

Altpreußische Forschungen

herausgegeben von der

Historischen Kommission

für ost- und westpreußische Landesforschung

★

Jahrgang 3 / Heft 1 und 2

1926

**Königsberg i. Pr.
Bruno Meyer & Co.
1926**

Die Erforschung der Musikgeschichte Ostpreußens.

Von Privatdozent Dr. J. M. Müller-Blattau.

I. Geschichte der Forschung.

„Die vorliegend begonnene Schrift will, wie solches schon in ihrer Ankündigung ausgesprochen worden, durch möglichst zahlreiche Nachrichten aus allen Teilen der Provinz, die Vorarbeiten zu einer dereinstigen Geschichte der Musik in Preußen eröffnen; sie will das Bewußtsein dessen, was für die Musik und in derselben bereits in unserem Vaterlande geschehen ist, zu einer größeren Ausdehnung und Geltung bringen und sodann noch in ihren letzten Abschnitten den musikalischen Bestrebungen und Leistungen unserer gegenwärtigen Generation die gebührende literarische Anerkennung zu vermitteln suchen.“ So kennzeichnete Gottfried Döring den Zweck seines Buches „Zur Geschichte der Musik in Preußen“ in dem Vorwort, das er zu Elbing am 1. Juli 1852 niederschrieb. Das Werk selbst erschien 1852/53 in Lieferungen im Verlage von F. W. Neumann-Hartmann (Elbing) und blieb Fragment, wie ein Vergleich des Inhalts mit dem oben angeführten Anfang des Vorwortes zeigt. In ihm besitzen wir den ersten und bisher einzigen Versuch, die Musikgeschichte Ostpreußens zusammenfassend zu beschreiben.

Wo das Werk musikgeschichtlich einzureihen ist, zeigt die Widmung „Den Mänen Carls von Winterfeld, des ersten Schriftstellers über die Musik in Preußen“. Der Verfasser stellt es damit hinein in die große Geistesströmung der Romantik, die eine notwendige Besinnung auf die großen Güter der Vergangenheit, ein Erwachen des historischen Bewußtseins, mit sich brachte. Auch auf das Gebiet der Musik erstreckte sich ihre Wirkung; die Musikgeschichtsschreibung begann, Auführungen und Ausgaben älterer Musik folgten. Neben andern war Carl von Winterfeld ein Führer dieser Bewegung. Außerdem hatte er in seinem Werke „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Lobsanges“ (1843 und 1845) als erster auf die Bedeutung der Komponisten Eccard und Stobäus hingewiesen und den Begriff der „preußischen

Tonschule“ geprägt. — Heimatgeschichtlich gehört das Werk in den Kreis der Forschungen, die in den „Neuen Preussischen Provinzial-Blättern“, später in der „Altpreussischen Monatsschrift“ ihren Niederschlag gefunden haben. In beiden Zeitschriften erschienen die Vorarbeiten zu dem Buch, ebenso später die wichtigen Ergänzungen, z. B. der Aufsatz „Die musikalischen Erscheinungen in Elbing bis zu Ende des 18. Jahrhunderts“ (1868). Der nachgelassene Aufsatz Dörings „Die Musik in Preußen im 18. Jahrhundert“ erschien in den Monatsheften für Musikgeschichte (1869).

Döring war 1869 gestorben. Trotz des Widerhalles, den sein Buch bei allen denen gefunden hatte, denen die Vergangenheit ihrer Heimat am Herzen lag, fanden sich wenige, die die Forschung weiter fortsetzten. Auf vier Sondergebieten sind bis zur Jahrhundertwende Leistungen zu verzeichnen. Das erste ist das Gebiet der Geschichte des Kirchengesanges. Otto Ungewitter verdanken wir einige wichtige Einzelstudien darüber (s. Rautenberg Nr. 3000 u. 3001). Er bezeichnet sich in seiner 1865 erschienenen „Kurze Geschichte des evang. Kirchengesanges“ als Predigtamtskandidat und Lehrer an der Realschule zu Tilsit; einige Jahre darauf wird er Gymnasial- und Gesanglehrer am Friedrichskolleg zu Königsberg († 1886). — Der Professor der Theologie Friedrich Zimmer hielt am 16. Februar 1885 im Saale des Landeshauses zu Königsberg einen Vortrag über „Königsberger Kirchenliederdichter und Kirchenkomponisten“. Derselbe (abgedruckt in der Altpr. Mschr. Bd. 22) ist bedeutsam durch das dem Sonderdruck beigegebene Programm der gleichzeitigen Aufführungen von älterer Königsberger Musik. In einer Kirchenmusik im Dom und einer Darbietung im Landeshaus unmittelbar nach dem Vortrag wurden aufgeführt Werke von Rugelmann, Eccard, Stobäus, Albert, Weichmann, Sebastiani, Kirchhoff, Sobolewski und Gök. Es sind dies die ersten historischen Konzerte unserer Forschungsgeschichte. — Schon 1858 hatte G. W. Teschner, der verdiente Berliner Gesangspädagoge, in seinen Ausgaben älterer Kirchenmusik die „Geistlichen Lieder“ und die „Preussischen Festlieder“ Eccards (s. u.) zum praktischen Gebrauche neu herausgegeben. Der evangelische Verein für geistliche und Kirchenmusik der Provinzen Ost- und Westpreußen, in dessen Rahmen Zimmers Vortrag stattgefunden hatte, fuhr auch weiterhin fort, sich für die ältere Musik einzusetzen. 1887 erließ er die Preisaufgabe „einer in allgemeinverständlicher Form gehaltenen wissenschaftlichen Untersuchung der preussischen Tonschule“. Über ihre Schicksale ist mir nichts bekannt geworden.

Ein zweites, leider viel zu wenig beachtetes Gebiet ist das der Familiengeschichte. In den Sitzungsberichten der Preussia 1887/1888 veröffentlichte Friedrich Zander unter dem Titel „Zur Musikgeschichte Königsbergs“ die wichtige Geschichte seiner musikalischen Vorfahren. Besäßen wir doch mehr derartige Schilderungen! — Auch die Katalogisierung der alten Musikbestände der Provinz machte in jenen Jahren bemerkenswerte Fortschritte. Josef Müller veröffentlichte 1870/71 den Katalog der „musikalischen Schätze der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr. aus dem Nachlasse Friedr. Aug. Gottholds“. Theodor Carstenn fertigte einen vollständigen Katalog der Musikbibliothek der Kirche St.-Marien in Elbing an. Im Kirchenmus. Jahrbuch 1896 wurde eine Kopie desselben, angefertigt von Dr. J. Kolberg, veröffentlicht. — Das letzte Sondergebiet ist das der Theatergeschichte, das in H. Hagen einen sachverständigen Bearbeiter fand. Seine „Geschichte des Theaters in Preußen“ erschien 1854. Freilich lag es ihm ebenso wie später Ernst Mosers „Königsberger Theatergeschichte“ (1902) fern, das musikgeschichtlich Bedeutsame herauszuheben, so daß diese Arbeit noch zu leisten bleibt.

Seit etwa 1900 ist in ganz Deutschland die Universitäts-Musikwissenschaft in starkem Aufblühen. Das kam, zunächst vom Reiche her, auch der Erforschung der ostpreussischen Musikgeschichte zugute. Die sorgsame Bearbeitung der Quellen und die Neuauflage der Meisterwerke älterer deutscher Tonkunst waren die großen Aufgaben, die sich die deutsche Musikwissenschaft zuerst stellte. Der ersten dienten zwei Arbeiten: G. Mayer-Reinach „Zur Geschichte der Königsberger Kapelle in den Jahren 1578—1720“ (Sammelbände der Int. Mus.-Ges. 1904 bis 1905) und R. Oppel „Beiträge zur Geschichte der Ansbach-Königsberger Hofkapelle unter Riccius“ (ebenda 1910/11). In den Denkmälern deutscher Tonkunst, der großen wissenschaftlichen Ausgabe älterer Musik, die 1892 begonnen und 1900 mit reichen Mitteln fortgesetzt wurde, erschienen als Bd. 12 und 13 die „Arien“ Heinrich Alberts (herausgegeben von E. Vernoulli), als Band 17 Johann Sebastianis „Leiden und Sterben unseres Herrn und Heilandes Jesu Christi“ (herausgegeben von Fr. Zelle). Der von Mayer-Reinach vorbereitete Band ausgewählter Gelegenheitsmusik Königsberger Komponisten blieb leider ungedruckt.

Auf heimischem Boden wurde Dörings Tradition fortgesetzt durch Adolf Brümers und Kurt Rattay. Der erstere schrieb ein Stück Tilsiter Stadtmusikgeschichte in seiner Abhandlung „Georg Mohr, der Kantor zu Tilsit. 1653—1733“ (Altpr. Mscr., Tg. 51). Rattays größere Abhandlungen über das

„Mittelalterliche Musikleben in Königsberg“ und über die „Königsberger Hofkapelle“ (Königsberger Allg. Zeitg. 1923 und 24) bezeichnen zugleich auch seine beiden Hauptarbeitsgebiete: — Erwin Rroll hat mit seiner Darstellung des Musikers E. A. Hoffmann (in Breitkopf und Härtels Musikbüchern), in der langjährige Studien zusammenflossen, auch ein Stück ostpreussischer, speziell Königsberger Musikgeschichte geschrieben. Sein Aufsatz „Die ostpreussische Landschaft in der Tonkunst“ ist sogar als einzige Erscheinung unter „Ostpreußen“ in unserm neuen Handbuch der Musikliteratur genannt.

