

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

JOHANN VIERDANCK UND SEIN „GEISTLICHES KONZERT“
VON HANS ERDMANN

In nächster Zeit legt der Bärenreiter-Verlag als Teildruck eines bisher leider undruckten Heftes der „Landschaftsdenkmale der Musik in Mecklenburg-Vorpommern“ zwei der fünf für dieses Heft vorgesehenen „Geistlichen Konzerte“ von Johann Vierdanck in praktischer Ausgabe vor. Erstmals haben Neuausgaben vor fast zwei Jahrzehnten, die zum Teil in den von Hans Engel herausgegebenen „Denkmälern der Musik in Pommern“ erschienen, die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit auf diesen bedeutenden Stralsunder Organisten des 17. Jahrhunderts gelenkt.

Wie so viele hervorragende Männer der evangelischen Kantorei entstammte Vierdanck, auf den Joh. Mattheson noch ein Jahrhundert später in der „Grundlage einer Ehrenpforte“ (1740) nachdrücklich verwies, sehr wahrscheinlich Mitteldeutschland. Über sein Leben geben die Quellen nur spärlich Auskunft. Engel¹ vermutet, daß Vierdanck um das Jahr 1612 im Sächsischen geboren wurde. Dem entspricht zeitlich in gewisser Weise eine Angabe Heinrich Schützens in seinem Dienstschriften vom 14. Juli 1628², in dem er Vorschläge über die weitere Ausbildung des „großen Capellknaben Johans Virdank“ machte, so daß man auf einen etwa Sechzehnjährigen schließen könnte. Sollte jedoch, wie auf Grund der Aktenkenntnis E. H. Müller meint³, Johann Vierdanck identisch sein mit jenem „Johannes“, von dem Heinrich Schütz am 23. September 1616 an den Reichspfennigmeister Christoph von Loß auf Schleinitz bezüglich seiner Kapellknaben schrieb⁴: „Johannes ist ein feiner sittsamer mensch, hat in der Composition gar einen guten und fundamental anfang gemacht, daß wohl heut oder morgen von ihm etwas zu hoffen ist“, dann müßte sein Geburtsjahr um einiges vorverlegt werden. Ein solches Urteil könnte selbst bei einer offensichtlich großen Begabung frühestens über einen Acht- bis Zehnjährigen gefällt werden, der nicht nur in den Anfangsgründen der Musiktheorie, sondern auch als aktiver Kapellknabe Gehöriges zu leisten vermochte⁵. Erhärtet wird diese Annahme durch ein späteres, undatiertes Schreiben Schützens⁶, das in seinem Urteil dem des erwähnten Briefes an Chr. v. Loß entspricht. Hier heißt es: „Wilhelm Günthers

¹ Vorwort zu J. Vierdanck: Spielmusik. Bärenreiter-Ausgabe 426. Kassel.

² E. H. Müller: Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften, Regensburg (1922) S. 93.

³ A. a. O. S. 320.

⁴ E. H. Müller: a. a. O. S. 40.

⁵ Schütz spricht unmittelbar vor den „Johannes“ betreffenden Ausführungen von dessen erkranktem Kameraden Caspar (Kittel), den er „Gott lob . . . am nächsten Sonntag wieder gebrauchen“ könne.

⁶ E. H. Müller: a. a. O. S. 89: „Wilhelm Günthers Knabe hatt Vnter allen Capelknaben zu der Music ein fürtrefflich ingenium, Vnd ist Vnser Gnedigster H nach möglichkeit Vnterthenigst zu disponieren, das Ihre Churf. Durchl, berürten Knaben, durch Friedrich Lebzeltern, oder jemand anders, dem keys. Zinckenbläser Johann Samson recommendiren Vndt auf ein bahr Jahr alda Vorlegen lassen, werden Ihr Churf. Durchl einen Musicanten an ihme erziehen, welcher alleine mehr, als Unterschiedene ander, zu schätzen sein wirdt.“

Knabe, hatt Vnter allen Capellknaben zu der Music ein fürtrefflich ingenium . . . werden Ihre Churf. Durchl einen Musicanten an ihme erziehen, welcher alleine mehr, als Vnterschiedene ander, zu schätzen sein wirdt“. Mit „Wilhelm Günthers Knabe“ kann kaum jemand anders gemeint sein als Johann Vierdanck; dafür sprechen folgende Gründe: Vierdancks Aufenthalt bei Wilhelm Günther ist sowohl durch die Akten des Sächsischen Staatsarchivs⁷ wie durch Schützens Schreiben vom 14. Juli 1628⁸ verbürgt. Dieses letztgenannte Schriftstück, das Vierdanck namentlich nennt, ist hingegen eine — stellenweise wörtliche — Wiederholung des obigen undatierten Schreibens, so daß die darin angeführte Charakterisierung sich mit größter Wahrscheinlichkeit nur auf Joh. Vierdanck beziehen kann.

Nach all dem ist anzunehmen, daß Johann Vierdanck bereits um das Jahr 1616 in die sächsische Hofkapelle aufgenommen worden ist, sein Geburtsjahr müßte somit „um 1608“ liegen. Als ihm 1628 der Geheime Kammerdiener Friedrich Lebzelter auf Schützens Befürwortung die Lehrstelle bei Giovanni Sansoni, dem berühmten Fagott- und Cornettvirtuosen der Wiener Hofkapelle, vermittelte, wird Johannes Vierdanck als etwa Zwanzigjähriger in einem Alter gestanden haben, worin man sich schlechthin zum Studieren anschickt. Nach dem Stimmwechsel dürfte er bereits in Dresden weitgehend als Instrumentalist herangezogen worden sein⁹. Über Vierdancks Wiener Zeit ist nichts bekannt, auch seine Aufenthalte in Kopenhagen und Lübeck, die er im Vorwort zu seinem „Ander Theil . . . Capricci, Canzoni. Rostock 1641“ erwähnt, sind bisher noch in Dunkel gehüllt. Über seine Güstrower Tätigkeit berichtet Cl. Meyer¹⁰, daß er durch Herzog Johann II. im Jahre 1631 in die G ü s t r o w e r H o f k a p e l l e eingestellt worden ist. Johannis 1632 schied er bereits wieder aus. Daß Vierdanck in Güstrow auch als Organist tätig gewesen wäre, wie Engel meint, ist unwahrscheinlich. Eine Untersuchung der Güstrower Organistenakten in Güstrow und Schwerin lieferte jedenfalls keine Anhaltspunkte, auch Meyer erwähnt davon nichts. Ebenso wenig lassen sich Beweise für Engels Mitteilung finden, Vierdanck habe in Güstrow als Violinist fungiert. Wenn Sansoni in Wien der Lehrer war, dürfte wahrscheinlicher sein, daß Vierdanck vornehmlich als Bläser gewirkt hat. Seit 1641 weisen ihn seine Veröffentlichungen als Organisten der St. Marienkirche in S t r a l s u n d aus, wohin er jedoch schon einige Zeit früher berufen sein wird. Akten der Marienkirche sind nicht mehr vorhanden, so daß auch sein Stralsunder Wirken im einzelnen nicht näher bekannt ist. Nach Hans Engel ist Vierdanck am 1. April 1646 in Stralsund begraben worden.

⁷ Verzeichnis derer Knaben, welche . . . Instrumentisten bey unterhalten . . . Hanß Vierdanck, bey Wilhelm Günthern. (Sächs. Staatsarchiv. Acten, Loc. 8687. Vgl. H. Engel a. a. O.)

