausgegeben. Unter den unzähligen Sammlungen behaupten jene des ruthenischen Gelehrten Porphyrij Bazanski den ersten Platz. Porphyrij Bazanski (geboren 1836 bei Sniatyn in Galizien) studirte in Lemberg die Theologie und wurde im Jahre 1865 Geistlicher. Mehr als dreißig Jahre widmete er musikalischen Studien und sammelte mit unermüdlichem Eifer ruthenische Lieder. Seine zum Theile veröffentlichten Sammlungen umfassen mehrere Tausende von Liedern; auch schrieb er viele musikalisch-literarische Aufsätze, sein bedeutendes Werk aber ist die Theorie, Analyse und Kritik der ruthenischen Musik. Er verfaßte seine Schriften in ruthenischer Sprache, weshalb sie nur wenig verbreitet sind. Sein Verdienst liegt darin, daß er ein reiches Material beherrscht und den Charakter der Volksmusik bewahrt, da ihm die Kenntniß der Musik im Allgemeinen und die Errungenschaften derselben im Abendlande als Maßstab, nicht aber als Mittel zur Modernisirung dienen.

Die große Anzahl von Instrumenten, deren sich die nationalen Sänger und das Volk bedienen, weist auf eine ungewöhnliche Ausbildung des musikalischen Sinnes. Die Sopialka, in Deutschland unter dem Namen Schalmei bekannt, eine Flöte mit fünf Löchern, diente bei den Ruthenen zum Tanz und zur Begleitung. Swiril oder Surka

hieß eine Combination von 5 bis 12 verbundenen Schalmeien. Der Duda (Dudelsack) ist in den Karpathen und in Pölitien im Gebrauch. Die Trembita wird nur in Kleirußland gebraucht. Bei den Huzulen ist dieses Instrument überall zu finden. Es besitzt eine unterbrochene Scala, wird aus Holzrinde oder Blech gefertigt und erreicht eine Länge von drei Metern. Den Ruthenen dient sie als Begleitung zum Gesang. Surma hieß ein riesiges jetzt nicht mehr gebräuchliches Blasinstrument. Die Kitgara, ein anfangs drei-, später fünf- bis siebensaitiges Saiteninstrument, war in Polen als Laute bekannt. Bei den Südslaven in alter Zeit sehr verbreitet, kam es jedoch bald außer Gebrauch. Bei dem Volke erhielt es sich aber bis über das XVII. Jahrhundert. Die Bandura und die Theorbe unterschieden sich nur durch ihre Größe. Die Bandura besaß dreizehn Saiten und bewegliche Bässe, welche für alle Tonarten gestimmt werden konnten. Die Theorbe hatte sogar fünfundzwanzig bis dreißig Saiten. Die Lyra ist ein hölzerner Kasten mit einer Kurbel an der kleinen Seite. Sie ist dreisaitig, besitzt jedoch eine vollkommene Scala. Vermittels der Kurbel werden die Saiten gezwickt, während die linke Hand durch das Andrücken mit den Fingern entsprechende Töne zur Geltung bringt. Die Veier ist noch jetzt überall im Gebrauch. Betteljäger spielen sie und singen dazu fromme Lieder. Diese „Lyrniki“ sind moderne „Kaleki“ und „Slepcy“, jedoch ohne die Bedeutung ihrer großen Vorfahren. Sie zeichnen sich durch einen eigenthümlichen Typus und durch die Würde, mit welcher sie ihre Kunst ausüben, aus. Auf Kirchmessen sind sie überall zu sehen und zu hören; das Volk scharrt sich um diese verkommenen nationalen Sänger und bringt ihnen Almosen und Sympathien entgegen. Außer den eben genannten Instrumenten sind noch die Violine, das Contrabaß, Cimbeln und verschiedene Percussionsinstrumente bei dem ruthenischen Volke im Gebrauch.

Eine besondere Pflege wurde zu allen Zeiten der Kirchenmusik zu Theil.

Der russische Kirchengesang begann mit der Einführung des Christenthums und gelangte bald zu ungewöhnlicher Ausbildung. Der Gesang kam mit griechischem Text aus Constantinopel, doch wurde letzterer bald in die russische Sprache übertragen. Das warme Interesse der Fürsten für die Kirchenmusik, indem sie während des Gottesdienstes sangen und fremde Lehrer, Griechen und Bulgaren, an ihren Hof beriefen, übte auf die Ausbildung der Kirchenmusik einen ungemein großen Einfluß. Schon Wladimir der Große hielt bulgarische Sänger, welche den Kirchengesang leiteten; man nannte sie Domestici, Didaskalen oder Regenten. Lukas, ein berühmter Regens, lebte um das Jahr 1053. Zur Zeit Jaroslaus I. unterrichteten diese Sänger in fürstlichen Diensten auch in verschiedenen Schulen oder wanderten im Lande umher. Die zahlreichen Theilungen des Landes unter den Nachkommen Jaroslaus' I. hemmten das rege Leben und Schaffen nicht, vielmehr fand ein größerer Austausch musikalischer Ideen durch den Wettstreit der Fürsten statt.

Erst der Tatareneinfall unterbrach dieses Kunstleben. Dazu kam noch der Eifer strebsamer Geistlicher, welche Sängerschulen gründeten und bewanderten Diaken die Pflege des Gesanges überließen. Dies alles förderte den Sinn für die Musik und die nationale Veranlagung des Volkes für mehrstimmigen Gesang und eigenartigen Rhythmus. Das erste ist der natürliche Ausfluß eines ausgezeichneten musikalischen Gehörs, welches, im Allgemeinen den Südslaven eigen, nicht nur eine reine Intonation zur Folge hat, sondern auch das Bestreben erregt, in der natürlichen Mittellage zu singen; das zweite ergab sich aus der Natur der Sprache. Tact, Metrum und demnach ein symmetrischer Rhythmus sind der kleinrussischen Musik vollkommen fremd, sie kennt nur den unsymmetrischen Rhythmus, nämlich jenen, wo ein einziger Accent ungefähr in der Mitte der musikalischen Phrase auf eine Silbe des hervorzuhebenden Wortes fällt. Dieser Accent kommt oft schon in der zweiten Silbe vor, er fällt jedoch niemals auf die erste.

Der griechische Gesang wurde verhältnißmäßig rasch verdrängt, um dem nationalen Kirchenliede Platz zu machen. Schon Jaroslaus I. ließ griechische Kirchenbücher ins Russische übersetzen, der declamatorische schleppende Gesang wurde nach und nach durch einen männlicheren, mehr gedrängten und lebhaften verdrängt. Die Sängerschulen hielten sich nicht an eine streng angewiesene Richtung; bis zum XIV. Jahrhundert wurden in den Kirchenbüchern die Noten für eine einzige Stimme aufgezeichnet, die übrigen Stimmen mußten nach dem Gehör erlernt werden. Aber die Noten wurden in die Kirchenbücher von den dazu berufenen Sängern und Componisten eingetragen und diese Componisten schufen neue Melodien und rühmten sich des bis ins XVII. Jahrhundert nachweisbaren Rechtes, ihre Namen in die Bücher einzutragen. Die Namen der Componisten sind uns zufolge des zu jener Zeit allgemeinen Brauches erhalten, dieselben in den Anfangsbuchstaben der Strophenverse akrostichisch anzudeuten. Die zahlreichen Schulen und das allgemeine Interesse für den Gesang förderten die Ausbildung guter Sänger und begabter Componisten. Der Umstand, daß Componisten sowohl Kirchenlieder, als auch weltliche Lieder schufen, führte dem Kirchengesang unzählige neue Motive zu, wie dies ein Verbot beweist, welches schon im XI. Jahrhunderte (1074) der Metropolit Johann II. gegen die Einführung weltlicher Lieder in die Kirche erließ, nachdem er zuvor viele derselben nach strenger Prüfung in die Kirche aufgenommen hatte.