In der Kriegs- und Nachkriegszeit setzten drei im Reich angefertigte Dissertationen die Quellenarbeit fort: 1. Georg Küfel „Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.“ (Diss. Halle 1910), 2. Grete Reichmann „Johann Eccard als weltlicher Komponist“ (Diss. Heidelberg 1920), 3. Wenzel Piotrowski „Die Königsberger Gelegenheitskomponisten nach H. Alberts Tode“ (Diss. Berlin 1921).

Als dann seit dem Jahre 1922 die Musikwissenschaft als Fach auch an der heimischen Albertus-Universität vertreten war, sah sie die Beschäftigung mit der Musikgeschichte des Landes als eine ihrer wichtigsten Aufgaben an. Die Bildung eines Seminarekreises mit treuen Mitarbeitern ermöglicht eine systematische Verteilung der Arbeit. Zur steten Verlebendigung der vorhandenen oder aufgefundenen Schätze alter Musik ist ein Sing- und Spielfreis, das „Collegium musicum“, zur Verfügung. Das Preussische-Museum ließ zum selben Zwecke seine alten Instrumente. Den Arbeiten selbst konnte mit Unterstützung der Notgemeinschaft, der Stadt Königsberg und der Musikalienhandlung Züterbock ein Rahmen geschaffen werden in den „[Königsberger] Studien zur Musikwissenschaft“ (zuerst im Selbstverlag des Seminars, jetzt im Bärenreiter-Verlag, Augsburg).

Die politischen Folgen des Friedensschlusses hatten in zwischen den Aufgabenkreis enger begrenzt. Zwei der wichtigsten Städte entfielen durch die Abtrennung. Glücklicherweise ist die Stadtmusikgeschichte Danzigs durch Hermann Rauschnig bereits erforscht. Das Werk, das mir im Manuskript vorlag, wird noch in diesem Jahre im Druck erscheinen. Thörn hat eine nicht minder bedeutsame musikalische Vergangenheit, doch muß deren Bearbeitung, zu welcher Döring bereits wichtige Beiträge gegeben hat, einstweilen zurückgestellt werden. Dagegen ist Riga, als Vorposten ostdeutscher Kultur, gebührend heranzuziehen. Von Moritz Rudolphs Arbeiten und den Bemühungen Nikolaus Buschs um die Geschichte des Rigaer Musiklebens (s. Sitzungsberichte der Gesellsch. f. Gesch. d. Ostseeprov. Rußl. 1910), erhielt ich durch W. Ziesemer freundliche Mitteilung.

Über noch verbleiben in der Musikgeschichte der Städte Königsberg, Elbing, Tilsit, Marienburg, Marienwerder, um nur diese herauszuheben, wichtige Aufgaben. Andererseits neben der Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, in der Königsberg und Elbing eine so wichtige Rolle spielen, die Pflege der Kirchenmusik im katholischen Ermland, die Musikpflege der adligen Geschlechter, die ja vielfach in ganz verschiedener Weise durch die Einflüsse des Reichs befruchtet worden sind und selbst Einfluß geübt haben, endlich die Geschichte der Musikerziehung. Im nächsten Abschnitt sollen diese Hauptprobleme in historischem Zusammenhang kurz aufgezeigt werden.

Was ist bisher geleistet? In Königsberg setzte die Arbeit an, von Anfang an gefördert durch die Hilfe und den sachlichen Rat W. Biesemers. Die Durchforschung der Bibliotheken und Archive, vor allem der Staats- und Universitätsbibliothek gab einen Überblick über die Fülle des Materials und zeitigte wichtige Funde (vgl. Jos. Müller-Blattau: Die musikalischen Schätze der Staats- und Universitätsbibliothek zu Königsberg i. Pr., Zeitschrift für Musikwissensch., VI, S. 205). Nun konnte die Arbeit verteilt und der Gang der Königsberger Musikgeschichte erstmalig übersehen werden (vgl. Müller-Blattau: „Königsberg als Musikstadt“, im Programmbuch des 4. Ostpr. Musikfestes und Einleitung zu Bd. 2 der „Königsberger Studien zur Musikwissenschaft“). Ernst Rottluff (Diss. Königsberg 1923) bearbeitete die Musikberichte in Zeitungen und Zeitschriften von 1750—1850, Hermann Güttler gab in seinem jüngst erschienenen Werk „Königsberger Musikkultur im 18. Jahrhundert“ die erste größere Zusammenfassung, Bruno Reizner streift in einer zu erwartenden Arbeit auch die Königsberger Frühoper, Joseph Müller-Blattau behandelte in Aufsätzen in der Rgb. Allgem. Btg. einzelne Begebenheiten und Persönlichkeiten. Doch mußte weiterhin der Kreis auch über Königsberg hinaus erweitert werden. Bonifatius Klein schreibt, einer dankenswerten Anregung des Herrn Subregens Brachvogel-Braunsberg, folgend, eine Geschichte der Kirchenmusikschule Heiligelinde, Herbert Gerigk, mit freundlicher Unterstützung des Herrn Archibdirektor Dr. Lodemann-Elbing, die äußerst wichtige Musikgeschichte der Stadt Elbing. Die Musikpflege des gräflich Kerserlingschen Geschlechtes behandelt H. Güttler in seinem genannten Werk; über die Musikpflege des Fürstenhauses Dohna-Schlobitten wird Walter Rudelko berichten, dem wir den Hinweis auf die wertvollen Musikalien der dortigen Schloßbibliothek verdanken. Die Stadt Friedland, die eine nicht unwichtige Kirchen-Musikbibliothek besitzt, wird in größerem Zusammenhang behandelt werden. Über Christian Urban, dem größten ostpreußischen Musikpädagogen

und seinen weit über Ostpreußen hinaus wichtigen Bestrebungen wird eine Monographie vorbereitet.

Es sind eben unendlich viele Hände nötig, um an dem großen Werk einer ostpreußischen Musikgeschichte zu bauen, und jede Mitarbeit muß willkommen sein. Wir dürfen auch nicht für die Vergangenheit allzu eng um Königsberg kreisen; die Hauptstadt macht nicht immer das Musikleben der Provinz aus! Um der gemeinsamen Arbeit das klare Ziel zu geben, zugleich um die Nachbardisziplinen, welche die Provinzgeschichte bereits lange und erfolgreich bearbeiten, auf unsere Fragestellung und Fragen hinzuweisen und ihre Hilfe zu erbitten, soll im Folgenden nun über die obigen Einzelheiten hinaus zusammenfassend gezeigt werden, welches die Hauptprobleme unserer Forschung sind. Indem wir sie in historischer Folge darstellen, versuchen wir zugleich einen knappen Überblick über die Gesamt-Musikgeschichte der Provinz zu geben, an der abgelesen werden kann, wo und wie weit wir über Döring hinaus gekommen sind.

II. Hauptprobleme der Forschung.

Döring hatte in seiner verdienstvollen Schrift durch Zusammentragen „möglichst zahlreicher Nachrichten aus allen Teilen der Provinz die Vorarbeiten zu einer dereinstigen Geschichte der Musik in Preußen eröffnen“ wollen. Aber ein feinsinniger Besprecher des Buches (Philippi in den M. Pr. Pr. Bl. 1852), wies unmittelbar nach dem Erscheinen bereits darauf hin, daß man über der Fülle der Einzelheiten eine allgemeine Charakteristik der Musikepochen vermissen. Dieser letztere Weg sei hier gegangen! Wir wollen die Musikgeschichte Ostpreußens in großen Zügen und im Zusammenhang mit der gesamtdeutschen Musikentwicklung sehen. Dadurch, daß wir nicht zunächst von der allgemeinen Kulturgeschichte unserer Provinz, die wir ja gerade bei dem Leser dieser Zeitschrift als bekannt voraussetzen dürfen, sondern vom echt Musikgeschichtlichen ausgehen, ergibt sich auch ein Einblick in die großen allgemeinen Fragestellungen unseres Faches, das als musikalische Stilgeschichte eine selbstständige Stellung unter den Geisteswissenschaften einnimmt.

„Musikalische Erscheinungen in Preußens Vorzeit“, so überschreibt Döring sein erstes, nur 13 Seiten umfassendes Kapitel. So steht gleich am Anfang das umstrittenste und am wenigsten ausgebaute Gebiet. Von der Musikübung der Urbewohner des Landes, Kultgesang, Lied und Tanz haben wir nur spärliche Nachrichten. Und auch diese sind, soweit sie sich in Lukas Davids Preussischer Chronik oder der Preussischen Schau-

bühne des Mathias Prätorius (Handschrift der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf dem Staatsarchiv Königsberg i. Pr.), oder bei Hartknoch „Altes und neues Preußen“ finden, noch nie gesammelt und erklärt worden. Es wäre trotz aller Schwierigkeit eine dankbare Aufgabe, das zu tun, Volkslied und -tanz dann im Geschichtlichen weiterzuverfolgen und den Doppelein-schlag germanischen und slawischen Wesens auch musikalisch ein-wandfrei zu klären. Es wird sich m. E. deutlich zeigen lassen, wie die Volksmusik durch die stetig sich wandelnde Kunstmusik befruchtet wird. Darauf führt etwa die musikalische Verschieden-heit des Volksliedes im Mittelalter gegen das des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Andererseits hat die Volksmusik an ent-scheidenden Punkten der Kunstmusik frisches Blut zugeführt, man erinnere sich etwa an die polnischen Tänze bei Bal. Haus-mann und G. Albert im 17. Jahrhundert. Dies alles, sowie eine gewiß sehr ertragreiche Erforschung der alten Bestandteile in Kinderlied und Kinderpiel würde den musikalischen Teil der Volkskunde ausmachen. Ich glaube, es wäre die wünschens-werte Ergänzung zu dem literarischen Teil, der durch Frisch-hiers, Biesemers, Plenzats Bemühungen bereits reich erforscht ist. Freilich wird das noch einer langen und mühsamen Arbeit bedürfen.