⁸ E. H. Müller a. a. O. S. 93. „Das der Chur S. H. HaussMarschall den großen Capellknaben Johans Virdank, welcher sich bishero bey Wilhelm Günthern aufheft durch ein vntterthenigst recommendationsschreiben bey unserm Gnedigsten herrn vorbitten wolle, das bey Ihrer Churf. Durchl er einen gnedigsten befehl an Friedrich Lebzeltern erhalten und mitbringen möge, damit er sein studium bey dem kays. Coretisten Sansone fortsetzen könne.“

⁹ Der Begriff „Instrumentistenknabe“ tritt wiederholt in Schützens Verzeichnissen auf. (E. H. Müller: a. a. O. S. 86 f.)

¹⁰ Geschichte der Güstrower Hofkapelle (Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde, 1919. S. 22).

Johann Vierdanck zeigt sich in seinem Schaffen eng den allgemeinen geistigen Grundlagen der Zeit verbunden. In den Vorworten zu den beiden Quellen, denen die Konzerte entnommen sind — „Erster Theil Geistlicher Concerten“, Rostock 1642, „Geistliche Concerten mit 3. 4. 6. 7. vnd 9. Stimmen“, Rostock 1643 — kommt jene Seite in der Musikanschauung des Barock zum Ausdruck, die ihre Wurzel in dem religiösen Grunderlebnis der Zeit hat. Ist doch dem Barockmenschen das „Vorhandensein einer transsubjektiven, übermenschlichen Macht“ ein in der Tiefe wirkender Lebensfaktor. „Dem Gebiet des Seelisch-Menschlichen steht gegenüber ein Bereich des Geistig-Göttlichen, objektiv daseiend und absolut geltend“.¹¹ Aus diesem Lebensgefühl motiviert Johann Vierdanck, wie so viele Komponisten der Zeit, die Herausgabe seiner Konzerte durch Hinweise auf Bibelworte, in denen die gottverbundene Aufgabe der Musik gezeigt wird, und folgert weiter: „Wie nun solche Music vrsprünglich von Gott dem HERN herkommt, so muß dieselbige vornehmlich Gott darmit zu ehren und zu loben wiederumb angewendet werden“. In protestantischem Sinne ist schlechthin von der „Music als Gabe des Allerhöchsten“ und nicht von der Kirchenmusik im engeren Sinne die Rede, wenn Vierdanck auch den „leichtfertigen, schandpösshaften, ärgerlichen und Buhlenliedern“ als Teufelswerk absagt. Luthers Auffassung der Musik als einer edlen Gabe Gottes hat im protestantischen Norddeutschland auch im Barock tiefgreifende Wirkungen gehabt; sie hat wie sonst nirgends die Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Musik aufgehoben und im Zusammenhang damit Kantorei und Hofkapelle als in höherem Sinne verwandte Institutionen erscheinen lassen. Ein Wechsel zwischen beiden Plätzen vollzog sich ohne Bruch und ungewollt. Vierdancks Leben und Wirken ist dafür wie das vieler hervorragender Musikergestalten des Barock beispielhaft¹².

Mit den „Geistlichen Concerten“ führte Johann Vierdanck eine Musizierform weiter, die seit dem Jahrhundertbeginn und vor allem seit Schützens „Symphoniae sacrae“ (I 1629) und den „Kleinen geistlichen Concerten“ (1636/39) schnell in Haus und Kirche des protestantischen Deutschlands Fuß gefaßt hatte. Die innere und äußere Anlage der Konzerte verrät, daß ihr Schöpfer zwar weitgehend dem Vorbilde seines Lehrers Heinrich Schütz verpflichtet ist, aber eine kernhaft-gesunde Gediegenheit ihrer musikalischen Gestalt beweist andererseits auch die eigenständig künstlerische Art Johann Vierdancks; sie rechtfertigt Schützens Urteil über ihn, mögen ihm auch Weite und Tiefe der Diktion seines Lehrmeisters fehlen. Der aus elementarer Wortdeklamation abgeleitete rhythmisch-dynamische Schwung der Konzerte, ihr ursprüngliches Auskosten klar und herb gegeneinander gestellter harmonischer Flächen, die planvolle Auswertung neuer barocker Stilelemente monodischer Prägung, die der italienischen Manier abgelauachten Reize des Aus-der-Pause-heraus-Musizierens, jene formklare Gliederung, die gerne der Barform folgt: alles das erhebt die Konzerte zum Kunstwerk und kennzeichnet ihren Schöpfer als Meister einer unartistischen, von edler Volkstümlichkeit getragenen Musik.

¹¹ W. Fleming: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. (Handbuch für Kulturgeschichte; Lfg. 45. Heft 1. S. 7 f.)

¹² Wie der Herausgeber andernorts zeigen konnte, klangen die lutherischen Leitideen von der propädeutischen Wirkung der Musik in den Ländern des Ostseeraumes über das Barock hinaus noch stark im 19. Jahrhundert nach. (Vgl. Hans Erdmann: Schulmusik in Mecklenburg-Schwerin, Rostock 1940. S. 46 f.)

DER TITEL UND DAS TITELBILD

von Johann Heinrich Buttstedts Schrift „Ut, mi, sol, re, fa, la—tota Musica et Harmonia aeterna oder Neueröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices“ (1717)¹

VON WALTER BLANKENBURG

Obwohl der Originaldruck von Buttstedts musiktheoretischem Werk keinen Zweifel über den richtigen Wortlaut des Titels läßt, findet man ihn gewöhnlich folgendermaßen zitiert: „Ut, re, mi, fa, sol, la — tota musica . . .“ usw., so beispielsweise in H. Riemanns Musiklexikon bis zur letzten Auflage 1929, ferner in H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik“ II, 1 (1923) S. 240 und sogar in der Dissertation über Buttstedt von E. Ziller (Halle 1933). Lediglich in dem Versteigerungskatalog der Musikbibliothek Wolffheim (1. Teil S. 86) ist mir bisher eine richtige Wiedergabe des Titels begegnet (in den ersten Auflagen von H. J. Mosers Musiklexikon fehlt Buttstedt ganz, die angekündigte dritte Auflage liegt mir bis zur Stunde noch nicht vor).

Der Grund für die hartnäckige falsche Zitierung von Buttstedts Schrift ist nicht schwer zu erraten: Der Sinn eines nicht der Reihe der Solmisationssilben nach folgenden Wortlauts wurde nicht verstanden und daher eine solche Ordnung der Durtonleiter gemäß hergestellt. Aber gerade auf die Folge „ut, mi, sol, re, fa, la“ kam es Buttstedt bei seinem Eintreten für die Solmisation (bekanntlich als Kampfansage gegen Matthesons „Neueröffnetes Orchester“ von 1713) an; denn selbstverständlich sieht er zu seiner Zeit nicht mehr das Hexachord, sondern als ein völlig im Generalbaßzeitalter verwurzelter Musiktheoretiker Dur- und Moll-Dreiklang als das Fundament der Musik an. Das nämlich besagt die Anordnung der Solmisationssilben „ut, mi, sol“ (Durdreiklang) und „re, fa, la“ (Molldreiklang), was selbstverständlich aus dem Inhalt der Schrift obendrein hinreichend hervorgeht. Buttstedt sagt aber nicht nur, daß Dur- und Moll-Dreiklang gleichsam A und O der Musiktheorie und der Musik selbst seien, vielmehr geht bereits aus der Formulierung des Titels hervor, daß es sich hier um ein im theologischen Sinne „ewiges“ Fundament der Musik handelt. Unüberhörbar ist dabei der Anklang an einen älteren Satz der barocken Musiktheorie. In Johann Crügers „*Quaestiones musicae practicae*“ (1650) steht beispielsweise zu lesen: „*Mi et fa est tota musica*“, was nichts weiter besagen will, als daß vom rechten Gebrauch der Solmisationssilben bei b-durum und b-molle (h und b) alle Musikübung abhängt. Wer diese „Mutation“ beherrscht, beherrscht die Musik. Handelt es sich hier daher nur um eine Regel des musikalischen Satzes, so hat bei Buttstedt der Begriff „tota musica“ entsprechend dem der „harmonia“ universalen Klang und theologisches Gewicht. Dur- und Moll-Dreiklang, auf denen der Generalbaß ruht, sind keine menschlichen Erfindungen, sondern — nach Ansicht der gesamten Musiktheorie jenes Zeitalters — auf Grund ihrer mathematischen Verhältnisse in den Gesetzen der göttlichen Schöpfung und das heißt in Gottes Wesen und Willen begründet und darum selbst etwas Göttliches und also „wahres und ewiges Fundament der Musik“. Mit dieser Blickrichtung steht Buttstedt völlig im Bann von Andreas Werckmeisters Schrifttum, auf das er ausdrücklich und häufig Bezug nimmt.