Schon in verhältnißmäßig früher Zeit finden wir Spuren des polyphonen Gesanges. Die russischen und die südslavischen Gelehrten sind bis jetzt über die Zeit der Entstehung der Polyphonie nicht einig. Porphyrij Bazanski, behauptet, daß der polyphone Gesang schon im XI. Jahrhundert bekannt gewesen sei, und unterstützt diese Behauptung durch die andere, daß in dieser Epoche weltliche Lieder schon mehrstimmig gesungen worden seien. Es ist kaum möglich, diese Frage zu entscheiden, da die aufgezeichneten

Melodien niemals andere Stimmen neben sich hatten, sogar in der Epoche, in welcher ihre Mehrstimmigkeit keinem Zweifel unterliegt; aber so viel ist gewiß, daß der berühmte Theoretiker Szaidurow im XVI. Jahrhundert die Polyphonie als eine sehr alte Kunst behandelt. Unterricht und Muster mochte das ruthenische Volk aus Griechenland, Bulgarien und Serbien erhalten haben, aber die Ausbildung und Verallgemeinerung des mehrstimmigen Gesanges war das Werk und das Resultat der Begabung der ganzen Nation.

Der Chorgesang ist also uralte, und das Volk sang in der Kirche, bei den Festlichkeiten, während des Marsches, vor und nach der Schlacht. Das Kyrie Eleison, welches aus Griechenland kam, wurde bald ein nationales Lied, welches besonders vor der Schlacht ähnlich wie die polnische „Bogarodzica“ vom Heere gesungen wurde. Im XIII. Jahrhundert war der antiphonische Gesang in der Kirche üblich, Doppelchöre waren keine Seltenheit.

Das Verbot, welches die Hierarchen im X. Jahrhundert erließen, weder Blasinstrumente in der Kirche einzuführen, war für die Ausbildung des Chorgesanges von großem Nutzen; statt der Instrumente leiteten die Vorsänger (Dibaskalen, Domestici, Regenten) den Volksgefang in der Kirche. Die Terzengänge kamen sehr früh in Gebrauch, aber darin äußert sich die musikalische Begabung des ruthenischen Volkes, daß es nicht unbeholfen an den Terzen haftete, sondern in den Modulationen andere Intervalle aufsuchte. Es kamen nun sehr oft schreiende Dissonanzen vor, außer den Quinten und Octavengängen auch Secundengänge auf- und abwärts, und im XVI. Jahrhundert zur Zeit Szaidurows scheute man solche Harmonien nicht im geringsten, aber gleichzeitig begann sich eine dritte Stimme geltend zu machen, und der dreistimmige Gesang beherrschte bald sowohl Kirchen- als auch weltliche Lieder. Dieser mehrstimmige Gesang hatte jedoch mit der Polyphonie des Abendlandes nichts gemein. Die Hauptmelodie lag in der oberen Stimme, die anderen bewegten sich homophonisch. Die Polyphonie mit der contrapunktlichen Beweglichkeit der Stimmen und mit allen möglichen Lagen des Cantus firmus drang zwar in neuerer Zeit in den kleinrussischen Kirchengesang ein, vermochte jedoch nirgends festen Fuß zu fassen und wurde schließlich verworfen. Statt dessen begegnen wir einer Art freien Canons und freier Nachahmung.

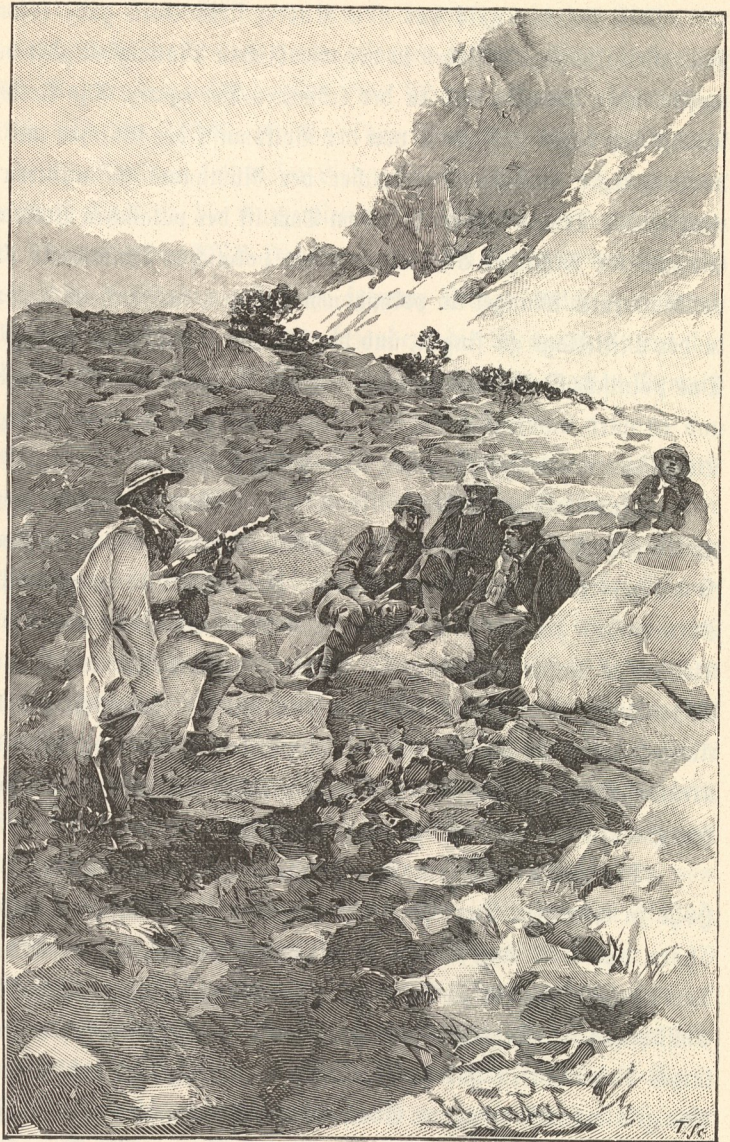
Im XVI. Jahrhundert kamen im Kirchengesange verschiedene Richtungen zum Vorschein, die oft im grellen Widerspruch zu einander standen. Der figurale Gesang hatte Anhänger und Widersacher; im XVIII. Jahrhundert haben sogar in Lemberg die Bischöfe Leo Szeptycki und Peter Wielanski einen männlichen Chor mit Orchester unterhalten, im XIX. Jahrhundert sang in Lemberg ein gemischter Chor mit Orchester, aber alle diese Neuerungen, mochten sie auch momentan musikalische Gemüther lebhaft beschäftigt haben, fanden doch im Grunde wenig nachhaltigen Anklang. Die Einfachheit und der ungezwungene

Fluß der kleinrussischen Melodie erforderte einfache Harmonien, ohne dissonirende, alterirte Accorde und ohne Chromatismen. Die ruthenische Melodie, mag sie ein Kirchenlied oder ein weltliches Lied sein, hat niemals Sprünge (höchstens bis zur Quint), sie drückt alle Gefühle mit wahrer Plastik aus, ohne nach theatralischen Effecten zu haschen und ohne die Gefühle pathetisch zur Schau zu tragen. Die kleinrussische Melodie bewegt sich oft in einer Unklarheit der Tonation, und dies alles bildet einen gewissen Reiz und Originalität. Das Tempo des Kirchenliedes ist ein ungleiches und verschiedenartiges. Das Tempo der „Jerolimka“ z. B. wechselt in einemfort, auf ein langsames folgt auf einmal ein lebhaftes, nach dem dreistimmigen Chor ein Solo, wobei die zweite Stimme auf einmal einfällt, um den Ausdruck zu heben. Die kleinrussische nationale Melodie beherrscht die Harmonie, sie darf nicht eine Unterlage für musikalische Künsteleien werden. Es ist daher nicht zu wundern, daß musikalisch Gebildete die neueste Richtung einer Modernisirung ihrer Kirchenlieder aufs lebhafteste bekämpfen.