Im Strom der Geschichte selbst ist es zunächst die Musik-übung des deutschen Ordens, seiner Sitze, seiner Städte, die uns beschäftigt. Der deutsche Ritterorden als Kulturträger vertritt die deutsche Musik des Mittelalters. Wie war sie be-schaffen?

Mit dem römischen Christentum war als gewaltige musi-kalische Macht der gregorianische Choral über die Alpen nach Norden gedrungen. Er verdrängte die Musikübung der Ger-manen, und doch prägte ihm diese in der Art und Weise, wie in germanischen Landen der Choral gesungen wurde, ihren Stempel auf. Rhythmisch anders, schwer dahinwuchsend von Hebung zu Hebung, nicht schwebend und leicht, wie diese Melodie es verlangte. Melodisch selbstschöpferisch weitergebildet, wobei die neue Weise auch mit neuen, den alten Text besinnlich um-schreibenden Worten versehen wurde. In den deutschen Klöstern bildete sich so die Sequenz, zunächst mit lateinischem Text, der das zutiefst germanische Wortreich noch verhüllte. Das älteste deutsche Kirchenlied „Christ ist erstanden“ ist die Verdeutschung einer lateinischen Sequenz. —

In Frankreich entwickelte sich aus dem gregorianischen Choral das einzigartige Kunstwerk der Motette. Nicht in dem Zug der einstimmigen Melodie selbst, wie bei der Sequenz, ge-schah hier die schöpferische Weiterbildung, sondern durch um-singende Stimmen, die allmählich eigenen Text erhielten. So

entstand die Mehrstimmigkeit als der folgenreichste Antrieb in der westeuropäisch-abendländischen Musikentwicklung. — Deutschland aber hielt sich bis ins 15. Jahrhundert von dieser Mehrstimmigkeit fern, seine Musikübung war einstimmig. Von geistlicher Musik also werden wir in der Musikübung des Deutschen Ordens nur einstimmige, den gregorianischen Choral und das deutsche Kirchenlied zu suchen haben. Die Motettenkunst, die in ihrer weiteren Ausbildung besonderes feines Kunstverständnis verlangte, werden wir vermissen. Dagegen wird wiederum die unterste Gattung des Mittelalters, die weltliche Musik, reich vertreten sein. Zunächst als Gesangsmusik, vertreten durch das alte Heldenlied, den Liebespruch der Minnesängerzeit, das Tanzlied. Es ist die Kunst der Fahrenden, in die wir hier eintreten. Von noch größerer Bedeutung ist darin der Spielmann als Instrumentist, der Bringer der Freude, der aufspielte zu frohem Lebensgenuß, aber darum auch von der Kirche mißachtet und verfolgt wurde. Erst allmählich gelang es ihm, sich unter dem Schutze mächtiger Herren und der Städte seine christliche und damit soziale Gleichberechtigung zu erringen¹⁾.

In dem Augenblick, wo wir diese Zusammenhänge kennen und wissen, wonach wir die Quellen zu befragen haben, beginnen diese zu sprechen. Der Stand der mittelalterlichen Musikübung in Deutschland ist durch die Geistlichen einerseits, die Spielleute andererseits gegeben, ohne bedeutende landschaftliche Unterschiede; Beschreibung musikalischer Leistungen ist selten, da man zunächst nicht auf ästhetische Werte gerichtet war. So braucht es uns nicht allzu sehr zu betrüben, wenn wir in den Rechnungsbüchern des Ordens, die als Quellen (das Marienburger Treßlerbuch, das große Anterbuch, das Hauskomthurbuch, das Elbinger Kämmerereibuch) bekannt sind, nur die Nennung der Ausübenden und die Art ihrer Belohnung, aber nichts über die künstlerische Beschaffenheit ihrer Leistung finden. Freilich ist auch hier von einer künftigen Bearbeitung dringend zu verlangen, daß sie die Quellen im Original, nicht in einer Nacherzählung, die meist Mißverständnisse erzeugt, bringe.

Für das Gebiet des einstimmigen Kirchengesanges bedeutete die Zeit des Hochmeisters Luther von Braunschweig (1331—35) eine Blütezeit. In einer Urkunde vom 18. Sept. 1333 (Urkundenbuch d. Bist. Samland Nr. 280) bestimmte er den neuen Dom zu Königsberg als Pfarrkirche für den Kneiphof und verlegte die Domschule nach dem Kneiphof. Dabei ordnete er zugleich an, daß „an Festen und wann es sonst nötig sein würde, sechsundzwanzig Schüler die Pfarrkirche der Altstadt be-

¹⁾ Das Ausführlichste darüber siehe in G. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik“, Bd. I., S. 177 ff.

suchen sollten, um daselbst das hl. Officium abzusingen"; dieselbe Pfarrkirche erhält die gebührende Zahl Kapläne „zu Gotteslob (Kirchengefang!) und Seelsorge“. Das erweist mittelbar, wie sorgfältig und reich der Kirchengefang im Dom bestellt sein mußte. Eine andere Quelle, Nikolaus von Jaroschins „Kronike von Pruzinlant“ besagt:

Duch sahte er vil sêleclîch
daz man solbe tegelîch
Gote zu lobis renten
in des ordins cobenten
eine brûmesse helden i
und ouch ordenliche bi
singen mit den noten
einen tac vor bi tôten
den andern von Marien
der edeln wandils brien.

Hier handelt es sich wohl um jüngere Geistliche, „Frumeßschüler“, denen der Kirchengefang obliegt. Die Wirtschaftszordnung des Elbinger Herrenhauses (Biesemer, Sitzgsber. Prussia 1922/23) erwähnt sie als solche. Das Marienburger Treßlerbuch hebt für das Jahr 1400 (S. 86) einen besonders heraus: „1 m. Johanni dem frumessschüler geben am obunde Symonis et Jude, dem der meister dy kirche gab zu Penczow“; und später ist wohl eine ähnliche Persönlichkeit gemeint, wenn es heißt (S. 366): „1 m. dem caplan zu Papow, der so wol sang zam die nachtigal“. Es ist zugleich eine der wenigen ästhetischen Bemerkungen über die Schönheit des Singens. Im selben Jahre (1405) wird das auch von einem „sprecher“ gesagt. Hier, bei den reichlich oft genannten Lied- und Spruchsprechern wie bei den dichterischen Leistungen des genannten Hochmeisters und seiner Zeit, in der das Schrifttum des Ordens geschaffen wurde, wird der Anteil der Musik noch näher zu untersuchen sein.

Eine größere Menge von Stellen der genannten Quellenbücher spricht von Schülergesang²⁾. Die Schüler der verschiedenen Städte (Elbing und Marienwerder sind vor allem genannt) singen vor dem Hochmeister in der Kirche, „uf deme huse“, beim Mahle; auch von einem dramatischen Spiele ist gelegentlich die Rede. Kantoren werden äußerst selten genannt. Ein Stück Volksgefang tritt in Erscheinung durch die Bemerkung des Treßlerbuches (S. 33) „1 ferto den juncfrawen zu Grudencz zum Vorgharde, alzo sie unserm hochmeister zu sungen am donrstage Dyonisii“.

²⁾ s. die nach dem Treßlerbuch angefertigte aufschlußreiche tabellarische Übersicht bei Hollar und Tromnau, „Geschichte des Schulwesens der . . Stadt Königsberg i. Pr.“ (S. 32 ff.)

Aber unendlich viel reicher sind die Nennungen von Spiel-
leuten. Man denkt dabei unwillkürlich an die Klage der Col-
marer Lieberhandschrift über den Unverstand der Hofleute; die
den „Kunstlosen Man“ mit stolzen Kleidern beschenken, und
lieber Geigen als Singen hören, während doch das Singen
weit schwerer zu erlernen sei als das Pfeifen, und in der Messe
wie im Engelschor vor Gottes Thron nur der Gesang statt-
habe³⁾. — Drei Punkte sind es, die für die Sichtung dieser
Quellenbelege von Wichtigkeit sind. Die deutschen Spielleute
sind in aller Welt bekannt und geschätzt; ihre Fahrten führen
sie oft nahezu durch ganz Europa. Kein Wunder, daß zur Blüte-
zeit des Ordens die Fahrenden gern auf der Marienburg an-
kehrten. Sie erhielten meist Geldgeschenke, von denen die Rech-
nungsbücher berichten. — Im Reich sind die Krönungen, Reichs-
tage, Heiligenfeste, Schwertleiten die Anlässe, daß Fahrende aus
allen Gegenden des Reichs zusammenkommen. Die Limburger
Chronik erzählt, daß zum Frankfurter Reichstag (1397)
„kunsthealp hondert farenden lude, so spellude, piper, dromper,
sprecher und farende scholer“ zusammenströmten. Im Kleinen
geben die Kapitel des Ordens und andere Zusammenkünfte des
Ordens dasselbe Bild. Im Jahre 1399 (S. 41) verzeichnet das
Treklerbuch der Marienburg „16 gelrehsche guldyn den spil-
luthen gegeben zum capitel, am dinstage noch senthe Niclus tage;
Pasternak nam das gelt und der spilluthe woren 32“. Diese
einmalige Zusammenkunft als „eine Art musikalischer Kapelle“
anzusprechen, die der Hochmeister ständig gehabt haben soll, ist
gewiß unrichtig.