Jedoch ist mit dieser Behandlung der Grundlage der Musik im Sinne einer

¹ Verf. besitzt einen Film von Buttstedts Titelbild und vermittelt gern Abzüge zum Unkostenpreis. Anschrift: Schlüchtern, Hessen.

natürlichen göttlichen Offenbarung noch nicht alles gesagt. Dur- und Moll-Dreiklang erschienen in ihrem göttlichen Ursprung zugleich als Abbild und Spiegel der Trinität Gottes; das bedeutet, daß in dem vom frühen 17. Jahrhundert ab ständig gebrauchten Begriff der „Trias harmonica perfecta“ natürliche und biblische Theologie ineinanderklingen, der Dreiklang bekommt über seine Göttlichkeit hinaus Gleichnischarakter. Bis zu Johann Lippius (1585—1612) hat sich dieser bisher zurückverfolgen lassen. Es entspricht somit nur dem allgemeinen Symbolverständnis des Dreiklangs, daß der Unterschied von Dur- und Moll-Dreiklang von Buttstedt nicht nur von deren ästhetisch-psychologischem Affektgehalt her erfaßt wird (Dur als majestätisch-prächtig, Moll als sanft und demütig), wie es seit dem 16. Jahrhundert üblich ist, sondern darüber hinaus als Gleichnis für die göttliche und menschliche Natur Christi (vgl. S. 170 bei Buttstedt!).

Von daher erklärt sich das Titelbild der Schrift, in dessen Mitte sich ein von einem Strahlenkranz umgebener sechseckiger Stern befindet, der aus zwei gleichseitigen Dreiecken, das eine mit der Spitze nach oben, das andere umgekehrt, zusammengesetzt ist. Die Bedeutung liegt auf der Hand: Das aufrechte Dreieck meint den Dur-Dreiklang (ut, mi, sol) und damit die göttliche Person Christi, das umgekehrte mit der Spitze nach unten den Moll-Dreiklang als die — den Intervallen nach — Umkehrung des Dur-Dreiklangs (re, fa, la) und die menschliche Person Christi. Die drei Flammenpunkte in dem durch die beiden, teilweise sich deckenden Dreiecke entstandenen Sechseck in der Mitte des Sterns meinen den Heiligen Geist, der Gott Vater und Gott Sohn in eins ist. Der Stern ist zunächst umgeben von einem Kreis von 12 Engeln (12 als eine die Vollkommenheit versinnbildlichende Zahl) und darüber hinaus von vier weiteren Engeln, die die vier Weltenden symbolisieren. Die unteren beiden Engel halten ein Spruchband mit Hiob Kap. 38 Vers 7 als Aufschrift: „Wo warst du, als ich die Erde gründete, da mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Kinder Gottes?“, ein Schriftwort, das die Musiktheoretiker des Barock besonders gern anführen, weil es ihnen ein biblischer Beleg für die Universalität des Gotteslobs sowohl im Makrokosmos ist, in der Schöpfung (die Morgensterne!) und zwar auf Grund ihrer gottgesetzten Ordnung, gleichsam ihres unbewußten Soseins, als auch im Mikrokosmos, bei den glaubenden Kindern Gottes.

Die Betrachtung von Dur- und Moll-Dreiklang im Rahmen einer natürlichen Theologie in gleichzeitiger Verbindung mit christlicher Symbolik, wie sie Buttstedt vornimmt, ist auch sonst ein Kernstück der Musiktheorie des Generalbaßzeitalters (wobei hier nicht der Frage nachgegangen werden soll, wie weit es sich dabei um spezifisch protestantisch-deutsches Gedankengut handelt bzw. wie weit aber auch der Jesuitismus hier eingewirkt hat, wie weit ferner die beginnende Aufklärung mitbestimmend ist; einem Teil der Fragen bin ich in meinem Aufsatz „Bach und die Aufklärung“ in der vor kurzem erschienenen Bach-Gedenkschrift 1950 der Internationalen Bach-Gesellschaft nachgegangen). Niemand aber hat wohl die Dreiklangssymbolik so ausdrücklich auf die erste und zweite Person der Trinität bezogen wie Buttstedt. Diese Feststellung erscheint deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil es sich dabei ja keinesfalls um bloße Theorie und Spekulation handelt; vielmehr haben wir es hier mit dem bisher m. W. einzigen nachweisbaren theoretischen Beleg für ein Zentralstück symbolischer Formensprache B a c h s zu tun. Daß Bach den Pachelbelschüler und Lehrer Johann Gottfried Walthers Buttstedt, der an der Pre-

digerkirche in Erfurt wirkte, in seiner geistigen Welt kennen gelernt hat, darf als sicher angenommen werden. Jedenfalls haben wir in Bachs Werk einen eklatanten Niederschlag solcher Symbolauffassung, wie sie Buttstedt aus der Gesamtanschauung der barocken Musiktheorie heraus betreibt. Der beste Beweis dafür ist das Credo der h-moll-Messe. Während dort in dem Satz „Et incarnatus est“ die fünf Vokalstimmen mit einem gebrochenen h-moll-Akkord in der Abwärtsführung einsetzen und das ganze Stück dadurch sowie durch abgewandelte weitere Einsätze ähnlicher Art charakterisiert ist, ruht der Auferstehungschor „Et resurrexit“ auf einem nach oben geführten, gebrochenen Dur-Akkord des Basso continuo. Die Sinnbildlichkeit ist unübersehbar: Die Menschwerdung Gottes und die Auferstehung Christi, d. h. der Erweis seiner Göttlichkeit werden praktisch-musikalisch genau so dargestellt, wie es in dem Titelbild von Buttstedts Schrift geschieht.

ADOLF KARL KUNTZEN UND SEINE LIEDER „ZUM UNSCHULDIGEN ZEITVERTREIB“

VON JOHANN HENNINGS

Unter den Musikern, die sich um die Entwicklung des einstimmigen begleiteten Liedes im 18. Jahrhundert ein Verdienst erworben haben, darf auch Adolf Karl Kuntzen, Lübecks Organist an der Ratskirche St. Marien von 1757 bis 1781, ehrenvoll genannt werden.