Die Normirung des dreistimmigen Gesanges und die Regeln, nach welchen derselbe behandelt werden sollte, war das Werk des XVI. Jahrhunderts. Doch begegnen wir einer Anzahl von Abweichungen, deren Grund in der musikalischen Begabung der Kleinrussen liegt. Je nachdem ein Geistlicher oder, was oft der Fall war, ein Privatmann die Hebung des Kirchengesanges sich zur Aufgabe machte, hob sich sogar in den kleinsten Marktflecken und Dörfern rasch das musikalische Niveau unter dem Volke. Zu Ende des XVI. Jahrhunderts war neben dem dreistimmigen der vier- und fünfstimmige Gesang unter den Ruthenen bekannt. Lemberg und Przemyśl behaupteten zu Anfang des XVII. Jahrhunderts eine besondere Stellung, indem diese Städte die tüchtigsten Sänger, Diaconen, nach der Moldau entsandten, um den serbischen und sogenannten griechischen Gesang zu erforschen. Wirklich erhielt sich eine kurze Zeit dieser Gesang, bald jedoch beherrschte die sogenannte Jerolimka mit ihrer bunten Form die meisten Kirchen. Aus Lemberg und Przemyśl verbreitete sie sich über Galizien nach Sniatyn, Kolomea, Trębowla, Tyśmienica, Stanisławów, Bohorodczany, Tarnopol u. s. w. Vom XVII. bis über das erste Viertel des XVIII. Jahrhunderts war dieser Gesang überall in Galizien gepflegt.

Die Einführung des Linienystems (1604) hatte anfangs keine sichtbaren Folgen. Man war zu sehr gewöhnt an die Manier der Aufzeichnung nach der Methode Szaidurows und Mesenee (oben und unten Noten mit schwarzer, in der Mitte mit rother Tinte). Das Mensural-System des Franco von Köln war niemals in der ruthenischen Kirche gebraucht, der Sänger orientirte sich durch Zeichen, deren Anzahl neunhundert betrug, später kamen nach und nach Linien, auf welchen quadratische Noten vertical aufgezeichnet wurden. Erst im Jahre 1678 übertrug Korsakow das Kirchenbuch „Irmologion“ ins Fünfliniensystem und Josef Skolski hat dasselbe zum ersten Mal in Lemberg 1700 in Druck veröffentlicht.

Zwischen den Jahren 1720 und 1750 herrschte eine fieberhafte Thätigkeit in der Übertragung der alten Notenzeichen ins moderne Liniensystem. Es fanden sich tüchtige Musiker, wie Sitow, Diakowski, Zurawlew, Szuszerin, welche den Geist der ruthenischen Lieder erfaßten, aber neben ihnen tauchte eine Anzahl fremder Musiker auf, welche diesen Motiven Tact, Rhythmus und Harmonien nach ihrem Gutdünken aufzwangen und so den eigenthümlichen Charakter zum größten Theil verwischten. Doch wurde bald wieder in die früheren Bahnen eingelenkt. Der alte Gesang wurde von einheimischen Lehrern



Ein polnischer Kopfspieler.

in Tarnopol, Sniatyn, Brody, Zbaraz, Przemyśl u. s. w. gepflegt. In Przemyśl bestand der alte Kirchengesang, und der berühmte Violinvirtuos und Componist Karl Lipiński schrieb darüber einen begeisterten Aufsatz, sowie auch der Cardinal von Schwarzenberg, welcher während seines Aufenthaltes in Lemberg im Jahre 1856 zum ersten Mal den alten, echten Gesang in der Bernardiner-Kirche von den Schülern der Stauropigia unter Leitung des Chordirectors Lewicki gehört hatte, sich über denselben voll Bewunderung äußerte.

Die Volksmusik bei den Polen stellt einen ganz besonderen Typus dar. Die Hauptcharakterzüge bestehen in der unendlichen Mannigfaltigkeit des Rhythmus, in kurzen musikalischen Phrasen und in der lebhaften Bewegung. Die Volksmusik der Polen unterscheidet sich daher auffallend von der Volksmusik der östlichen und südlichen Slaven. Eine breitangelegte Melodie, in welcher der Rhythmus in milderer Accenten sich bewegt, wechselndes Tempo mit wechselndem Tact ist der polnischen Volksmusik vollkommen fremd. Ein anderer wichtiger Charakterzug der polnischen Volksmusik ist das Solistische, neben vollkommenem Mangel an polyphonen Anlagen, entsprechend dem mangelnden Bedürfnisse, in der Mittellage zu singen, und der schwach entwickelten Anlage zur reinen Intonation. Das polnische Volk singt immer höher als die natürliche Mittellage der Stimme es erlaubt, und es wird namentlich bei den Weibern als gute Eigenschaft angesehen, wenn sie in der Kirche in einer möglichst hohen Stimmlage singen.

Die polnische Volksmusik kann in zwei Gruppen getheilt werden: in Lieder, welchen ein Tanzrhythmus zu Grunde liegt, und in Lieder mit weicheren Accenten. Die erste Gruppe ist die zahlreichste und interessanteste. In diesen Liedern offenbart sich Ritterlichkeit und Bornehmtheit gepaart mit Humor. Für Leid, Sehnsucht bleibt hier kein Raum. Bei den Kleinrussen äußert sich in allen Liedern, welcher Art dieselben auch sonst sein mögen, Melancholie. Der Pole erfüllt sein Lied mit der Zuversicht des lustigen Lebemanns, ein Ausruf am Ende der Strophe verleiht seinem Liede einen kecken Charakter. Während der Kleinrussen sich im langsamen Tempo gefällt, sind rasches Tempo und harte Tonart die Hauptmerkmale eines echt polnischen Liedes.

Der volksthümliche Kirchengesang vermochte bei den Polen niemals eine gewisse Höhe zu erreichen. Der Ritus der abendländischen Kirche erforderte weder Sänger noch Chöre, das Volk sang fromme Lieder und Vitaneien, bei welchen die Hauptsache war, den Text von Anfang bis zu Ende nach einer kurzen unbedeutenden Melodie zu singen. Mit der Einführung der Orgeln begann die Epoche unwissender, roher Organisten, deren Kunst in kurzen Responsorien und im Vorsingen und Mitspielen der Lieder und Vitaneien bestand. Von gebildeten Vorsängern, Componisten, Lehrern oder von Sängerschulen im Allgemeinen war keine Spur. Die Ausbildung des Kirchengesanges in Polen wurde auch dadurch gehindert, daß die höheren Classen sich um denselben nicht kümmerten. Zwar gab es an einigen Kathedralen schon im XV. Jahrhundert Sängerschöre, welche künstlichen Gesang pflegten, an den Höfen großer Machthaber und an königlichen Kapellen standen Kapellmeister an der Spitze der Musikkapellen, aber dieser Gesang und diese Musik, der Genuß vornehmer Personen, ragte so sehr über die musikalische Leistungsfähigkeit des Volkes hinaus, daß sie zur Förderung und Hebung des volksthümlichen Kirchengesanges so gut wie gar nichts beitrugen. Das Volk sang seine Lieder und Vitaneien, ohne sich um diese künstliche Musik zu kümmern.

Indeß entstand trotz dieser Vernachlässigung des Volksgefanges in der Kirche eine Reihe frommer Lieder, welche vom Volke noch heute gesungen werden. Das älteste Lied dieser Art ist die uralte „Bogarodzica Dziewica“ (die Mutter Gottes, die heilige Jungfrau), welche ähnlich wie das „Kyrie eleison“ der Ruthenen vor der Schlacht angestimmt wurde. Der heilige Adalbert soll dieses Lied geschaffen haben; es war schon im XI. Jahrhundert bekannt. Doch ist die Authenticität der Melodie sehr zweifelhaft. Das XV., XVI. und zum Theil auch das XVII. Jahrhundert ist die Blütezeit des Kirchengefanges. In diesem Zeitraume entstanden zahlreiche fromme Lieder, welche sich durch Erhabenheit und edle Melodie auszeichnen, darunter besonders die Weihnachts- und die Trauerlieder. Das erhabenste Lied ist „Święty Boże“ (o heiliger Gott), das in Demuth zerfließende „Kto się w opiekę“.