Hier erhebt sich die dritte Frage, ob und wieviel Spiel-
leute denn im ständigen Dienste des Hochmeisters standen. An
dieser wie an ähnlichen Stellen wird der Name Pasternak ge-
wissermaßen als der eines Obermusikanten genannt. Er ver-
mittelt zwischen dem Hochmeister und den Fahrenden. An
anderer Stelle (S. 160) werden „Pasternag und Hensel“ aus-
drücklich als „des meisters spilluthe“ bezeichnet. Im Jahre
1408 (S. 482) werden 6 m. ausgezahlt an „Pasternak des meh-
sters fedeler mit syne gesellen vor ir hofgewant“. Der
Obermusikant und seine Gesellen, das ist die
richtige Bezeichnung für die Träger der Musikübung beim Hoch-
meister. Ihre Stellung war eine geachtete, die Art der Geschenke
(Pelze, Kleider, Stiefel, Sporen) diente der Repräsentation.
An ihnen, wie an den besonders genannten Spielleuten fremder
großer Herren, die mit besonderer Empfehlung, vielleicht als
politische Boten oder Späher zum Hochmeister kamen, sehen wir
den allmählichen sozialen Aufstieg der Spielleute sich vollziehen;

³⁾ Moser I., S. 189.

hierher gehört sodann die Nennung des Kirchen-Fiedelers in Thorn (S. 81) „der do fedelte undir der messe vor der konighynne in des meisters capellen“. Ganz selten werden musizierende Frauen genannt.

Aus den Quellen aber, so spärliche Ausbeute sie geben, läßt sich doch weiter das ganze Instrumentarium des Mittelalters zusammenstellen. Freilich ist sinngemäße Gliederung, nicht buntes Durcheinander anzustreben! Gesondert zu nennen sind zunächst die Instrumente, die der Repräsentation dienen. „Mit Pauken und Trompeten“, dieser sprichwörtliche Ausdruck hat die alte Instrumentengemeinschaft noch bewahrt. Prinz Heinrich von Derby, der spätere König Heinrich IV. von England, führt bei seinem Besuch in Königsberg (R. Armstedt, „Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Königsberg i. Pr.“, Seite 37) 2 Trompeter, 1 Paufer („Pauker“) und 2 Pfeifer mit sich. „Des herren bischofs von Hesenburg trompeter“, der laut Treßlerbuch (S. 468) beschenkt wird, zählt als eine Art Herold, nicht als Spielmann. Trommeln und Pfeifen aber sind die Instrumente, die vorzüglich erklingen, wenn der Hochmeister zur Kriegsfahrt („in dy reise“) auszieht. Dann kommen erst die eigentlichen Musizier-Instrumente: Fiedeln und Pfeifen (Streich- und Holzblasinstrumente). Daneben werden Posauen und Lauten, bei einer musizierenden Frau eine Leier genannt. Der Spielmann des Mittelalters beherrschte eben meist mehrere Instrumente. — Auf die Hausmusik der Vornehmen weist die Bemerkung des Treßlerbuches (S. 476) „6 m. vor eyn clavicordium und portatium (kleine tragbare Orgel), das unser homeyster herzoge Wytowten frauen sante“. Endlich wird öfters der Orgel Erwähnung getan. Für sie ist zu merken, daß sie durch das ganze Mittelalter bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ein Instrument neben anderen Instrumenten war, also noch nicht die Ausnahmestellung des „königlichen Instrumentes“ einnimmt. In all diesen Belegen steht das mittelalterliche Instrumentarium in seiner lebendigen Buntheit vor uns.

Wir setzten eben die Musikpflege des deutschen Ordens in Verbindung mit der Musik in Deutschland überhaupt und konnten so ihre wesentlichen Grundzüge bestimmen. Aber auch im Zusammenhange einer Kulturgeschichte des deutschen Ordens, wie sie W. Biesemer zu schreiben unternommen, wird sie die ihr gebührende Stelle finden können. Für die Musikgeschichte Ostpreußens aber wird es weiterhin auch wichtig sein, auf den Spuren des landschaftlichen Schrifttums, wie es Josef Nadler in seiner „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ beschrieben hat, der Musikpflege der anderen Kulturreise nachzugehen. Völlig unerforscht ist noch die stille und wichtige Kulturarbeit der Bischöfe von Pomesanien und Erm-

land, wofür ich Belege erst aus dem 16. Jahrhundert anzuführen weiß. Besser schon ist es um unser Wissen um das kulturelle Aufblühen der Städte und die Rolle, welche die Musik dabei spielt, bestellt. Thorn und Danzig hier heranzuziehen, verbieten zunächst die im ersten Abschnitt angeführten Gründe. Doch bieten für diese Zusammenfassung auch die anderen Städte die Grundzüge der Entwicklung. In den Städten verlangt zunächst die Pflege der Kirchen- und Schulmusik, die beide bis ins 18. Jahrhundert hinein verbunden waren, besondere Aufmerksamkeit. In den Aufzeichnungen des deutschen Ordens waren die Schüler zu Elbing besonders oft genannt worden, leider ohne daß der Name des Kantors erwähnt worden wäre. Für Königsberg gibt das oben genannte Werk von E. Hollaß und Fr. Tromnau wünschenswerte Belege. Die wichtigste Urkunde ist die von 1381, in welcher das Domkapitel für sich und seine Nachkommen den Altstädtern verspricht, einen „wissenden redlichen Schulmeister, der ihnen nütz und gut sey“ einzusetzen. Dieser soll die Kinder lehren, „allerley freie Künste, nach der Gewohnheit der Schule in der Altenstadt zu Elbing und halten seinen Chor mit Gesange, als man denn zu Elbing helt“. (Erläutertes Preußen III, S. 353. Arnoldt, Geschichte der Universität Königsberg, Bd. I.) Elbing hatte also die vorbildliche Kirchen- und Schulmusik. Die höhere Schule in Culm, von der wir Nachrichten aus den Jahren 1472—1489 haben, wird von Mönchen (Solharden) geleitet. Sie unterrichten die preussischen Kinder, wie Simon Grunau erzählt, „in den sieben freien Künsten“, also auch in Musik. Konrad Wittschins „libri de vita conjugali“ nannten bereits 1432 ausdrücklich die Musik unter den Unterrichtsgegenständen. Gewiß sind noch manche solcher bezeichnenden, die Zeitlage klar erhellenden Äußerungen aufzufinden! Daß unter den Kantoren auch schaffende Musiker waren, bezeugen ganz am Ende dieser Zeit des Thorner Kantors Eugenius mehrstimmige Lieder (1490), die aber nicht mehr erhalten sind. Im 14. und 15. Jahrhundert mehren sich auch die Nachrichten über die Kirchenorgeln der Städte, denen hier im einzelnen nicht nachgegangen werden kann, da musikalische Hinweise fehlen.

Vom kulturellen Aufstieg der Städte hatten auch die Spielleute der Städte ihren Vorteil. Die Rechnungsbücher des Ordens erwähnen vor allem die Spielleute von Elbing und von Königsberg. Auch hier war es wohl ein Obermusikant (Meister) mit Gesellen und Jungen. Denn in einer Eingabe der „Meister der Instrumentisten-Künfft dieser dreien Städte“ (Rüfel S. 33) an den Kurfürsten im Jahre 1647 weisen diese darauf hin, daß ihr erster Schutzbrief aus dem Jahre 1413 stamme. Demnach wären sie also in diesem Jahre als Kunst bestätigt worden.

Dieses Dokument ist nicht mehr vorhanden; wie es abgefaßt gewesen sein mag, zeigt die „Rolle der Spielleute zu Meme“, die sich in Handschrift auf der Stadtbibliothek Königsberg befindet. Repräsentations-, Gesellschafts- und Tanzmusik in den Artus- oder Junker-Höfen der Städte und Turmblasen oblag ihnen; sie bedienten die Bürgerschaft bei ihren Familienfesten nach genauen ständischen Bestimmungen. — Im 15. Jahrhundert mehren sich in der deutschen Musik die Anzeichen für ein starkes eigenes Musizieren des Bürgertums neben dem der Höfe. Diese beiden bilden sodann für das 16. Jahrhundert die Hauptkreise der deutschen Musikpflege.