Die Kuntzen stammen aus Leisnig in Sachsen. Der älteste Vorfahre, den wir kennen, ist Daniel, der, um 1605 geboren, nach dem Studium auf der Leipziger Universität Prediger an der Stadtkirche seiner Vaterstadt wurde und an ihr bis zu seinem Tode um 1655 amtierte. Durch den 30jährigen Krieg und seine Folgen völlig verarmt, konnte er seinem damals fünfjährigen Sohn Johann Christian nichts hinterlassen, so daß dieser den Beruf eines Tuchmachers ergreifen mußte. In Leisnig wurde ihm am 31. August 1696 sein Sohn Johann Paul¹ geboren, der, 1733 als Organist an die Marienkirche in Lübeck berufen, am 20. März 1757 starb. Sein Nachfolger wurde sein am 20. September 1720 in Wittenberg geborener Sohn Adolf Karl, der sich durch die sorgsame Pflege seiner starken musikalischen Begabung zu einem Wunderkinde entwickelte, so daß er bereits 1727 in Deutschland, 1728 und 1729 auch in Holland und England konzertierte. Am 28. Oktober 1749 wurde er von dem regierenden Herzog Christian Ludwig in die Stellung als Konzertmeister der herzoglichen Kapelle in Schwerin berufen. Drei Jahre später, am 15. Mai 1752, wurde er zum Kapellmeister ernannt. Die Stellung bekleidete er durch sein eigenes Verschulden, vor allem durch die Schroffheit seines Wesens, nicht minder durch sein selbstbewußtes und unliebenswürdiges Verhalten gegenüber manchen Mitgliedern des Hofstaates, nur bis zum 26. April 1753. Von 1754 bis 1757 hielt er sich in London auf, um dann die Nachfolge seines Vaters im Juli 1757 anzutreten. Bis zu seinem Tode war Adolf Karl Kuntzen der gute musikalische Hausgeist Lübecks als tüchtiger Musiker und fleißiger und anregender Gestalter des Musiklebens, das ihm viel verdankte. Anfang Juli 1781 starb er, am 11. Juli

¹ In seiner Biographie in Matthesons „Ehrenforte“ wird der 30. August als Geburtstag genannt. Das ist ein Irrtum. Das Taufbuch der Stadtkirche in Leisnig gibt den 31. August als Geburtstag an.

wurde er in der Gruft, in der auch Tunder und Buxtehude ihre letzte Ruhestätte gefunden hatten, beigesetzt.

Adolf Karl Kuntzen war, wie so manche Musiker in der Zeit des Barock, ein Vielschreiber, nicht durch Neigung, sondern durch die Zeit, in die er hineingeboren war. Sowohl Franz Tunder als auch Dietrich Buxtehude brachten nur eigene Werke in ihren Kirchenkonzerten, den Abendmusiken, zu Gehör, und dasselbe taten auch ihre Nachfolger im Organistenamte von St. Marien. Das forderte von allen ein hohes Maß von künstlerischer Arbeit, das nach der Einrichtung auch der weltlichen „stehenden“ Konzerte seit 1733 immer größer und bedeutsamer geworden war. Johann Paul Kuntzen, ihr Urheber, hat nur ein einziges Mal, am 9. April 1754, gewagt, die Besucher des Konzertes mit einem fremden Werke von dem Hamburger Telemann bekannt zu machen. Wie zur Entschuldigung für diesen Einbruch in die geheiligte Tradition fügte er der Ankündigung des Ungewöhnlichen die Worte hinzu: „Der Dichter hat in diesem Stücke für den Tonsetzer und dieser für jenen gearbeitet. Man darf also an der Schönheit des Stückes nicht zweifeln, da Musik und Poesie von einem Verfasser sind.“ Endgültig brach mit dem 16. Februar 1759 erst Adolf Karl Kuntzen mit der Überlieferung, so daß in der Folge regelmäßiger auch Werke nicht-lübeckischer Musiker zu Gehör gebracht wurden. Länger dauerte es, bis auch für die Abendmusiken in der Marienkirche der Geist einer neuen Zeit siegte, denn erst 1789 wurde auch das Werk eines ortsfremden Musikers, Johann Heinrich Rolles Oratorium „Der Tod Abels“, in diesen vornehmsten und bedeutendsten Konzerten Lübecks aufgeführt. Wer könnte es einem Johann Paul Kuntzen zum Vorwurf machen, daß er in der ewigen Unrast seiner künstlerischen Tätigkeit nicht zur Besinnung, zur Selbstkritik seines Schaffens gelangen konnte? Und dieselbe Entwicklung machte auch sein Sohn in der ersten Hälfte seines Lebens und noch darüber hinaus durch. Was alles lag auf seinen Schultern in der Zeit, da er als Konzertmeister und später als Kapellmeister am herzoglichen Hofe in Schwerin tätig war! Resigniert spricht er einmal in der Verteidigungsschrift bei seinem erbitterten Streit mit Kapellmeistern der Residenz aus, daß er nicht nur Komponist, sondern auch Accompagnist, Cembalist, Vocalist, Organist, ja bisweilen sogar Poet und Copist gewesen sei. Von Adolf Karls Abendmusiken wissen wir, daß er Jahr für Jahr ein neues Werk zu schaffen hatte. In einer Eingabe an Lübecks Senat vom Dezember 1764 legte er dar, daß der Dichter für die Passionsdichtung vier bis fünf Monate brauche, er selbst mit der Komposition für die Abendmusik vier Wochen vor Johannis beginne und sie in der Regel Mitte Dezember beende. So kann es nicht überraschen, daß in seinen Werken neben wertvolleren Gedanken auch minderwertige stehen. Das prägt sich in allen seinen uns erhaltenen Werken aus, Werken, die sich nur für eine Auf-führung erhielten und dann den Tod schneller Vergessenheit erlitten. So sind sie uns Nachfolgenden nur Bekenntnisse ihrer Zeit geblieben, und unser Interesse gilt ihnen lediglich als geschichtlichen Zeugen einer kommenden Entwicklungsepoche der Musik.

Das gilt auch für das Werk Kuntzens, das seinen Namen am weitesten in die Lande hinausgetragen hat, seine „Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib“, von denen das erste Heft im Jahre 1748 in Hamburg erschien, die erste Fortsetzung 1754 in Lübeck, die zweite 1756 in London.

Die Schaffung dieser Lieder lag im Zuge der Zeit. Im 18. Jahrhundert hatte das deutsche volkstümliche Lied einen mächtigen Aufschwung genommen,

nachdem die Entwicklung im 17. Jahrhundert durch Albert, Krieger und andere sich in der Folge wegen der überragenden Bedeutung, die die Oper gewonnen hatte, nicht hatte auswirken können. Ihr erlag das Lied mehr und mehr, bis im 18. Jahrhundert Männer wie Erlebach, Bachoven, Sperontes, Gräfe und Görner sich in ein verschüttetes Gebiet wagten. Ihnen schloß sich Adolf Karl Kuntzen 1748 mit 30 Liedern an, deren Titel darauf hinweist, daß der Komponist frühere Werke dieses Titels gekannt haben wird, so die 1743 von einem Unbekannten herausgegebene Sammlung „Musicalischer Zeitvertreib“, deren erste Fortsetzung 1746 erschien, Unbekannt werden ihm auch nicht Erlebachs 1697 erschienene „50 Moralisch- und Politische Arien nebst zugehörigen Rittornellen a II Violini“ geblieben sein, ebenso die 1704 von demselben Autor herausgegebenen „Zwölf kurzgefaßten geistlichen Arien, accompagniret à doi Violini“. Erlebach bringt 1710 in der Fortsetzung dieser Arien auch die Begleitung von „Diversi Stromenti“. Auch in Valentin Rathgebers Tafelconfect (1733 und 1737) findet sich die Begleitung von Instrumenten, so daß Kuntzen an schon Geübtes in seinen Liedern anknüpfte. Man könnte auch daran denken, daß der Komponist bei seinem Aufenthalt in London im Jahre 1729 auch gesellige englische Lieder mit Instrumentalbegleitung kennengelernt hatte, die er ebenfalls in seinen Liedern verwandte, denn in England waren Violine und Flauto traverso als Begleitinstrumente für den Gesang sehr beliebt.