Die Mehrzahl dieser Lieder dürften nicht vor dem XVI. Jahrhundert entstanden sein, die meisten zur Zeit, als die katholische Kirche alle Kräfte zur Bekämpfung der Reformation aufbot. Einige Gelehrte sind der Ansicht, daß während der Hussitenkriege viele weltliche und Kirchenlieder aus Böhmen besonders nach Kleinpolen gebracht und hier von den zahlreichen Anhängern des Hussitismus gesungen und verbreitet worden seien. Diese Ansicht ist nur bezüglich der weltlichen Lieder richtig. Denn wenn auch das Verbot des Cardinals Zbigniew Oleśnicki gegenüber den weltlichen Hussitenliedern nicht unbedingten Gehorsam zur Folge hatte, so war dies doch bezüglich der Kirchenlieder gewiß der Fall.

Das Charakteristische der polnischen Volksmusik besteht, wie schon bemerkt, in dem entschiedenen, lebhaften Rhythmus derselben. Unzählige polnische Lieder können Tanz und Lied zugleich sein, und diese zahlreichste Gattung umfaßt echte polnische Liedertypen, von welchen mit voller Sicherheit behauptet werden kann, daß sie ohne jeden fremden Einfluß ausgebildet wurden. Es gehören dazu der Krakowiaś, die Polonaise und die Mazur.

Der Krakowiaś ist ein Typus für sich, Krakau, nebst einem Theile seiner Hochebene die Wiege der kleinpolnischen Volksmusik. Eine lustige, zierliche Melodie, die manchmal den Umfang von acht Tönen erreicht, bewegt sich in kurzen Phasen im Zweiviertel-Tact. Accente auf schlechten Tacttheilen, die mit weicheren wechseln, verleihen der Melodie Lebhaftigkeit neben Fröhlichkeit. Das Tempo ist immer lebhaft, nur wird es manchmal ein wenig verlangsamt, wenn der Sinn der Worte es erfordert. Das Volk singt und tanzt den Krakowiaś; zuweilen tritt ein Tänzer nach dem andern mit seiner Tänzerin vor die Musikanten, singt einen improvisirten Zweivers oder eine ganze Strophe, wonach ihm die Musik nachspielt und die ganze Gesellschaft eine Tour weiter tanzt. Der Pole drückt im Krakowiaś alle seine Gefühle aus, aber Hoffnung und Zuversicht, jugendliche Lust, Berwegenheit bis zur Reckheit sind die Stimmungen, welche in diesen Liedertänzen vorherrschen. Der Krakowiaś behauptet noch heute in der Volksmusik eine hervorragende

Stellung und wurde in neuerer Zeit durch viele Motive bereichert. Componisten, wie Moskowski, Paderewski, Zarembski, Żeleński haben eine Art musikalischer Form geschaffen und ausgebildet, welche sie *Krakowiaf* benannten. Außer dem *Krakowiaf* gibt es noch viele Volksweisen, welchen derselbe Tact zu Grunde liegt und welche dem Rhythmus nach einer *Polka* ähnlich sind.

Die *Polonaise* und die *Mazur* bewegt sich im Dreiviertel-Tact. Als Lieder kommen diese Rhythmen sehr oft vor; ein langsameres Tempo und weichere Accente besonders in der *Mazur* verleihen diesen Liedern einen sehr mannigfaltigen Charakter. Dies verleitete einige Ethnographen zur irrigen Eintheilung in besondere Liedertypen nach verschiedenen Gegenden. Im Gegentheil bilden diese Lieder eine große Familie, in welcher einzelne Gruppen sich nur durch das Tempo und durch Accente unterscheiden.

Als Tänze sind die *Polonaise* und die *Mazur* die populärsten in Polen, als Rhythmus und ausgebildete musikalische Formen die populärsten in der ganzen Welt. Als Tanz gehörte in Polen die *Polonaise* zu den vornehmen herrschaftlichen Tänzen. Die breite Melodie, der ruhige Rhythmus, das majestätische Tempo verleihen schon an und für sich diesem Tanze einen vornehmen Charakter. Die *Polonaise* bietet einerseits dem Componisten ein großes Feld zur Entfaltung melodischen Reizes, andererseits erfordert sie vom Tänzer die größte Eleganz in den unzähligen, meist von ihm selbst improvisirten Figuren. *Polonaisen* wurden häufig von gewandten Musikern verfaßt, auch berühmte Meister in Italien, Frankreich und Deutschland zeigten eine besondere Vorliebe für diese Form. In Polen war es im XVIII. Jahrhundert der Fürst *Ogiński*, welcher durch eine Reihe schöner melancholischer Melodien der *Polonaise* einen besonderen Reiz zu verleihen wußte. Der Meister aber, welcher die Form der *Polonaise* zur größten Vollendung brachte, ist *Chopin*.

Die *Mazur* und der ihr verwandte *Oberel* oder *Obertas* ist ein schwung- und phantasievoller Tanz. Das Charakteristische liegt hier nicht nur im verschiedenartigen Rhythmus, dessen Accente bunt durch einander auf alle einzelnen Tacttheile fallen, sondern auch in schwungvollen Motiven, in eigenartigen Verzierungen und in melodischen Figuren. Rhythmus, Tempo und Motiv bilden in der *Mazur* ein unzertrennliches Ganzes. Alles muß einen nationalen Charakter haben, um zur vollen Geltung zu gelangen, und dieser Umstand bildet bis jetzt eine unüberwindliche Schwierigkeit für einen Nichtpolen bei der Composition einer *Mazur*.

Dagegen haben sich die besten polnischen Componisten in der *Mazur* vielfach mit Erfolg versucht, aber obenan steht auch hier *Chopin*, dessen zahlreiche *Mazurkas* als Muster einer von ihm geschaffenen musikalischen Form bewundert werden. Die subjectiven Gefühle des größten polnischen Meisters sind mit den nationalen so sehr getränkt, daß diese

unübertroffenen Tonbilder alle psychologischen Momente der Nation mit bewunderungswürdiger Plastik wiedergeben. Nicht der Schmerz ist der alleinige Faden, der sich durch die ganze Reihe dieser Schöpfungen zieht, im Gegentheil, die Ungleichheit des Temperaments und die der polnischen Nation eigene starke Empfindlichkeit ist in den Mazurkas Chopins das eigentlich Charakteristische. Der Aufwallung folgt die Hingebung, der Zuversicht momentane Hoffnungslosigkeit, dem endlosen Schmerz die Lust am Leben.

Der Oberek oder Obertas unterscheidet sich von der Mazur durch rascheres Tempo, durch einförmigeren Rhythmus und durch lebhaftere Figuren. Als Lied kommt er sehr oft



Hochrelief eines Musikpultes aus dem Jahre 1633: Orgel und Streichinstrumente.

vor, als Tanz wird er sowohl vom Landvolke, wie auch von der höheren Gesellschaft getanz.

Unter den Liedern, welchen ein langsameres Tempo zu Grunde liegt, ist der Kujawiak (sogenannt von der Gegend Kujawy) das interessanteste. Die Schönheit des Kujawiak liegt in der phantasievollen Melodie, in welcher Einiges an die Verzierungen nach ruthenischer Manier erinnert. Doch sind es durchaus kleine Figuren, welche mit voller Stimme gesungen werden. Das Charakteristische des Kujawiak ist die Ungleichheit des Tempo. Der Kujawiak ist ein Lied des angeheiterten Landmannes: Unmuth, Innigkeit,

Luft und Sehnsucht, das alles kommt im bunten Durcheinander zum Ausdruck. Chopin hat in seiner Phantasie über polnische Motive einen sehr charakteristischen Kujawiak als Finale componirt.

Die Lieder und Tänze des polnischen Karpathen- und Tatravolkes können als Verbindungsglied zwischen der polnischen und ruthenischen Volksmusik angesehen werden. Es zeigen sich hier verschiedene Einflüsse neben Dürftigkeit an Erfindungsgeist. Die Tänze und einige hübschere Melodien der polnischen Bergleute hat Paderewski zu vier Händen für Clavier vortrefflich bearbeitet. Unter den zahlreichen Sammlungen polnischer Lieder behauptet jene von Oskar Kolberg den ersten Rang als das Resultat langjähriger Arbeit des unermüdlchen, vor einigen Jahren verstorbenen polnischen Gelehrten. Vieles davon ist noch nicht gedruckt. Mit der Ausgabe seines Nachlasses befaßt sich die k. k. Akademie der Wissenschaften zu Krakau.