Im 16. Jahrhundert wird durch die Persönlichkeit des Herzogs Albrecht (1511—1568) Königsberg, das seit 1457 Residenz des Hochmeisters ist, in musikalischer Beziehung führend. Die Musikpflege ist, wie kaum in einem andern Jahrhundert, verknüpft mit dem ganzen geistigen Leben der Zeit. 1523 hatte die Reformation in Ostpreußen Wurzel geschlagen, mit Albrechts Einverständnis und unter seinem Schutz; 1525 war das Ordensland weltliches erbliches Fürstentum geworden. Die künstlerischen Bemühungen Herzog Albrechts galten zunächst dem Kirchenlied, durch das die Gemeinde tätig am Gottesdienste teilnahm. Die Grundlagen für das kirchliche Musizieren sind in den Kirchenordnungen von 1525, 1544, 1559, 1568 gegeben. Ganz im Sinne Luthers, der da wünschte, daß „Gottes Wort durch Gesang unter den Leuten verbleibe“, scharte Herzog Albrecht einen Kreis von Kirchenliederdichtern und Komponisten um sich. Unter ihnen war Albrecht selbst, wie Friedrich Spitta in seiner Arbeit „Herzog Albrecht von Preußen als geistlicher Liederdichter“ (Mscr. für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Jg. 13) nachgewiesen hat, als Dichter tätig. Die kirchenmusikalischen Leistungen des ganzen Kreises bedürften einer eingehenden Untersuchung. Lic. G. M. Wenrath hat bereits gezeigt, daß die Königsberger Reformatoren echt protestantische Kultprinzipien früher und reiner verwirklichten als Luther⁴⁾. So wird sich auch im Dichterischen und Musikalischen mühelos eine Auslese eigen-ostpreußischer Kirchenlieder feststellen lassen, als ein wichtiger Beitrag zur Hymnologie des Reformationszeitalters. Bisher gibt es nur vereinzelte Studien. Spitta hat auf Herzog Albrecht und den Pfleger von Barten, Miltitz, als Dichter hingewiesen, Molitor auf Alexander von Suchten (Altpr. Mscr., Jg. 19). Oft aber wird, wie das Beispiel der Brüder Rugelmann zeigen wird, Dichter und Komponist nicht zu trennen sein. Beides also müßte zusammen be-

⁴⁾ Schriften der Synodalkommission für ostpreußische Kirchengeschichte, Heft 23 (1920).

handelt werden. Die Grundlage dafür ist vorhanden, es sind die vier gedruckten Liederfassungen aus dem Kreise Herzog Albrechts⁵⁾, denen die handschriftliche Sammlung des Milittis und die von mir in Herzog Albrechts Musikbibliothek nachgewiesenen deutschen geistlichen Lieder zugesellt werden müssen. Bisher hat nur eine der gedruckten Liederfassungen, die von 1540, in Pfr. von Baupnern (Rastenburg) einen Bearbeiter gefunden. — Der Herzog selbst ist stolz auf diese Blüte der Kunst in seinen Landen. Er schickt 1535 an den berühmten deutschen Komponisten Senfl, mit dem er in Briefwechsel steht, „ein geschicht Dinng sampt desselben Composition“, damit er daraus erkenne, daß es auch in dem weitentlegenen Preußen geschickte Komponisten gäbe. Auch an Martin Luther schreibt er im Jahre 1537: „Wir überschicken euch hiermit ein Lied, welches der ehrwürdig unser Freund, Rat und lieber getreuer Herr Paulus Speratus, Bischof zu Pomezan, vom Concilio, dergleichen zweien Psalmen, den 121., welchen wir, und den 39., welchen unser Componista Hans Kugelmann allhier gemacht und neben den andern componiert.“

Mit der Nennung der Liederfassungen von 1540 und 1560 sind wir zugleich in den Bereich der mehrstimmigen Kunstmusik der Zeit eingetreten, die als Motettenkunst sich anschließt an die Weisen des Kirchenliedes oder auch des älteren gregorianischen Choral. Dafür hält Herzog Albrecht eine Sängerkapelle oder Kantorei, neben der noch eine Instrumentisten-Gruppe, die „Trompeter und Instrumentisten“, wie sie in den Rechnungsbüchern heißen, gesondert besteht. Herzog Albrecht steht im Briefwechsel mit den besten deutschen Komponisten der Zeit, um seine Kapelle mit Kompositionen zu versorgen; die Rechnungsbücher melden Neuanschaffungen von gedruckten Noten bei den wichtigsten Verlegern, von Instrumenten bei den besten Instrumentenbauern des Reiches. Auch ist der Herzog bemüht, tüchtige Musiker aus dem Reiche als Kapellmeister seiner Kapelle heranzuziehen. Die erste bedeutende Persönlichkeit ist der Augsburger Hans Kugelmann; von Urban Störmer wird gleich die Rede sein. Auch Adrian Petit Coclicus, der Schüler des großen Josquin des Prés, der Verfasser einer der wichtigsten Kompositionslehren des 16. Jahrhunderts, hat

⁵⁾ Eilich gesang, da durch Got yn der gebenedeyten muter Christi .. gelobt wirt, Alles aus grundt göttlicher schrift (1527); Eiliche neue vordentsche und gemachte hnn göttlicher schrift gegründete Christliche Hymnus und gesang (1527); News Gesang, mit drehen stymmen, den Kirchen und Schulen zu nuß, newlich in Preußen durch Joannem Kugelmann gesetzt (1540); Eiliche Teutsche Viedlein Geistlich und Weltlich mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen auff alle Instrumente zu gebrauchen mit fleiß zusammengelesen und .. durch .. Paul Kugelmann in Druck gegeben (1560).

in Königsberg gewirkt. Von Rattah werden noch die Namen Veit Königswieser und Barthel Horn genannt. Doch bleibt in der Reihenfolge der Kapellmeister, wie in der ganzen Frühgeschichte der Kapelle noch manches im Dunkel. Hier kann nur peinliche Durcharbeitung und Sichtung des Archiv-Materials völlige Klarheit bringen. Auch diese Arbeit ist noch zu leisten. Daß aber hier noch manche Funde möglich, zeigt das Auftauchen der berühmten, von Ludwig Senfl für Luther geschriebenen Motette „Non moriar, sed vivam“ die als verloren galt. Sie fand sich in der Kantoreibibliothek Herzog Albrechts, deren Aufindung und Zusammenstellung dem Schreiber dieses Berichts gelang. (Fundbericht und Abdruck der Komposition in der Z. f. Musikwiss. VI S. 205.)

Eng im Zusammenhang damit steht die weltliche mehrstimmige Liedmusik der Zeit, welche die Feste des Herzogs begleitete. Als ich jüngst die beiden Lieder sammlungen von 1540 und 1560 durchging, wunderte ich mich, daß noch niemand auf die beiden hübschen Lieder verwiesen hat, die Paul Kugelman in gerade Beziehung zur Königsberger Unterhaltungsmusik setzen. Vom ersten folge hier der Text:

1. Zu Königsberg in der werde Stadt, da leht ein schöner Garten:
Darinn man singt / all Music hat / und thut vil lutchwehl warten:
Das man auch spricht / sein gleich sey nit / inn Deutsch und Welschen
[landen /
Darumb kompt rein / wer hin wil sein / so vil ewer sind vorhanden.
2. Der gart, der ist von freutern schön / inn alle farb staffieret:
Mit Rosmarin grün Engelthier weiß Rosen hübsch gezieret:
Das ich nicht mehr / on alls gefehr / am lustigern ort bin gessen /
on alle schew / beh meiner trew / wil ich mich des vermessen.
3. Noch findt man leut / inn dieser Zeh / die solchen garten hassen:
Und mögen doch / inn solchem ort / mit guten gellen prassen:
Nach irem gfall / ich mein sie all / ich hoff es thu kein verdrießen
Der gute gart / behelt sein art / lest im solch pöhllein schießen.
4. Ich wolt sie auch / wenz in gefiel / mit namen gerne nennen:
Damit man auch inn disem spiel / ein jederen lernet kennen:
So bsorg ich eins / sonst anderst keins / sie möchten sich darvor schewen
Zur andern zeh / wers in denn leidt / und hetten solchs ein
beremen!
5. Noch hat der Gart / ein fein manier / davon vil wer zu sagen:
Umb her da laufft ein schön refier / thut frische fischlein tragen:
Die geben mut / der gelschafft gut / thun sie oft frölich machen /
man sag nun vil / gleich was man wil / der Gart ist nicht zu ver-
[lachen.
(Paul Kugelmann.)^{*)}

^{*)} Herr Studienrat Dr. W. Franz (Königsberg) war so freundlich, die Feststellung des Gartens zu versuchen. Seinen Ausführungen entnehme ich, daß von allen in Frage stehenden öffentlichen Gärten —

Das andere, das im Druck sechsstimmig, in dem außerordentlich wichtigen handschriftlichen Nachtrag vierstimmig erscheint, gebe ich in der letzteren, knapperen Form im Anhang. Es ist ein Scherzlied über die Königsberger Straßenrufe. Zu den im Text erscheinenden enthält die sechsstimmige Fassung noch folgende: „Sie frische Lieben, vold hie“ und „Sie frische Kersber, vold hie“. Ein kleines Beispiel der Befruchtung von Kunst- durch Volksmusik erleben wir hier lebendig.

Selbst die Gründung der Universität brachte dem Musikleben neue Antriebe. Wie an nahezu allen Universitäten jener Zeit ist von Anfang an die Musikwissenschaft vertreten. Wir kennen sogar den Namen: Thomas Horner; seine kurze, aber bedeutsame Kompositionslehre, dem Räte der Stadt Elbing gewidmet, ist datiert vom Mai 1546 „Ex academia Regii montis“. Die praktische Musikübung knüpft sich in den Anfängen an die Person des „professor eloquentiae“. Es ist der Magister Urban Störmer, zugleich Kapellmeister des Herzogs Albrecht. Vom Zusammenwirken von Cantorei und Universität berichtete eine wichtige Urkunde⁷⁾, die wiederum ein Beispiel für die enge Verbindung von Schul- und Kirchenmusik ist.

denn um einen solchen handelt es sich zweifelsohne — nur der Gemeingarten und der Funtergarten der Altstadt in Betracht kommen. Beide liegen, wie Berings Stadtplan von 1613 noch zeigt, an einem „schönen resier“ (das Wort in seiner urspr. Bedeutung = Bach, Ufer). Vom Rollberg herunter floß nämlich ein Bach zum Pregel, ein Fließ-Arm aus dem Oberteich, der um die Mauer der Altstadt herumgeleitet wurde. Das Tor, das die Laakbrücke über diesen Graben abschloß, hieß Schwanentor, woraus zu entnehmen ist, daß auf dem Graben Schwäne gehalten wurden. So ist also auch die Bevölkerung mit „frischen Fischlein“ nicht unwahrscheinlich. Eine Entscheidung zwischen beiden Gärten fällt schwer. Ob die hübsche Wendung „legt in solch pölklein schießen“ vielleicht eine Anspielung auf die Schützengilde, die sich aus Handwerkern zusammensetzt, und damit einen Hinweis auf den „Gemeindergarten“ bedeutet, lasse ich dahingestellt.