Über die Entstehung und das Ziel seiner ersten Sammlung vom Jahre 1748 schreibt Kuntzen in seinem Vorbericht vom März:

„Ich gestehe, daß die wenigsten dieser Lieder in der Absicht verfertigt worden sind, daß sie im Kupferstiche und im Druck erscheinen sollten. Ja, ich würde nicht aufrichtig genug handeln, wenn ich vorgäbe, daß ich mir bey derselben Verfertigung besondere Mühe geben, und allen möglichen Fleiß anwenden können, nein, ich bekenne vielmehr, daß die meisten, ohne besondere Anstrengung der Kräfte, nur bey Gelegenheit und in Gesellschaft anderer, ja öfter drey, vier auf einmal in weniger Zeit als einer Stunde verfertigt worden sind . . . Je weniger ich bey dieser meiner Lieder-Arbeit geschwitzet habe, desto weniger werden auch diejenigen gähnen, die sie entweder hören, oder singen und spielen. Ich bin kein Freund vom Zwange, und habe mich also hie und da, mit Vorsatze, von einigen alten musikalischen Kunst-Gesetzen entfernt, deren zureichender Grund bisher vergeblich von mir gesucht worden ist. Ich habe frey gedacht, den Charakter und die Leidenschaften nach Vermögen auszudrücken mich bemühet, und bin überhaupt dem neuesten Geschmack mehr, als allen anderen gefolget.“

Die Texte zu den 30 Liedern der Sammlung stammen von Hagedorn (3), Gellert (1), Schlegel (2), unbekanntem Dichtern und Kuntzen selbst, der 12 Lieder aus der eigenen Werkstatt beigesteuert hat.

Auf die Musik Kuntzens hat wohl keiner der Vorgänger mehr Einfluß gewonnen als Johann Valentin Görner, Hamburgs Musikdirektor am Dom. Seine Oden und Lieder gab er in drei Teilen heraus, von denen der erste 1742, der zweite 1744 erschien. Kuntzen wird den talentvollen Musiker übrigens auch persönlich gekannt haben und nicht nur aus seinen Oden und Liedern. Sein Einfluß auf den Lübecker Komponisten war nicht unbedeutend, nicht nur in der Formung der Melodien, sondern auch durch die Mitwirkung des Chors. Die Einführung der Begleitstimmen verdankte Kuntzen, wie wir wohl als sicher annehmen können, dem schon genannten, 1746 in Frankfurt-Leipzig erschienenen „Musicalischen Zeitvertreib“. Gleich waren sich Görner und

Kuntzen darin, daß sie Kinder der Zeit waren und bleiben. Neue Wege vermochten beide dem Liede nicht zu weisen. Und trotzdem erzielte die Görnersche Sammlung einen Erfolg, den wir uns heute kaum mehr voll erklären können. „Wir leben in einer Zeit“, so schrieb Görner in der Vorrede seiner Sammlung vom Jahre 1742, „da die Lieder bey uns eben so stark zur Mode geworden sind, als bey anderen Völkern.“ Das Lied spielte in der Familie und bei Geselligkeitsveranstaltungen eine große Rolle, und daß die Nachfrage nach singbaren Melodien groß war, ist durchaus verständlich.

Ob die Kuntzenschen Lieder „Zum unschuldigen Zeitvertreib“ eine gleich große Verbreitung fanden, wissen wir nicht, dürfen es aber annehmen, denn in dem Vorbericht schreibt er von der ersten Fortsetzung der Lieder, die er übrigens schon bald nach dem Erscheinen des ersten Heftes versprochen hatte: „Hoffentlich sind die Lieder nicht schlechter geraten, als die ersten, welche beynahe durchgängig eines höhern Beyfalls gewürdigt werden, als ich es kaum verlangen können, wie solches der tägliche Gebrauch selbiger, der sich, an manchen Orten, bis zur Gemeinwerdung erstreckt hat, bisher sattsam erwiesen.“

Eine besondere Pflanzstätte für die Pflege der Lieder wurde der herzogliche Hof in Schwerin, wohl schon gleich nach ihrem Erscheinen. Die erste Fortsetzung der Sammlung, die wieder 30 Oden umfaßte, widmete Kuntzen der Erbprinzessin Louise Friederika und den beiden Prinzessinnen Ulrika Sophia und Amalia, die in besonderem Maße auf den Komponisten eingewirkt hatten, neue Lieder bald folgen zu lassen.

Eine Änderung gegenüber dem Muster vom Jahre 1748 vorzunehmen, hat Kuntzen nicht für erforderlich gehalten, wenn auch nicht in solchem Maße, wie es in dem Vorbericht heißt, „daß gar nichts neues, fremdes, oder unerwartetes anzutreffen sein sollte.“ Das gilt sicherlich auch für die Komposition der einzelnen Lieder, wenn er ausspricht, daß „sein Gebrauch bekannter maßen nicht bey seinen Setzen sey, lange zu zaudern, die Feder nachsinnend zu zerbeißen, Melodien ängstlich schwitzend zu suchen, reizende Stellen und ausgesuchte Sätze andern braven Setzkünstlern vorsätzlich zu rauben, das gestohlene übereinander zu hängen, und mir, wegen übelgelernter Grundsätze zweifelhaft, und endlich dennoch unrecht schreibend, hinter die Ohren zu kratzen. Nein, ich betrachte in der Kürze das herrschende des Affects, den Schwung der Gedanken, das rührende jedes Ausdrucks, das Bemerkenswürdigste eines jeden Wortes, aldenn schreite ich zur Arbeit, und

... folge deiner holden Spur

Mehr als der Kunst, o reizende Natur.

Die Einrichtung ist wieder, wie die vorige zum Singen, General Baß, Spielen auf dem Clavier und der Violine, und Blasen auf der Flaute Traverse gemacht und der neueste Geschmack ist abermahl derjenige gewesen, dem ich ohne Zwang und Bedenken gefolget bin, weil er mich bey der Wahl meiner ersten Lieder nicht um den Beyfall zärtlicher Ohren gebracht hat.“

In eigenen Dichtungen bleibt sich Kuntzen im allgemeinen gleich in den leicht, oft allzu leicht aus der Feder geflossenen Texten, die auf eine hervorragendere dichterische Begabung nicht schließen lassen. Sie behandeln die Tugend, die Jugendlust, die Gleichgültigkeit, die kleine Jungfer, die Verliebte usw. mit jener Zugabe von hausbackenen Nützlichkeitsbeweisen, die der Zeit entsprachen. Eine größere Rolle spielt in den Dichtungen die noch immer nicht ausgestorbene Schäferpoesie, wenn auch nicht mehr in der Betonung, wie sie in der älteren Zeit üblich war.

Über die Verfasser der Dichtungen schweigt sich Kuntzen aus. Er sagt nur, daß einige bekannt sind, einige nicht, einige ganz neu, einige schon gedruckt, einige von fremden, einige eigene Poesie. In dem Verzeichnis der 30 Lieder weisen 11 die Heraushebung durch einen Stern auf. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß es sich bei ihnen um fremde Dichter handelt, während die verbleibenden 19 wohl meist Kuntzen zum Verfasser haben. Von den 11 Liedern ist kein Autor nachzuweisen. Die Verpflichtung, auch dem Dichter seinen gewichtigen Anteil an der Gestaltung des Liedes durch Nennung seines Namens zu wahren, erkannte man in dieser Zeit noch nicht allgemein an.