Der künstliche Kirchengesang stand schon seit dem XV. Jahrhundert in hohen Ehren. Der außerordentliche Aufschwung, den die Polyphonie im Abendlande genommen hatte, und die Werke großer Meister blieben der gebildeten polnischen Welt nicht fremd. Schon im XV. Jahrhundert lebten in Polen tüchtige Meister, welche in alle Geheimnisse des Contrapunktes eingeweiht waren. Der berühmte Componist Heinrich Fink war Kapellmeister am Hofe des Königs Albrecht zu Krakau. Sein Enkelneffe Hermann Fink berichtet ausführlich über die Thätigkeit seines Verwandten. In der Vorrede seines Werkes „Practica Musica“ spricht Hermann ehrfurchtsvollen Dank dem König Johann Albrecht und dessen Brüdern für das Wohlwollen aus, welches seinem Verwandten durch viele Jahre zu Theil geworden sei. Heinrich Fink war ein Deutscher, behauptete sich aber viele Jahre in seiner Stellung.

Unter den Handschriften aus dem XV. Jahrhundert befindet sich im Cathedralarchiv zu Krakau die polyphone Composition eines unbekanntes Verfassers (um das Jahr 1489), welche von einer fertigen Hand zeugt.

Das XVI. Jahrhundert war nicht nur das goldene Zeitalter der Literatur, sondern auch der Musik. Schon in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts treten drei berühmte Musiker auf: Sebastian aus Felsztyn und seine Schüler Martinus aus Lemberg und Wenzel aus Szamotuly. Nach der Aussage des Biographen Janocki soll Felsztynski der erste gewesen sein, welcher an der Akademie zu Krakau Unterricht in der Musik erteilte. Sein Werk „opusculum musices“ (1519) behandelt ausführlich die Choral- und die Mensuralmusik. Die Hymnen dieses Componisten erschienen 1522 im Druck. Martinus aus Lemberg, Hoforganist des Königs Sigismund August, componirte fünfstimmige Messen und Kirchenlieder für das ganze Jahr. Der hervorragendste aber unter den drei genannten Musikern ist Wenzel Szamotulski (geboren um 1529), Dirigent

der Musikkapelle des Königs Sigismund August. Seine bedeutendsten Compositionen sind in dem berühmten Sammelwerke Montana's enthalten, ein Umstand, welcher beweist, daß Szamotulski in Deutschland bekannt und geschätzt war.

König Sigismund I. und sein Sohn Sigismund August zeigten für die Musik ein lebhaftes Interesse. Daher lebten an ihrem Hofe nicht nur viele tüchtige Musiker, sondern es entstand auch jenes Institut, welches zur Ausbildung der Kirchenmusik das Meiste beigetragen



Hochrelief eines Musikpultes aus dem Jahre 1633: Blasinstrumente.

hat. König Sigismund I. gründete nämlich 1543 das Collegium der Koratisten bei der königlichen Kapelle in Krakau, an dessen Spitze als Dirigent der Pfarrer stand und welches anfangs aus neun Sängern (Capellanen) bestand. Dieser Chor hatte die Pflicht, tagtäglich in der königlichen Kapelle „*praenobili arte italiano*“ zu singen. Dieses Collegium bestand bis zum XVIII. Jahrhundert und hatte siebzehn Dirigenten, von denen die meisten ausgezeichnete Musiker waren. Die bedeutendsten sind: Thomas Szadek, Christoph Kicker, Organist am Hofe Sigismunds I., der Jesuit Brandt, dessen fromme Lieder allgemeine Verbreitung unter dem Volke fanden, und Nikolaus Zieliński, welcher mehrstimmige Lieder

und viel für Instrumente componirte. Sämmtliche Compositionen von Zielinski erschienen zu Venedig im Jahre 1611. Ein Exemplar des Werkes befindet sich im Museum des Fürsten Ladislaus Czartoryski zu Krakau.

Der bedeutendste unter den Componisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts ist unstreitbar Nikolaus Gomólka, über dessen Leben wir freilich nur wenig unterrichtet sind. Es läßt sich nur mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß er zu Jaslowiec in Galizien geboren und wahrscheinlich am Hofe der mächtigen Jaslowiecki als Kapellmeister angestellt war. Sein bedeutendstes Werk ist die Musik zu den Psalmen Kochanowski's. Es erschien zu Krakau 1580 im Druck. Gomólka überragt seine Zeitgenossen an Selbständigkeit und Phantasie. Die Mittel, welche die Polyphonie bot, waren für gut geschulte Musiker ein sicherer Weg, um sogar bei mittelmäßigem Talente Tüchtiges zu leisten. Gomólka verfügte über ansehnliche technische Mittel, aber diese dienen zu höheren Zwecken. Fern von der unruhigen und oft ausdruckslosen Beweglichkeit der Stimmen, weiß er mit Meisterschaft seiner einfachen edlen Melodie durch reiche Harmonie ein charakteristisches Gepräge zu verleihen.

Das XVII. Jahrhundert war reich an einheimischen Talenten. Das überaus warme Interesse, welches die Könige Sigismund III. und sein Sohn Wladislaus IV. der Musik im Allgemeinen entgegenbrachten, bot strebsamen Musikern mächtige Anregung. Der letzte Componist unter den Koratisten, welcher im reinen Kirchenstil componirte, war Gregorius Gorczycki, Pönitentiar und Chordirigent an der Kathedrale Krakau (gestorben 1734).

Die Werke der alten polnischen Meister ruhen zum größten Theil ungedruckt im Archiv der Kathedrale zu Krakau. Einige davon wurden in dem wichtigen Werke des Vincenz Vilius, welches im Jahre 1604 zu Krakau im Druck erschien, und in ausländischen Sammelwerken veröffentlicht. Das berühmteste und umfassendste Sammelwerk aber aus dem XVI. Jahrhundert wurde von Johannes Montanus und Ulrichus Neuberus in Nürnberg herausgegeben. Polnische Schriftsteller, besonders der in Warschau lebende Polinski schrieben werthvolle Aufsätze über alte polnische Meister und ihre Werke. Die bekannte Bibliographie der Musik: Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, herausgegeben von Robert Citner in Berlin, enthält darüber zahlreiche und werthvolle Notizen. Doch sind damit die großen Lücken in der Geschichte der Musik in Polen keineswegs beseitigt und das reiche Quellenmaterial der einheimischen und ausländischen Archive nur theilweise ausgenützt. In dem letzten Jahrzehnt hat der Geistliche Josef Surzynski, Chordirigent und Organist an der Kathedrale zu Posen, mit Eifer und Sachkenntniß die Prüfung des im Cathedralarchiv zu Krakau befindlichen Materials vorgenommen. Surzynski veröffentlichte bis jetzt drei Hefte der „*Monumenta musices sacrae in Polonia*“, welche außer werthvollen biographischen und historischen Notizen zahlreiche Compositionen polnischer Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts liefern.

Die polnischen Könige förderten nicht nur den Fortschritt auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sie trugen auch für ein gutes Orchester und gute Sänger Sorge. Es fehlte nicht an trefflichen Lautenspielern. Der berühmteste unter ihnen ist Valentius Greff Baffarf, Hoflautenist des Königs Sigismund August. Seine Virtuosität machte ihn ebenso berühmt, wie die Häßlichkeit seiner Figur. Sein Name wurde vielfach verdreht, in Polen nannte man ihn allgemein Bekwarf. Bekwarf war im Jahre 1515 in Siebenbürgen geboren; als Jüngling machte er viele Reisen und hielt sich auch am Hofe des Königs Ferdinand I. in Wien längere Zeit auf. Im Jahre 1549 wurde er am Hofe des Königs Sigismund August als „Citharedus“ angestellt, mit dem Gehalt „sonstiger Hoflautenisten des Königs“. Nach dem Tode der Gattin des Königs, Barbara, wurde Bekwarf erst recht unentbehrlich. Niemand wußte den König zu trösten, das Spiel des trefflichen Lautenisten beruhigte ihn. Was schließlich Bekwarf veranlaßte, diese lucrative Stellung aufzugeben und was eigentlich Wahres an der Erzählung Bekwarfs ist, als hätte man ihn in Lithauen um Hab und Gut gebracht, ist bisher nicht aufgeklärt. Bekwarf begab sich nach Posen, dann nach Wien und fand endlich um 1570 am Hofe Kaisers Maximilian II. eine Anstellung als Lautenist; er starb in Italien.