⁷⁾ f. Küfel S. 31, nach Arnoldt a. a. c. Bd. I S. 282. An Rektor und Senat der Königsberger Universität. W. G. G. Albrecht, M. g. Dr., i. Pr. Herzog. „Unsere Grub und gnedigen Willen zuvorn. Würdige achtbare, hoch und wolgelarte liebe getreuen. Nachdem wir dem auch Achtbarn und wolgelarten unserm Capellenmeister, Cantori und lieben getreuen Magister Urbano Störmern unsere Capellen und Cantorei derraßen zu bestellen befohlen, damit dadurch Gott der allmächtige zubörderst, mit christlichen gesungen gepreiset und dannen auch jetziger Zeit der Chor und die Musica umb desto herrlicher und stattlicher gezieret werden muge, so befinden wir doch, daß es ermeltem Unserm Capellenmeister zu solchen Vorhaben noch an ehlichen stimmen mangeln und fehlen tut, Weil wir aber danebenst berichtet, daß ehliche unsere Stipendiaten im Collegio, die in der Musica nicht so gar ungeübet, Sondern zu ob angezogenem wohl hülflich und dienstlich vorhanden sein sollen Also ist unser gnediger Bevehlich an Euch, ihr wollet diese Verordnung

Eines Hinweises wert ist für Königsberg, wie auch für die anderen Städte, vor allem Danzig, Elbing, Thorn, die Geschichte der Notendruckereien, da auch sie ein Licht auf die Musikübung der Stadt wirft. Dörings Angaben sind hier nicht zuverlässig. Für Königsberg enthält Küssels Schrift die wünschenswertesten Belege.

Die bürgerliche Musikübung ist durch Kirchen- und Schulumusik sowie durch das Musizieren der Stadtmusikanten bestimmt. Hier wird es noch sorgfältiger und weitschichtiger Arbeit bedürfen, um für die Städte (ich nenne als wichtig etwa noch Marienburg, Marienwerder, Friedland, Rastenburg, ohne Vollständigkeit zu erstreben) die Generationen der Kantoren, die Einzelheiten der Schulumusikübung, zu denen auch die dramatischen Spiele gehören, festzustellen. Gute Dienste leisten die einzelnen schon vorhandenen Schulgeschichten, so etwa in Königsberg, in Elbing u. a. Keine auch noch so geringe Einzelheit ist unwichtig. Denn auf Schul- und Kirchenmusik und ihrer vorbildlichen Verbindung beruht die Musikkultur des 16. Jahrhunderts.

Im Zusammenhang mit der Kirchenmusik und ihren musikstilistischen Wandlungen steht auch die Geschichte der Orgelbauten und -umbauten. Freilich ist im 16. Jahrhundert die Orgel noch nicht „das“ Kirchenstrument. Der Figuralchor nuda sein Führer, der Kantor, bestreiten die Kirchenmusik. — Eine Geschichte der Stadtmusikanten in jener Zeit fördert nicht allzuviel zutage. Und nur selten weiten sich hier die Quellen über den Bereich der betreffenden Ortsmusikgeschichte.

Für die Zeit des Herzogs Albrecht ist die musikalische Geschichte der katholischen Landesteile bisher noch unerforscht. In Josef Nablers „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“, der ich wichtige Erkenntnisse verdanke, fand ich den Hinweis auf Bischof Hiob von Dobeneß (1501—1512) und seinen Riesenburger gelehrten Kreis, der Latein, Griechisch, Musik und Dichtung trieb. Es ist bekannt, daß Erhard von Queis 1525 die weltliche Regierung niederlegte. Sein Nachfolger als Bischof von Pomesanien, Speratus, amtet seit 1530 in Marienwerder. Wie war hier die Musikpflege? Denn bis auf den letzten Bischof Johann Wigand (1575—81) waren die Kirchenfürsten des weltlichen Bistums auch die Führer des geistigen Lebens.

und Verfügung tun, damit benumtten Unserm Capellenmeister Gehülffen, von unsern Stipendiaten außm Collegio, so ofte er die begehren und fordernt wird, ehliche uf sein anregen zugeordnet werden mögen. Daran geschicht unsere . . . Meinung. Datum Rgsbg. am 17. Martii Anno . . . 62 (Staats-Bibl. Ms. Nr. 1715).

Wichtiger noch ist im Osten das Bistum Ermland. Zunächst ist die Musikpflege verhüllt unter den allgemein geistigen Bestrebungen zu suchen. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts bereits plante Bischof Lucas von Wetzlarode in Elbing eine gemeinpreussische Hochschule. Durch die Reformation änderte sich das Bild, Gnaphhäus, vom Rat der Stadt gerufen, gründete und leitete dort eine Lateinschule (1533—41), mußte dann aber auf Einspruch des Bischofs von Ermland Elbing wieder verlassen. Bischof Stanislaus Hosius, der Führer der Gegenreformation, der in Heilsberg residirte, rief die Jesuiten ins Land. 1565 wurde die Schule zu Braunsberg gegründet. Um die Jahrhundertwende erstand, dem Collegium unterstellt, die „Bursa pauperum“, als gesonderte Abteilung für arme Konviktoristen. Sie hatten die Verpflichtung, sich in der Musik zu üben, um den Gottesdienst unterstützen zu können. Diese Bursa war ein wichtiger Keim für die weitere Entwicklung von Schul- und Kirchenmusik in den katholischen Landesteilen.

Mit dem Tode des Herzogs Albrecht und den schwierigen Jahren, die darauf folgten, stockte die Musikpflege des Hofes merklich. Doch hatte Albrecht noch vor seinem Hinscheiden die Widmung der Psalmenübersetzung des Professors der Rechte *Ambrosius Lobwasser* entgegengenommen. Es war die Verdeutschung der von den französischen Calvinisten Marot und Beza metrisch bearbeiteten Psalmen, wodurch diese mit ihrem leicht eingänglichen französischen Melodien den evangelischen Kirchen- und Schulgesang befruchteten⁸⁾.

Die folgenreichste Einwirkung auf den altpreussischen Kirchengesang ging wiederum zu Ende des Jahrhunderts von Königsberg aus, und zwar von der Hofkapelle. Über diese Periode der Hofkapelle sind wir durch Mayer-Reinachs Forschungen besonders gut unterrichtet. 1578 kam Georg Friedrich, Fürst von Ansbach und Jägerndorf, als Regent nach Königsberg. Nun hat die Stadt zwei Kapellen, der neu gekommenen Ansbacher steht der Kapellmeister Riccio, der alten der Kantor Zacharias Ebel vor. Etwa im Mai 1580 muß Johann *Card* nach Königsberg gekommen sein, zuerst als Vizikapell-

⁸⁾ Als Beweis vgl. etwa die Nachricht über die Einweihung der wiedererbauten Elbinger Lateinschule 1599, die zugleich für den Stand der Schulmusik charakteristisch ist. „Nach der Predigt sind die Knaben parweise aus der alten Pfarr-Schulen gegangen über den Markt nach dem Gymnasium, von ihren Doctibus begleitet und haben den 122. Psalm aus dem Lobwasser gesungen . . . bis in das Gymnasium, woselbst der damalige Rektor M. Johannes Mylius eine lateinische Oration De nova Schola Elbingensi gehalten und dieser Actus mit . . . einer anmuthigen Vocal und Instrumental Music beschloffen worden. . .“

meister, dann seit 1586 als Kapellmeister. 1608 wird er nach Berlin als kurfürstlich brandenburgischer Kapellmeister berufen, wo er bis zu seinem Tode blieb.

Die beiden großen Sammlungen von Kirchenmusik, die wir ihm verdanken, sind aber nicht etwa das Ergebnis einer eigen Königsbergischen Entwicklung, sondern gehen auf die Augsburger Tradition zurück, der Eccard entstammt. Hasler, der große deutsche Komponist in Augsburg, und Eccard schafften genau um die Jahrhundertwende die zeitnotwendige Art der Kirchenmusik. Bisher war, wenn der Figuralchor sang, die Gemeinde zum Schweigen verurteilt gewesen. Die Choralmelodie lag im Tenor, also im Innern der Komposition, das Zeitmaß wurde vom Kantor nach Maßgabe der Eigenart dieser Musik gegeben. Zur Jahrhundertwende hin war die Choralmelodie in die Oberstimme getreten. Die Gemeinde sang die Oberstimme mit, nach ihr, der Gemeinde, richtete sich jetzt der Takt. Die Führung der übrigen Stimmen, die sich unterordneten, mußte dadurch einfacher werden.