Neu in ihrer Art sind in dieser ersten Fortsetzung der Lieder diejenigen, die man heute als Couplets bezeichnen würde; Lieder, die mit dem alten Begriff, dem wir namentlich in der Zeit Couperins begegnen, nichts zu tun haben. Es handelt sich in ihnen vielmehr um Dichtungen, die auf die am Schluß jeder der zahlreichen Strophen stetig wiederholte Pointe zugeschnitten sind und dadurch die Spannung bis zum letzten Worte erhalten. Man darf annehmen, daß gerade diese Lieder es waren, die zu den beliebtesten in der Sammlung gehörten. Es handelt sich im ganzen um fünf Lieder dieser Gattung, von denen Kuntzen drei, als „Zugabe einiger Wahrheiten, auf begehren beygefüget“ in den Anhang verweist. Sicher nachzuweisen ist für diese Lieder — und das gilt auch für die ganze Sammlung — nur ein einziger Dichter, Nicolas Dietrich Giseke (1724 bis 1765). Kuntzen hat das Lied des Dichters der „Sammlung vermischter Schriften“ entnommen, aus der auch Lambo, Müthel, Kirnberger und Philipp Emanuel Bach Texte entnommen haben. Nur drei Strophen seien wiedergegeben:

Ihr Freunde, zankt nicht mit den Thoren,
 Sie haben einen Eid geschworen;
 Den halten sie: und bleiben dumm:
 Sie werden euren Spott ermüden;
 Und bleiben doch mit sich zufrieden.
 Das ist ihr privilegium.
 Ein jeder Mensch hat seine Freude,
 Und denkt wohl, daß man ihn beneide;
 Der Thor denkt auch: denn er ist dumm:
 Wollt ihr ihm seine Freude nehmen?
 Sollt er sich seiner Weise schämen?
 Er hat sein Privilegium.
 Vergebens bleicht man einen Mohren;
 Vergebens straft man einen Thoren:
 Der Mohr bleibt schwarz, der Thor bleibt dumm.
 Das Bessern ist nicht meine Sache;
 Ich laß sie Narren seyn und lache:
 Das ist mein Privilegium.

In der Komposition schließt sich Kuntzen eng an die Lieder des ersten Teiles der Sammlung an. Ausdrücklich bemerkt er in dem Vorbericht, daß die Melodien sowie die Texte „mehrentheils von einer höhern Wahl als der seinigen abgehangen haben“. Er hat sie also Gönnern seiner Tonkunst vorgelegt und die Auswahl ihnen überlassen. Nur in kleinen Einzelheiten weisen die Lieder, allerdings nur wenig in Erscheinung tretende, Neuerungen auf, so, wenn das Klavier als Begleitinstrument auch ein kurzes Zwischenspiel wagt oder wenn die Singstimme zur besonderen Heraushebung einer Textphrase einmal mit einem Rezitativ überrascht, oder wenn der Komponist sogar die Menuettform, und mit viel natürlicher Anmut, wählt. Nur einen Vorwurf muß auch diese

Sammlung der Lieder, und das gilt auch für die dritte, hinnehmen, den der schweren Sangbarkeit. Es ist wohl nicht daran zu zweifeln — wenigstens trifft das für Lübeck zu —, daß die Hausmusik im 18. Jahrhundert weitaus mehr gepflegt wurde als heute, wo durch die reiche Konzerttätigkeit und das Radio vieles langsam, aber doch unaufhaltsam zerstört wurde, was einst den besonderen Reichtum des kulturellen Lebens bildete. Aber Zweifel muß man doch daran hegen, daß die gesanglichen Fähigkeiten der Menschen um die Zeit von 1748 an auf solcher Höhe standen, um die Schwierigkeiten der meist verschnörkelten Gesangsstimme, auch in rhythmischer Beziehung, meistern zu können. Daran konnte auch die Mithilfe durch das begleitende Klavier, durch Violine und Querflöte nicht viel ändern. Was den Liedern fehlte, war der echte, einfache Volkston, wie er vornehmlich erst von Johann Abraham Peter Schulz in seinen Liedern geschaffen wurde, Liedern, die zum Teil noch heute im Volke lebendig sind. Das gilt auch für die zweite Fortsetzung der Lieder, die 1756 in London erschien, wo Adolf Karl Kuntzen damals längere Zeit weilte. Diese letzten dreißig Lieder waren dem regierenden Herzog zu Mecklenburg, Ludwig, gewidmet, dem Fürsten, der ihm während der Zeit seiner Tätigkeit stets „Beschützer wider Misgunst und Feinde“ gewesen war. Der Herzog war es gewesen, auf dessen „Befehlen und Anmahnen“ die zweite Fortsetzung herrührte. Kuntzen selbst zweifelt daran, daß „an dem Werke oder an der Wahl der Lieder was wichtiges und wirkliches auszusetzen gefunden werde; vielmehr lebe er der guten Hoffnung, diesmal mit seinen Liedern durchgängig mehr Beyfall zu gewinnen, als er vorher nie habe erwarten können, indem er sie nicht nur in vielen Stücken leichter, gefälliger, aufgeräumter, weniger fremd und in einem gewöhnlicheren Styl gesetzt, sondern auch bey der Wahl derselben mehr auf Moral, Scherz und Freude, als auf Liebe und Zärtlichkeit gesehen habe.“

Von den dreißig Liedern sind Dichter die heute ganz unbekanntes Fr. C. Freiherr von Creutz, Professor J. G. Faber, G. Schrenkendorf, „von dem die meisten moralischen und aufgeräumten Lieder sind“, Gellert (1) und Kuntzen selbst (6). Die übrigen Verfasser nennt er nicht, kennt sie zum Teil auch nicht. In der Musik schließt er sich eng an die vorausgegangenen Hefte an, auch in der kleinen Kammermusik, wie er die Begleitung von Klavier, Violine und Flauto traverso nennt. Im übrigen weist er besonders darauf hin, daß verschiedene der neuen Lieder in munteren Gesellschaften auch vom Chor angestimmt werden können. Das betrifft vor allem die coupletartigen Gesänge, deren Zahl er auf 14 erhöht. Sparsamer ist Kuntzen in den Auszierungen der Melodie geworden, in reicherm Maße finden sich kleine Zwischenspiele des Klaviers und die Verwendung von Violine und Flöte auch als selbständigen Begleitinstrumenten.

Im allgemeinen darf man sagen, daß Adolf Karl Kuntzens Lieder im dritten und letzten Heft gegenüber den vorigen einen Fortschritt zur Einfachheit bedeuten. Das läßt es bedauern, daß der Komponist von der Fortsetzung der Oden abgesehen hat. Er war sich selbst noch nicht einig darüber, wenn auch die geringe Zahl der Vorherbestellenden ihm keinen Anreiz zu einer Fortsetzung geben konnte. Er spricht aber aus, daß, wenn sein Freund Balthasar Münter sein Wort halte, ihm eine Sammlung ganz neuer Oden zu übermachen, er „noch einmal in den sauren Apfel beißen wolle“, um eine dritte und letzte Fortsetzung zu bieten, um so mehr, da er während seines Aufenthaltes in England von Musiksachverständigen viel Beifall mit Werken aus seiner Feder

gefunden habe. Daß er dazu nicht gekommen ist, kann nur bedauert werden, denn es kann nicht bezweifelt werden, daß Kuntzen in seinem Ringen nach größerer Einfachheit der Melodien jene Linie gefunden hätte, die ihm wohl vorschwebte.