Sein erstes Werk „*Harmonia musicae*“ wurde zu Krakau gedruckt. Von seinem Werke „*opus musicum*“, worin er seine Compositionen für die Laute, wie auch jene anderer berühmter Musiker gesammelt hat, befindet sich im Museum zu Bologna nur der erste Band, der zweite ist wahrscheinlich für immer verloren. Außer diesen beiden Werken, ist noch eine Lautentabulatur unter dem Titel: „*Premier livre de tabulature de luth, contenant plusieurs fantaisies, motets, chansons français et madrigals*“ zu verzeichnen.

Nicht nur Könige, sondern auch polnische Machthaber trachteten an ihren Höfen gute Musikkapellen, gute Sänger und Lautenisten zu haben. Aber in dem Maße, wie sich das Musikantenthum in Polen mehrte, begegnen wir immer mehr fremden Namen, fast ausschließlich Italienern und Deutschen. Bald hören wir von einer königlichen Oper, und seitdem Warschau Residenz des Reiches wurde, beginnt die Blütezeit derselben. Dies war namentlich zur Zeit Sigismunds III. und Wladislaus' IV. der Fall. Zahlreiche Agenten reisiten in Italien und warben die besten Sänger und Musikanten an. Wladislaus IV. scheute keine Schwierigkeiten, um die besten Sänger an seinen Hof zu locken, und wenn er in den Auslagen weniger verschwenderisch war, so ließ er den Sängern umsomehr seine hohe Protection angedeihen. Ausländer, welche am Hofe Wladislaus' IV. verweilten, äußern sich voll Bewunderung über das ausgezeichnete Orchester und die vortrefflichen Sänger. Doch kam diese Vorliebe für Musik der Hebung des nationalen musikalischen Niveau's nicht zu statten, vielmehr wurde das Aufkommen einheimischer Talente durch die Förderung fremder Elemente nahezu unmöglich gemacht. Daher bieten das XVII. und XVIII. Jahrhundert

für die Geschichte der Musik in Polen wenig Interessantes. Während in Deutschland, ungeachtet der mächtigen Protection, deren sich die Italiener auch hier erfreuten, sich mit der Zeit die einheimischen Talente Bahn zu brechen mußten, kümmerte sich in Polen Niemand um dieselben, höchstens daß einer polnischen Sängerin oder einem Sänger die hohe Ehre beschieden wurde, in einem italienischen Ensemble mitwirken zu dürfen.

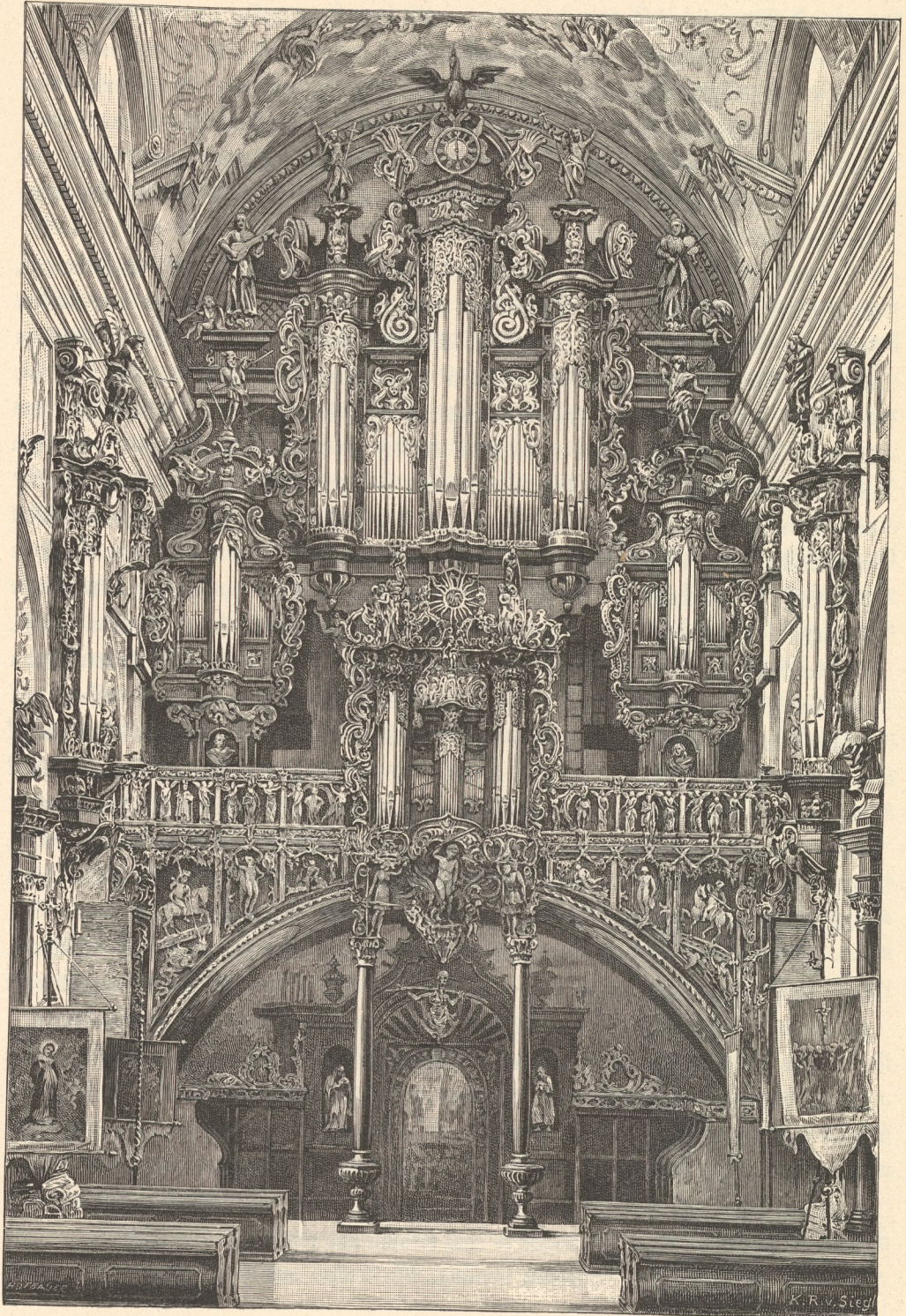
Im Jahre 1765 wurde zu Warschau von Stanislaus August Poniatowski, dem letzten König von Polen, ein ständiges Nationaltheater gegründet und damit ein Institut geschaffen, in welchem einheimische Talente willige Aufnahme fanden. An diesem Institute wirkten einige geschickte Componisten, wie Weinert, Stefani, Kamiński, Elsner (Lehrer Chopins) und Kurpiński.

Wir werden uns bei diesen Musikern nicht aufhalten und es genügt die Bemerkung, daß bei einigen gute Schule ohne Talent, bei anderen Talent ohne Schule höhere Zwecke zu verfolgen nicht erlaubten.

Erst im XIX. Jahrhundert haben die Polen auf dem Gebiete der Musik eine beachtenswerthe Stellung errungen.