Solcher Art sind Haslers berühmte „Kirchengeseng mit vier Stimmen simpliciter gesetzt“, solcher Art auch Eccards „Geistliche Lieder auf den Choral mit fünf Stimmen“ (vgl. deren wichtige Vorrede (Döring S. 36)). Von hier führt der Weg zum heutigen Gemeindegesang, der erreicht ist, wenn die Orgel die Rolle des nunmehr begleitenden Figuralchores übernimmt. Daneben bleibt für die alleinigen Bedürfnisse des Figuralchores auch die alte Art kunstvoller „fugweiser“ (d. h. kontrapunktisch-imitatorischer) Komposition. Dieser Art sind Haslers „Psalmen . . . fugweis“, sind Eccards sogenannte „Preussische Festlieder“, die aber erst Stobäus nach Eccards Tode 1642 herausgab. Das ist Eccards wirkliche Bedeutung! Sie steht in der Mitte zwischen der überschwenglichen Hochschätzung als epochemachender Meister und der absprechenden Einschätzung, daß es nie eine von ihm beeinflusste „Preussische Tonshule“ gegeben habe. Über diese wird noch später zu sprechen sein.

Gegen Schluß des Jahrhunderts tritt durch bedeutende Künstler noch ein Instrument in den Vordergrund, das in jener Zeit als wichtiges Haus- und Liebhaberinstrument die Rolle unseres Klavieres spielte. Mathäus Waigel der jüngere ist Lautenist in der Hofkapelle. Ein Gutachten Eccards über ihn findet sich bei Mayer-Reinach⁹⁾. Aus vier umfangreichen Lautenbüchern, die sein Schaffen enthalten, sind eben einige Präludien, Tänze und Fantasiën durch W. Rudelko im Bären-

⁹⁾ S. J. M. G. VI S. 49.

reiter-Verlag neu herausgegeben worden. Petrus de Drusinas, des hochbedeutenden Elbinger Musikers, Kompositionen sind erhalten in der Marienbibliothek zu Elbing (Abschrift!) und in den Olivaer Lautentabulaturen des Königsberger Staatsarchivs, die zur Zeit von G. Gerigt bearbeitet werden. Daneben steht gewiß noch eine Reihe mittlerer Meister und Spieler. So rundet sich bis in alle Einzelheiten das reiche und selbständige Bild des 16. Jahrhunderts zu einem verkleinerten Abbild der gesamtdeutschen Musikgeschichte seiner Zeit.

Nicht minder stark ist das im 17. J a h r h u n d e r t der Fall, nur daß gerade in diesem Zeitraum auch die schöpferische Rückwirkung des Ostens auf die deutsche Musik besonders reich war. Außerlich mag der Grund dazu sein, daß Ost- und Westpreußen vom Wüten des großen Krieges nahezu verschont blieben. Das „von Gott wunderbarlich übersehene Preußen“ wird unsere Heimat nicht ohne Reid genannt. Doch sind auch tiefere, rein musikgeschichtliche Gründe vorhanden.

Zunächst ist der Osten den großen musikalischen Einflüssen, die um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert wirken, weit geöffnet. Wir sehen das schon an Eccard, der in seinen Werken eine entscheidende Entwicklung spiegelt. Seine Musik aber ist in ihrer Grundhaltung noch ganz vokal, daher besprachen wir sie im vorigen Abschnitt. Das neue Jahrhundert bringt die Emanzipation der Instrumentalmusik. Neben dem Kantor gelangt der Organist auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu größerer Bedeutung. Die Länze für Instrumente werden neben dem Lied mit Instrumentalbegleitung zur führenden Gattung.

So schickt der Rat der Altstadt Königsberg im Jahre 1612 den jungen Jonas Bornicht zu Johann Petersen Sweelinck nach Amsterdam. Bei ihm, dem bedeutendsten Lehrer und Organisten der Zeit, den man, nach einem Wort der Zeitgenossen, „den deutschen Organistenmacher“ nennen könnte, studiert er Komposition und Orgel. Die Vaterstadt hat den Dank davon. In seinem Lebenslauf (Küfel S. 80) heißt es: „Was für eine herrliche Musicam wir zu seiner Zeit in der Kirchen gehabt, wird die ganze Gemeinde dieser Stadt zeugen. Und mag unsere Kirche woll sagen: Sie habe so einen trefflichen Cantorem nicht gehabt, werde auch woll seine-gleichen so halbe nicht bekommen.“

Mit dem andern Großmeister des 17. Jahrhunderts, mit Heinrich Schütz, stehen Städte wie Danzig und Königsberg in direkter Verbindung. Ein Danziger Kantor, Christoph Werner, wird 1651 als Vizekapellmeister nach Dresden berufen, er stirbt, bevor er die Stelle antreten kann. Ein anderer Danziger, Christoph Bernhard, ist Lieblingschüler und vertrauter

Freund Schützens. In Königsberg wirkt seit 1630 als Organist am Dom Heinrich Albert, der Vetter Schützens, der schon 1626 zum Studium nach Königsberg gekommen war. Den zweiten Teil seiner berühmten „Arien“ widmet er Schütz und erzählt, daß er in Königsberg viele Werke von ihm handschriftlich besäße. Sie befinden sich heute in der Gottholdischen Sammlung der Staats- und Universitätsbibliothek und es bleibt weiterer Forschung überlassen, ob nicht noch unbekannte Werke Schützens sich darunter befinden. Ein schönes Zeugnis der Beziehungen zu Schütz ist auch das Gedicht aus dem Jahre 1648 (?), in welchem der bekannte Komponist und Dichter Christoph Kaldenbach den Meister auffordert, sich doch in Königsberg, wo auch Opitz vor kurzem geweilt habe, niederzulassen, wenn ihn der Krieg in Dresden zu hart bedränge:

Schamt unsre Weichsel rinnt
Gott lob; der Bregel auch, durch keinen Zwist entzündt!
Hier wo der Buntler Schwan, wie wol auf kurze Zeit
Auch seine Ruh noch fand. Wißt nur, daß dieser seitens
Auch mancher Kopf sich hebt, der ewrer Lauten Preis
Ihm näher wünscht zu sehn, und recht zu schätzen weis.

Beziehungen zu England und zu dem, was von dort in der Lied- und Instrumentalmusik der englischen Komödianten an neuen Elementen auf den Kontinent getragen wird, hat vor allem Elbing. Dagegen bringt ein Ahn des Dohna'schen Fürstenhauses, der Burggraf Abraham von Dohna, von seinen Reisen und Feldzügen, die ihn mit den kunstsinigsten deutschen Fürsten der Zeit in Berührung setzen, eine reiche Sammlung von Musikalien mit. Sie ist heute noch in der Schloßbibliothek Schlobitten vorhanden, eine kurze Übersicht darüber ist im Anhang gegeben¹⁰⁾. Das schönste Stück sind die mehrstimmigen Madrigale John Dowlands, des bedeutendsten englischen Musikers der Shakespeare-Zeit; ihre Ausgabe für eine Singstimme und Laute (soeben neu herausgegeben von Walther Rudelko im Bärenreiter-Verlag) ist bemerkenswert für den Übergang vom Chorlied zum Sololied¹¹⁾. Eine der Tanzsammlungen des berühmten Violinisten William Brade ist sogar dem Grafen

¹⁰⁾ Beilage 1.

¹¹⁾ Eine hübsche Verbindung geht noch hinüber von Dowland zu dem nachmals berühmtesten Meister Königsbergs, Stobäus. Das Ms. Sloane 1021 im Brit. Museum, aus dem W. Biesmer das „Gretche-Lied“ S. Dachs ans Licht zog, enthält außer Liedern Alberts eine Kompositionen- und eine Lautenlehre, die Stobäus sich zusammenschrieb. In der Lautenlehre, die auf Robert Dowland und Waissel zurückgeht, ist auch für eine Einzelheit John Dowland genannt. Die Bearbeitung hat Frk. Dr. Reichmann, die in London eine Kopie der Handschrift anfertigte, unternommen.

Abraham gewidmet. — Gleichsam als Gegenstück zu diesen von außen einströmenden Einflüssen bereist um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ein deutscher Musiker, Valentin Haupmann, Ostpreußen und Polen und sammelt Tänze, die „er daselbst oft mit Lust auf den lieblichen Saiten herstreichen hören“. Er gibt sie 1602 zu Nürnberg, teils mit, teils ohne Text heraus.

Das neue Musizieren des Jahrhunderts zeigt, wie das vokale Hören sich allmählich zu einem instrumentalen wandelt, wie wir es heute alle noch besitzen. Dieser Wandel führt in ganz Deutschland, ganz besonders aber in Ostpreußen, zu einem erbitterten Kampf zwischen Alt und Neu. Der Haupt Schauplatz des Kampfes ist die Gelegenheitsmusik. Wie in der Kirche jedes Fest, ja jeder Sonntag, seine bestimmte innere Haltung und dementsprechend seine eigene, ihm zugehörige Musik hat, so wurden auch im alltäglichen Leben die wichtigsten Feste mit Musik begleitet. Den Kompositionen zu Geburtstag, Hochzeit und Begräbnis galt ein großer Teil des Schaffens der führenden Musiker. Man täte unrecht daran, gerade diese Kompositionen, von denen unsere Bibliotheken eine gewaltige Anzahl besitzen, gering zu schätzen. Im weiteren Sinne ist ja alle Musik des 17. Jahrhunderts Musik zu einer bestimmten Gelegenheit, zu einem Anlaß; selbst die höchste, die Kirchenmusik ist nicht davon ausgeschlossen. Musik um ihrer selbst willen kennt das 17. Jahrhundert nicht.