Über die Verbreitung der Lieder sind wir nicht unterrichtet, doch darf man wohl annehmen, daß sie viel gesungen wurden, nicht nur in Lübeck, sondern auch anderswo, auch am herzoglichen Hofe zu Schwerin, dessen Herr Kuntzen stets seine besondere Gunst erwiesen hatte. Unter den Subskribenten der zweiten Fortsetzung stand er mit 16 Exemplaren an der Spitze der Vorbesteller.

Die Werke Karl Adolf Kuntzens, und das gilt für alle, auch seine instrumentalen Schöpfungen und seine Abendmusiken, wurden schnell vergessen, schon mit dem Jahre 1781, dem Todesjahr des Künstlers. Es ging ihm nicht anders als seinen Vorgängern im Organistenamte an St. Marien, Tunder, Buxtehude und Schiefferdecker, deren Namen mit ihrem Tode auch Schall und Rauch wurden. Adolf Karl Kuntzen war zweifellos ein tüchtiger Musiker und vielseitiger Künstler, aber es wurde ihm in seiner Schweriner und Lübecker Tätigkeit nicht die Zeit gegönnt, langsam ausreifen zu lassen, was ihm an Ideen zuströmte. Diese Tragik seines Lebens hat er selbst als Kind seiner Zeit wohl nicht empfunden, aber wir Nachlebenden spüren, was diesem hochbegabten Musiker an Bestem genommen wurde.

Kuntzen fand übrigens einen Nachfolger in dem Eutiner Kantor und Kapellmeister am fürstbischöflichen Hofe Johann Heinrich Hesse (1733—1778), dem Vorgänger von Franz Anton v. Weber, der seinen Dienst am 9. April 1779 antrat. 1757 erschienen von Hesse in Lübeck seine „Lieder zum unschuldigen Vergnügen“, die aber durchaus mittelmäßig sind. 1774 kamen „Gellerts geistliche Oden und Lieder“ in zwei Teilen heraus, 1777 30 neue „Moralische Oden und Lieder“ in Eutin, die auch nicht auf einem höheren Niveau stehen.

DOKUMENTE ZUR MUSIKPFLEGE IN SCHWEIDNITZ (SCHLESIEN) UM 1700 VON FRITZ HAMANN

Im Bach-Jahrbuch 1934 veröffentlichte Fritz Feldmann im Aufsatz „Chr. Gottlob Wecker“ (S. 89—100) drei bisher unbekannt gebliebene eigenhändige Schreiben Bachs, die sich im Besitze der evangelischen Friedenskirche zu Schweidnitz befanden. Im Archiv derselben Kirche lagen noch einige interessante Dokumente aus der älteren Zeit, die im folgenden auszugsweise zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden sollen. Sie erhärten die Tatsache, daß Schlesien auch um 1700 eine rege Eigenproduktion aufzuweisen hatte, die den Anschluß an die damalige moderne Kunst nicht versäumte. Sie sind um so wertvoller, als von ca. 1650 bis 1740 der evangelische Kultus im größeren Teil von Schlesien verboten war.

Zunächst seien zwei Briefe des Breslauer Organisten Tobias Z e u t s c h n e r erwähnt. Dieser Musiker (1615 bis 1675) entstammte dem Kreis um Apelles von Löwenstern und war ab 1655 Organist der Breslauer Maria-Magdalenen-Kirche. Seine Werke fanden weite Verbreitung. Nachgewiesenermaßen waren sie z. B. vorhanden in Glauchau und Halle (Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle, S. 342 und 333), in Lüneburg (Terry, J. S. Bach. Deutsche Aus-

gabe 1929, S. 346), in den sächsischen Städten Leipzig und Schwarzenberg (Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens). Zeutschner unterhielt freundschaftliche Beziehungen zum Schweidnitzer Obervorsteher des Kirchenkollegiums Gottfried Ortlob von Otterau, wie aus dem Brief vom 16. 10. 1654 hervorgeht. Laut dessen hatte sich Zeutschner vorgenommen, „... auf etzliche Tage recreationis causa zu Ihnen hinnauf auf eine gutte musicam zu kommen.“ Wichtiger ist das Schreiben vom 26. 9. 1654, in dem es u. a. heißt: „Schließlich berichte ich meinem geehrten Herrn, daß ich Voritzo willens bin ein tractätlein nach art H. Heinrich Alberts ... zu geben.“ Zeutschner wurde auch gebeten, im Verein mit dem Schweidnitzer Organisten der Pfarrkirche, Bernard, den Orgelneubau des Orgelbauers Klose (Brieg) zu prüfen (1669).

Allgemein bekannt aus jener Zeit sind die Klagen darüber, daß Kantor und Organist einer Stadt „miteinander über den Fuß gespannt sind“, wie Mattheson sich einmal ausdrückt. Ein erfreuliches Gegenbeispiel bieten Kantor Balthasar W i n k l e r und Organist Siegismund W a g n e r. Diese beiden Musiker offerieren und dedizieren 1701 dem Kirchenkollegium der Schweidnitzer Friedenskirche einen nicht näher beschriebenen Jahrgang Kirchengesänge als ein Denkmal ihrer Dienste und schreiben dazu: „Nachdem wir bishero mit unsern Diensten an der Christlichen Kirchen-Music jeder Zeit dahin getrachtet haben, wie wir die Ehre Gottes und die Erweckung der Andacht ... möchten befördern helfen. Zu dem Ende auch von unterschiedenen Orten berühmter Evangelischer Musicorum und Componisten schöner Arbeit mit nicht geringen Kosten verschrieben und mit vielfältiger Mühe abgeschrieben ... Als haben wir ... zu berichten nicht unterlassen wollen, daß wir in dem abgewichenen Jahre etwas von unsrer eignen Arbeit haben aufführen können.“ Aufschlußreich über die schlesischen Musikverhältnisse um 1700 ist das Schreiben des Kantors Samuel T i l g n e r. Tilgner (1683—1774), Kantor und Schulkollege in Jauer (Schlesien), hatte einen Jahrgang „Geistreiche Andachten über die Sonn- und Festtags Evangelii“ des Schweidnitzer Pastors und damals sehr berühmten geistlichen Poeten Benjamin Schmolk († 1737)¹ in Musik gesetzt, diesen Jahrgang in seiner Gemeinde „nicht ohne applause gantz durch musiciret“ und überreicht nun das Werk der Kirche zu Schweidnitz, in der Hoffnung, daß es „geneigt und gefällig angenommen werde“. Aus seinem langen Widmungsschreiben seien folgende musikgeschichtlich bedeutsame Stellen mitgeteilt. Tilgner schreibt: „Es fehlet in der Welt jetzund nicht an Viel- und mancherley Musicalien. Auf die Verfertigung derselben möchte man jenen ausPruch Von dem Violinbücherschreiber appliciren und sagen: Es ist des Componirens kein Ende. Gleichwie man aber jenes prüfet und das Beste behält, also machet man auch hierinnen gern einen Selectum, und erwehlet sich jeder was seines ort am bräuchlichsten, am liebsten und angenehmsten zu sein scheint. Wir Hören unserer annoch lebenden Seelen Hirten durch sie selbst Verfertigte geistliche Lieder Von Heiliger Städte mit nicht geringem Vergnügen beten oder lesen. Und es ist ohnstreitig, daß auf gleiche art Andacht und Erbauung durch derselben Figuralisches Musiciren unter währendem Gottesdienste öfters nachdrückl. gestärket und befestigt werde. Die meisten Capellen und berühmtesten Kirchen Hören Von ihren eignen lehrern Verfertigten Andachten, und Von ihren der Music Vorstehenden Musicis aufge-

¹ Auch im neuen „Evangelischen Kirchengesangbuch“ ist Schmolk mit einigen Liedern noch vertreten.

setzte Compositiones wo nicht weit lieber als andere, wenigstens doch nicht ohne besonderen Vorzug an. Ja, es sind in unserem Schlesien an gewissen örtern wohl ehender solche Zeiten gewesen, da man nur allein eigenverfertigte musicalien produciret; worüber ich mich vorjetzo nicht eben auf etwas Speciales beziehen, sondern nur noch meine unvorgreiflichen gedanken also dazu setzen wil, daß ich davor halte, daß eben dergleichen bey Vorfallender Bequemlichkeit und gelegenheit zu thun, die größte Schuldigkeit eines Cantoris oder Musices directoris erfordern.