Der hellste Stern, der auf diesem Horizont aufging, ist Chopin, das Eigenthum der ganzen Menschheit, eine Erscheinung, die aus sich selbst hervorgegangen ist. Alles, was er geschaffen hat, ist durch und durch polnisch, aber so gottbegnadet war seine Phantasie, daß sie Alles was sie berührte, zu den höchsten Regionen der Poesie erhob. Es ist hier nicht der Ort, auf eine Analyse dieses populärsten Lieddichters einzugehen, sicher ist leider nur, daß er in Polen lange Zeit hindurch mehr bewundert als verstanden wurde, und daß wir keineswegs Recht haben, Anspruch auf das Verständniß und Verständigmachen seiner Meisterwerke zu erheben. Schumann war der Erste, der mit genialem Blick aus den Erstlingswerken unseres Lieddichters den Kern seines Talentess wahrnahm, der das gebildete deutsche Publikum auf dieses Talent aufmerksam machte und mit selbstlosem Eifer an der Anerkennung desselben wirkte. Das gleiche Verdienst gebührt Franz Liszt, der die Werke Chopins durch das lebendige Wort, vor Allem aber durch sein geniales Spiel verständlich machte. Der größte Virtuos der Welt reichte dem unerreichten Lieddichter die Hand, dessen herrliche Schöpfungen erst durch das herrliche Spiel zum wahren Ausdruck gelangen konnten. Neben Liszt war auch Anton Rubinstein einer der wirkungsvollsten Interpreten unseres Lieddichters.

Der große Ruhm, den Chopin nach seiner Übersiedlung nach Paris in kurzer Zeit erlangte, wirkte auf seine Landsleute insofern anregend, als es ihm viele nachmachen wollten. Die Spontaneität seines Talentess führte indeß seine Bewunderer zu dem falschen Schlusse, daß die beste Schule keine Schule sei, und so wuchsen denn in Polen Talente wie Pilze nach dem Regen empor, die aber auch sehr bald wieder verschwanden.



Die Orgel in Lejajst.

Der erste, der gründlich zu studiren verstand, war Ignaz Felix Dobrzyński (geboren 1807), welcher bei geringer Erfindungsgabe und Originalität als Lehrer viel zur Hebung des musikalischen Sinnes beitrug. Vorliebe für classische Musik und feinen Formen Sinn bezeugen alle seine Compositionen, darunter Ouverturen, Kammermusikwerke, Symphonien, Lieder und sogar eine Oper „Die Flibustier“. Hervorzuheben wäre auch seine polnische Symphonie, für welche er bei einem Preisausschreiben in Wien den ersten Preis erhielt.

Sein jüngerer Zeitgenosse Stanislaus Moniuszko (geboren 1819 in Lithauen), ein Schüler Rungenhagens in Berlin, hat eigentlich zu wenig studirt, um mit sicherer Hand aller Musikformen Herr zu werden, aber Spontaneität, unverstiegbarer Reichthum an edler Melodie, naturgemäßes Schaffen im edelsten Sinne des Wortes, sind die Hauptzüge dieses hervorragenden Talentes. Das Feld, auf welchem Moniuszko das Schönste schuf, ist das Lied, in welchem er sich als Dichter vom reinsten polnischen Gepräge erweist. Seinen Ruf begründete er erst im Jahre 1858, als seine Oper „Halka“ zum ersten Mal in Warschau gegeben wurde. Dieses Werk ging über fünfhundert Mal in Warschau und unzählige Male in Krakau und Lemberg über die Bühnen. Auch in Rußland, in Deutschland, besonders aber in Böhmen fand diese Oper freundlichste Aufnahme. Neben der Oper „Halka“ hat auch die Oper „Straszni dwór“ (der Geisterhof), eine Art komischer Oper, dauerhaften Erfolg auf polnischen Bühnen erzielt. Andere Opern wie „der Flößer“, „die Gräfin“, „Paria“, „Verbum nobile“ und „Beate“, besitzen viel Schönes und Gelingen. Auf dem Gebiete der Cantaten, Oratorien und der Kirchenmusik hat Moniuszko ebenfalls Vorzügliches geleistet. Es gehören hierher seine „Widma“, Musik zum gleichnamigen Gedicht von Adam Mickiewicz aus dessen großem Werke „Dziady“ (die Todtenfeier), ein Werk, das für Orchester, gemischten Chor und Solo geschrieben ist, dann die „Sonetten aus der Krin“ von Mickiewicz, die „Milde“ nach der altlithauischen Sage, Gedicht von Kraszewski, beide ebenfalls für Orchester und Chor.

Die jüngste Epoche charakterisirt das Streben nach allseitiger musikalischer Bildung. Vor Allem treten zwei, wenn auch nicht junge, doch der jüngsten Epoche angehörende Talente in den Vordergrund, nämlich Ladislaus Żeleński und Sigmund Moskowski.

Ladislaus Żeleński, geboren im Jahre 1837, stand anfangs in Krakau unter der Leitung des trefflichen Clavierlehrers Giermacz und des Componisten Mirecki, begab sich dann nach Prag, wo er das Conservatorium unter der Leitung Krejczy's absolvirte, und reiste endlich nach Paris, wo er bei Damcke studirte. Etwa drei Jahre hierauf war er in Warschau als Professor des Conservatoriums und als Director des Musikvereines thätig. Im Jahre 1882 übersiedelte er nach Krakau und wirkt hier als Clavierlehrer und Director der Musikschule. Żeleński versuchte sein Talent auf allen Gebieten der Musik,

er verfaßte auch zwei Opern „Konrad Wallenrod“ nach dem Gedicht von Mickiewicz und „Goplana“ nach dem Gedicht von Slowacki. In seinen Compositionen sind verschiedene Einflüsse fühlbar, deren Quelle in der aufrichtigen Verehrung großer Meister der classischen und der romantischen Epoche zu suchen ist. Originell ist Żeleński in seinen Liedern, die zu den besten Leistungen dieses Componisten gehören. In seinen Kammermusikwerken ist Żeleński der Vertreter einer ernsten gediegenen Form. Seine Tänze für Orchester, wie Mazuren und Polonaisen, besonders die letzten, zeichnen sich durch Erhabenheit aus.

Sigmund Roskowskii (geboren 1846) studirte anfangs in Warschau Clavier, Violine, Gesang, auch arbeitete er eifrig unter Moniuszko's Leitung. Die eigentlichen umfassenden Studien machte er aber unter der Leitung des berühmten Kiel in Berlin. Hierauf folgte er einer Einladung nach Constanz, wo er mehrere Jahre als Dirigent des Musikvereines und als Lehrer fungirte. Seit dem Jahre 1881 lebt er in Warschau als Professor für Contrapunkt und Composition am Conservatorium und als Director des Musikvereines. Roskowskii versuchte sein Talent auf allen Gebieten der Musik. Seine Oper „Livia Quintilia“ soll demnächst in Warschau zur Aufführung gelangen. Doch verfaßte er Musik zu Volksspielen, wie „Glaube, Hoffnung und Liebe“, und „die einsame Hütte“. Er ist erfindungsreich, beherrscht verschiedene Formen, verfügt über ansehnliche musikalische Mittel, kennt die Geheimnisse des Orchesters, der Instrumente und der menschlichen Stimme, entbehrt jedoch des scharfen kritischen Blickes, indem er neben wirklich Schönem manchmal Unbedeutendes duldet.

Der älteren Schule gehören Müncheimer, ein tüchtiger Operndirector und trefflicher Lehrer in Warschau, dessen Opern „Mazepa“ und „Otto der Schütz“ gute Aufnahme in Warschau gefunden haben, Herz, Clavierlehrer in Warschau, der für Clavier und Gesang componirte, und Jarecki, Operndirector in Lemberg, mit seinen großen Opern „Königin Hedwig“ und „Mindowe“ an.

Zur jüngeren Schule gehören: Maszyński, Schüler Roskowskii's, Director des Gesangvereines „Lutnia“ in Warschau, dem wir mehrere gelungene Clavierstücke und treffliche Ausgaben von Gesangbüchern verdanken, Johann Gall aus Krakau, dessen Lieder, besonders das Lied „Mädchen mit dem rothen Mündchen“ in Deutschland sehr populär geworden sind, Niewiadomski und Severin Berson aus Krakau u. a.

Ist die Zahl der Componisten vom Fach in Polen bis jetzt nicht besonders groß, so ist desto größer, ja achtunggebietend die stets wachsende Anzahl hervorragender Virtuosen, von denen viele einen Weltruf erlangten. Die Begrenzung dieses Werkes gestattet uns indeß nur, auf die aus dem heutigen Galizien kommenden oder daselbst noch wirkenden Virtuosen Bezug zu nehmen.