Meines ortes Zwar Habe ich im hoc passu . . . in Verfloßnen Zeiten schon rühmliche Vorgänger gehabet . . .“

Über die Beschaffenheit seines Werkes äußert sich Tilgner so:

„Die stücke an sich selbst sind nicht eben nach denen Opern, nach welche art bißweilen in Kirchen ärgerlich scheineth, eingerichtet, sondern mit Absicht auf alte Gott wohlgefällige andacht verfertigt, so daß sie ohne Bedenken und Anstoß in öffentl. Gemeinen können musiciret werden . . . Mit denen Instrumenten und Singstimmen habe ich bißweilen gewechselt, weil auch hierinnen eine unverwerfliche Variation delectiren kan. Allzustark Habe ich sie nach der Beklagenswürdigen Schwäche meiner Instrumental-Adjuvanten nicht einrichten dürfen, sie sind daher desto leichter zu produciren. Ob nicht entweder Anti-Musicî oder Neidische Gemüther etwas daran zu tadeln finden solten, davor kan ich nicht stehen, weil alles in der Welt diesen fatis unterworfen . . .“
So weit die Sprache der Dokumente. Auch sie zeugen von der Wahrheit des alten Sprichworts: „Silesia cantat!“

DER WELTKONGRESS DER MUSIKBIBLIOTHEKEN IN FLORENZ (27. BIS 30. OKTOBER 1949) VON WOLFGANG SCHMIEDER

In der Zeit vom 27. bis 30. Oktober 1949 fand auf Einladung der das erste Jahrhundert ihres Bestehens feiernden Accademia Luigi Cherubini in Florenz ein Weltkongreß der Musikbibliotheken statt, dem insofern eine besondere Bedeutung zukommt, als er der erste Kongreß dieser Art überhaupt war und als ihm nach dem Wunsch der Teilnehmer künftig in jedem Jahr eine weitere Zusammenkunft jeweils in einem anderen Land folgen soll. Der von Italien, Frankreich, Deutschland, der Schweiz und Amerika besonders gut besuchte Kongreß befaßte sich mit folgenden vier Themen, die in Referaten und anschließenden Diskussionen ausführlich behandelt wurden: 1. Internationale Zusammenarbeit zum Zweck der Ergänzung bzw. Neuausgabe von Eitners Quellenlexikon, 2. Schaffung einer zentralen Sammelstelle für Mikrofilme von besonders wertvollen handschriftlichen oder gedruckten Musikalien, 3. Katalogisierung der „Musica practica“ in den Bibliotheken, 4. Schutz der Kostbarkeiten und ihre Nutzbarmachung.

Bei der Besprechung des ersten Themas (Eitner, Quellenlexikon) wurde mit Recht auf die Bestrebungen der Société Internationale de Musicologie hingewiesen, die bereits eine Kommission für die Vorarbeiten zu einem neuen Quellenlexikon ernannt hat. In einer Resolution empfahl daher der Kongreß die Schaffung einer Zentralkommission bei der Société Internationale de Musicologie zur Lösung der technischen und wissenschaftlichen Fragen. Außerdem

wurde als notwendig erkannt, daß sich im Einvernehmen mit den Regierungen einzelner Länder daselbst nationale Arbeitskommissionen bilden sollten, die in gemeinsamer Arbeit mit der internationalen Zentralkommission die Neuschöpfung eines Quellenlexikons in der Art des Eitnerschen bewerkstelligen würden.

Die Behandlung des zweiten Themas (Mikrofilm-Sammelstelle für Kostbarkeiten) löste eine längere Debatte aus über den Begriff „Unica“, über das, was als kostbar anzusehen ist, und über die Frage, wie weit der Kreis des auf Mikrofilm Aufzunehmenden gezogen werden soll. Es wurde — ebenfalls in einer Resolution — angeregt, daß jede Nation eine Mikrofilm-Sammelstelle bilden solle, die die gesamten Musikhandschriften und -Drucke bis zum 18. Jahrhundert erfassen müßte, und daß die UNESCO aus diesen nationalen Sammlungen Kopien von denjenigen Stücken käuflich erwirbt und an einem besonders sicheren Ort der Erde aufbewahrt, die vor möglichen Katastrophen besonders geschützt zu werden verdienen. Auch an einen Tausch von gleichwertigen Filmkopien zwischen den einzelnen Ländern ist in dieser Resolution gedacht. Daß der Gedanke, die gesamten in deutschen Bibliotheken liegenden Musikhandschriften und Musikdrucke bis zum 18. Jahrhundert zu photographieren, ein Wunschtraum ist, dem praktische Bedeutung zur Zeit nicht zukommt, sei hier nur am Rande vermerkt. Das Prinzip der Vollständigkeit würde sich hier — wie in so vielen bibliothekarischen Gebieten — wieder einmal als besonders unglücklich und unfruchtbar erweisen.

Zum Thema „Katalogisierung der Musica practica in den Bibliotheken“ wurden verschiedene ausführliche Referate von Musikbibliothekaren Frankreichs, Italiens, der Schweiz und Deutschlands verlesen, die, bis auf das deutsche, das sich mehr den allenthalben auftretenden Problemen der Katalogisierung von Musikalien zuwendete, die in den einzelnen Ländern geübte Katalogisierungspraxis entwickelten. In der Debatte wurde die deutsche These, daß nach Lage der Dinge und nach der historischen Entwicklung der Katalogisierungsmethoden in den einzelnen Ländern — es herrscht auch bei der sehr viel einfacheren alphabetischen Katalogisierung von Büchern keine Übereinstimmung — eine einheitliche internationale Regelung nicht zu erwarten sei, auch von nichtdeutscher Seite lebhaft unterstützt.

Das letzte Thema des Kongresses (Schutz der Kostbarkeiten und ihre Zugänglichkeit) konnte kürzer behandelt werden, da die bereits erörterte Mikrophotographie von Kostbarkeiten ja auch einen Schutz vor der Vernichtung bedeutet und da die Frage der Sicherung mit der Kenntnis zukünftiger Zerstörungsmittel aufs engste verknüpft, d. h. also praktisch unlösbar ist.

Eine an Kostbarkeiten einzigartige Ausstellung von mittelalterlichen Musikhandschriften, wertvollen Drucken und Autographen im Palazzo Davanzati, eine Festaufführung von Cherubinis „Stabat mater“ in c-moll unter Leitung des Präsidenten des Kongresses Professor Adriano Lualdi und ein gemeinsames Essen in Fiesole belebten die Kongreßtage in schönster Weise und halfen die in den Kongreßsitzungen angespannten Verbindungen von Land zu Land und Mensch zu Mensch noch enger knüpfen.

Der überaus freundlichen Aufnahme der deutschen Delegation, die während der Kongreßtage Gast der Accademia Luigi Cherubini gewesen ist, und der besonderen Ehrung, die der deutschen Musikwissenschaft dadurch widerfuhr, daß Herrn Prof. Friedrich Blume die Leitung der Schlußsitzung übertragen wurde, sei auch an dieser Stelle dankbar gedacht.