Unter den Claviervirtuosen ist hier von den Verstorbenen zunächst Emil Smietański zu nennen, geboren in Krakau, welcher bis zu seinem Tode (1888) in Wien lebte und wirkte.

Der im Jahre 1886 zu früh für die Kunst dahingeshiedene Julius Zarembski, ein Schüler Liszts, wirkte drei Jahre vor seinem Tode als Professor am Conservatorium in Brüssel. Der jüngst verstorbene Alexander Zarzycki, gewesener Director des Conservatoriums in Warschau, trat besonders in den Jahren 1867 bis 1870 in Deutschland mit großen Erfolgen in Concerten auf. Unter seinen Compositionen ist besonders die Concert-Mazurka, die Sarajate mit Vorliebe in seinen Concerten spielte, berühmt.

Unter den Lebenden ist Anton Kontski der älteste, er gehört der alten Schule aus der vormärzlichen Periode an. Seine Compositionen, darunter der „reveil du lion“ theilen mit dem Verfasser das Schicksal der Verschollenheit. Theodor Leszetycki (Leschetizki), geboren zu Łancut in Galizien, ein Schüler Czerny's, wirkte als Virtuos mit großen Erfolgen in Osterreich, Deutschland und Rußland. In St. Petersburg trug er neben Henselt als Inspector der kaiserlichen Musikinstitute sehr viel zur Hebung des musikalischen Niveau's bei. Seit dem Jahre 1880 lebt Leszetycki in Wien, wo er besonders als Pädagog sich eines großen Rufes erfreut, den ihm vor Allem seine berühmte Schülerin und Gemalin, Frau Annette Esztopff, die unzählige Triumphe als Virtuofin gefeiert hat, eintrug. Zu den hervorragenden Talenten, welche er ausbildete, gehören u. a. auch Ignaz Paderewski und Josef Sliwiński, beide aus Warschau. Von Claviervirtuosen seien noch angeführt: Sigmund Stojowski, der bei Żeleński in Krakau studirte und hierauf nach Paris ging, und Josef Hoffmann, der als achtjähriger Knabe bereits Triumphe feierte; beide haben sich auch durch talentvolle Compositionen bemerkbar gemacht.

Die Geige ist vertreten durch den Virtuosen Karl Lipiński (geboren 1790 zu Radzyn, gestorben 1861 auf seinem Landhaus Urolów bei Lemberg), dessen Ruhm einst die Welt erfüllte und ihn zum Rivalen Paganini's machte. Auch auf das Violinpiel in Deutschland übte er großen Einfluß aus; von seinen Compositionen wird heute noch das Violinconcert in D, Op. 21 gespielt. 1834 gab er eine größere Sammlung galizischer Volksmelodien heraus. Ferner sind zu nennen die Brüder Timotheus und Josef Adamowski, Professoren am Conservatorium in Boston, der erstere Violinist und Vertreter der französischen Schule, der zweite Cellist; ferner Gregorowicz, ein Schüler Joachims, der sich in Deutschland bekannt gemacht hat und Brodzki, Professor am Conservatorium in Leipzig, der den Ruf eines ausgezeichneten Lehrers und Virtuosen genießt.

Obgleich für Gesang eine gute Schule nicht besteht und junge Talente ihre Ausbildung im Auslande suchen mußten, so hat Galizien doch eine namhafte Zahl von Vertretern dieses Kunstzweiges hervorgebracht. Obenan steht die gefeierte Kammer-
sängerin Marcella Kochańska (Sembrich). 1858 geboren, studirte sie anfangs in Lemberg Clavier und Violine, ging dann zu Lamperti nach Mailand und betrat zum ersten Male in Athen die Bühne als Lucia. Anschließend hieran sind zu nennen der Opernsänger

Philipp Myszuga (lyrischer Tenor) in Lemberg, der Wagner-Sänger Bandrowski (Heldentenor) an der Oper in Frankfurt, der Tenor Floryński in Prag, ferner die Sänger und Sängerinnen: Tenor Warmuth, Bassist Jeromin, Lola Beeth aus Krakau, Irene Abendroth, die Coloratursängerin Frau Camillo, Frau Arkel, die in Amerika bekannte Mira Heller, Frau Klamrzyńska, Dowiakowska, Schlezzygier, die berühmten Brüder Eduard und Johann Rezke u. a.

Die Pflege des Orgelspielles ist schwach. An tüchtigen Orgelbauern fehlt es allerdings nicht, wie Eliwiński in Lemberg, dessen Werke in Galizien, Schlesien und Rußland Verbreitung gefunden haben, darunter die große Orgel französischen Systems in der Franciscanerkirche zu Krakau. Die größte Orgel des Landes ist diejenige in der Bernardiner-Kirche zu Leżajsk; sie wurde 1682 von Johann Glowinski in Krakau erbaut und besteht aus acht verschiedenen, schön gruppirten Abtheilungen; das Werk enthält 64 vollständige Register in vier Manual- und einer Pedal-Claviatur; der tiefste Ton, das Pedal-Subcontrabaß, ist 10 Meter lang und das C hat einen Durchmesser von 46 Centimeter. Das Pedal ist ein Unicum des XVII. Jahrhunderts, die 12 Blasbälge sind in einem besonderen Raume untergebracht. Die erste Nachbesserung erfuhr das kolossale Instrument im Jahre 1854 und gegenwärtig plant man eine gründliche Reconstruction.

Auch Pianofortes werden in Galizien angefertigt; so in Krakau und Przemyśl.

Unter den Musikschulen Galiziens ist in erster Reihe das Conservatorium in Lemberg zu nennen, welches 1851 von der Regierung genehmigt und 1854 eröffnet wurde und auch jetzt noch von der Regierung und dem Landesauschuß unterstützt wird. Der Charakter des Instituts ist ein halb privater; es war früher mit dem im Jahre 1838 gegründeten Verein für Förderung der Musik, gegenwärtig ist es mit dem galizischen Musikverein eng verbunden. In Krakau wurde schon zur Zeit der Republik eine Musikschule gegründet, die der Componist und Gesanglehrer Mirecki leitete; nach seinem Tode verfiel jedoch das Institut und wurde 1874 aufgelöst. Das gegenwärtige Conservatorium in Krakau besteht neben dem im Jahre 1867 gegründeten Musikverein, war früher eine einfache Musikschule, änderte 1886 den Namen und wird gleichfalls von der Regierung und dem Landesauschusse subventionirt. Neben diesen Instituten existiren im Lande noch Musikschulen in Stanislaw, Tarnów und an anderen Orten; Tarnów besitzt auch eine Schule für Orgelspiel, welche der Verein zur Förderung der Kirchenmusik daseibst gründete.

Die Musikvereine werden in Galizien immer zahlreicher. In den Jahren 1808 bis 1818 lebte der Sohn des großen Mozart, Amadeus, ständig in Lemberg als Lehrer und Pianist; 1818 unternahm er mit Schuppanzigh eine größere Concerttournée und gründete nach seiner Rückkehr 1826 den Cäcilien-Verein in Lemberg. Der älteste „Musikverein“ ist der bereits erwähnte in Lemberg; die Jahre 1842 bis 1848 sind seine Glanzepoche,

hier wurden nicht selten Concerte veranstaltet, in denen Chöre mit 300 Mitgliedern zur Aufführung gelangten. 1858 kam aus Czernowitz Karl Mikuli nach Lemberg, der als Schüler Chopins die Sympathien des Publikums gewann und rasch im Ansehen stieg; er leitete durch viele Jahre nicht nur den Musikverein, sondern auch das Conservatorium und führte insbesondere die Werke Chopins ein, die er in einer ausgezeichneten kritischen Ausgabe zugänglich machte. Außer den Musikvereinen entstanden in Galizien unter dem Namen „Lutnia“ auch Männer-Gesangvereine, die immer mehr die Theilnahme des Publikums gewinnen.



Dorfmusikant aus der Umgebung von Nowy Targ (Neumarkt).