Diese Gelegenheitsmusik ist bis zu Alberts Wirken ausschließlich **vokale Chormusik**; Stobäus, Eccards Schüler und die andern Kantoren der Stadt und Provinz, sind ihre Hauptvertreter. Von **stilistischem Gesichtspunkt** ist für sie der Name einer „preussischen Tonschule“ wohl gerechtfertigt. In den Kreisen der jüngeren Generation aber, zu der auch Albert gehört, der als Student nach Königsberg kam, wird eine ganz andere Gattung gepflegt, die des neuen **Barockliedes**. Aus einem neuen Persönlichkeitserlebnis sondern sich eine oder zwei Stimmen aus dem Chorgefüge, sie sind Solostimmen, die andern Stimmen werden in Griffen auf dem Instrumente (Cembalo, Laute, Theorbe) zusammengefaßt. So erfordert die Eigenart der Komposition eine leichtere Fügung der Stimmen. Gelegentlich treten ein oder mehrere konzertierende Instrumente dazu; von ihnen oder von einem ganzen Instrumentalkörper werden die nötigen Zwischenspiele ausgeführt. Mitten in dem Kampf Alberts, in der Gelegenheitsmusik diesen neuen Stil durchzusetzen, stehen seine berühmten „Arien“. Immer wieder muß er der älteren Musikgesinnung Zugeständnisse machen, einstimmige Lieder mehrstimmig setzen. Die eigentlichen Liebes-, Freundschafts- und Geselligkeitslieder treten

hinter dieser Gelegenheitsmusik zurück. — Die neue Kunst hat schließlich gesiegt, aber erst lange nach Alberts Tode (1651). Noch 1653 entschuldigt sich ein anonymmer Gelegenheitskomponist (Küsel S. 58), daß sein Hochzeitslied „nicht auff hiesige Art mit 5 oder 6 Stimmen komponiert ist, das solches [nicht] etwa auß Unwissenheit geschehen, indem das man denselben auf solche Art nicht hätte setzen können“. Aber im selben Jahre, 1653, erschienen auch schon die „Preußischen Festlieder“ von Eccard und Stobäus in einer neuen Ausgabe für eine Stimme mit Generalbass, herausgegeben von Johann Reinhard. — Alberts Kunst ist schließlich „die Lieblingsmusik des Zeitalters“ geworden. Noch im späten 17. Jahrhundert erscheint in einer mitteldeutschen Liebsammlung eine Melodie Alberts als „Aria Königsberg“, und von den geistlichen Melodien Alberts sind eine ganze Anzahl in die deutschen Gesangbücher übergegangen. — Im übrigen muß, so wichtig sie auch wäre, die Geschichte der ostpreussischen Kirchengesangbücher beider Konfessionen hier übergangen werden. Sie bedeutet ebenso wie der musikalische Teil der Volkskunde ein Sondergebiet neben der reinen Musikgeschichte.

Alberts Schaffen wurzelte in dem Freundeskreis, dem vor allem die Dichter Dach und Roberthin angehörten, und über den hier nicht weiter zu berichten ist. W. Biesemer hat im 1. Jahrgang der „Altpreussischen Forschungen“ (S. 23) ein anziehendes Bild davon entworfen. Einen starken Rückhalt hatte die neue Kunst auch an der Universität. Die Studentenfeste setzten sich für sie ein. Denn Albert war „akademischer Musikdirektor“, wie wir es heute nennen würden. Er leitete das studentische Collegium musicum und bestritt im Zusammenwirken mit dem professor eloquentiae die Musik der großen Universitätsfeste. Für diese sind auch seine beiden Singspiele („Cleomedes“ und „Sorbuissa“, vgl. Brehkes Königsberger Diss. 1921) komponiert worden. Daneben übte er eine Art Zensur in praktischer Musik aus, wie eine sehr scharfe aber treffende Aburteilung einer Komposition seines Kollegen Michael Wenda (Altpreussische Monatschr., Jahrgang 31) zeigt. Aber auch die Musikwissenschaft war an der Universität vertreten, freilich nur im Rahmen der Mathematik. In ihrem Kursus war bei Professor Weger, bei Professor Calobius, bei Professor Concius die „Musica“ vertreten. Von J. Strauß († 1630 als Professor der Mathematik) wissen wir, daß er ein tüchtiger Musiker war. Und von Albertus Vinemann, einem seiner Nachfolger, ist mir jüngst in der Staatsbibliothek Berlin das Handexemplar von Crügers „Synopsis musica“, der bedeutendsten zeitgenössischen theoretischen Schrift, in die Hände gekommen, das in seiner Durch-

arbeitung die Spuren der wissenschaftlichen Tätigkeit seines Besitzers deutlich zeigt. Er ist es auch, der 1652 eine Art musikwissenschaftlicher Dissertation ans Licht gefördert hat; Conrad Matthäus berühmten „Kurzen doch ausführlichen Bericht von denen Modis Musicis . . auf den unbeweglichen Grund der Meszkunst gesetzt . .“. Ein Jahr lang war die Arbeit „der ganzen löbl. Philos. Fakultät allhier zu Königsberg hochverständigem Urteil gutwillig unterworfen“ gewesen. Das Buch ist deutsch; wir erinnern uns, daß 1641 die erste Vorlesung in deutscher Sprache an der Universität stattfand.

Matthäi gehört mit Weichmann auch zu den bedeutendsten Gelegenheits- (Nieder-) Komponisten des Jahrhunderts. Sie stehen nicht eben viel hinter Albert, ja ich selbst habe bei öfterem Musizieren den Eindruck gewonnen, als ob Weichmanns „Sorgenlägerin“ (1648) den Albertschen Arien an Genialität der Melodieerfindung oft überlegen sei. Indes erst die durchaus notwendige Katalogisierung und musikalische Sichtung aller auffindbaren ostpreussischen Gelegenheitsmusik (eine gewaltige Arbeit!) wird hier ein abschließendes Urteil über Wert und Schulzugehörigkeit der Kompositionen ermöglichen. Es ist wahrscheinlich, daß auf dem Gebiet des Barockliedes eine zweite „preussische Tonshule“ festzustellen sein wird. Hier wird auch die Kunstübung einer Nachbarstadt wie Riga heranzuziehen sein, deren Musikgeschichte durch das Wirken bedeutender Künstler aus dem Reich eine ganz ähnliche Struktur wie die der ostpreussischen Städte zeigt (vgl. Nik. Busch oben genannten Aufsatz). Und neben der Geschichte der Gebrauchsmusik der Zeit wird auch eine Geschichte derjenigen Kreise zu schreiben sein, die sie gebrauchten: Der bürgerlichen oder studentischen oder abligen Collegia musica, wie sie für Danzig, Elbing, Königsberg, Thorn als vorhanden bestätigt sind. — Damit aber verbindet sich zugleich die Geschichte der Musikaliensammlungen der Provinz, die Geistliches und Weltliches in reicher Fülle bergen. Da sind zunächst die Bestände der Königsberger Schloß- und Universitätsbibliothek (s. meinen oben genannten Aufsatz darüber); 1629 war die Wallenrodt'sche Bibliothek gegründet, 1673 durch Stiftung öffentliche Bibliothek geworden. 1686 erfolgt die erste Inventarisierung der Kirchenbibliothek zu St. Marien in Elbing; die Sammlung des Wehlauer Kantors Crone, die in die Gottholdsche Sammlung der Staatsbibliothek übergegangen ist, hat große musikalisch-geschichtliche Bedeutung, geringere schon die Bibliothek der Kirche Friedlands, von der einige Stimmbücher sich seit altersher auf der Staatsbibliothek, der Rest in der Kirche selbst noch befindet.

Mit der Bedeutung der Instrumentalmusik mehrten sich auch die Streitigkeiten unter den Instrumentalisten. Innerhalb der Hofkapelle bestand ein Instrumentenchor seit der Jahrhundertwende. Derselbe („die Capel-Instrumentisten bey hiesiger Schloßkirchen“) erhalten 1663 einen eigenen Leiter. Viele Aktenstücke berichten von ihren Streitigkeiten mit den Stadtmusikanten um das Aufwarten bei Hochzeiten und Conviviis und um die Unversitätsmusik. 1699 erhalten außerdem die „Schallmehnen-Pfeiffers“ (Hautboisten-Militärmusiker) ihr Privileg ungehinderten Musizierens. 1698 lassen sich die katholischen Kirchen-Instrumentalisten an St.-Nicolai zu Elbing ein Privileg vom polnischen König ausstellen, daß sie die Hochzeiten in und außerhalb der Stadt bedienen dürfen. Da über die Zusammensetzung der Kapellen wenig überliefert ist, hat Köffel den nachahmenswerten Versuch unternommen, aus der vorhandenen Gelegenheitsmusik die Besetzungsmöglichkeiten zu entnehmen (f. S. 38).

Noch einmal lenkt die Hofkapelle zu Königsberg die Aufmerksamkeit auf sich, durch Johann Sebastiani, der 1661—1683 kurfürstlich-brandenburgischer Kapellmeister war. In seiner Passion (1672) gipfelt die gesamte kirchliche Kantatenkomposition dieser Zeit in Ostpreußen. In der Gesamt-Geschichte der Passion aber ist mit ihr die letzte Vorstufe zu Bachs gewaltigen Werken erreicht. — Der Einfluß der Oper ist zu spüren. Bisher kannte man außer Alberts Festspielen, deren Musik leider bis auf zwei Stücke verloren ist, keine ostpreußische Oper dieser Zeit. Und doch barg die Wallenrodt'sche Bibliothek Sebastianis „Schäferspiel“, das nun wieder ans Licht kam und z. Bt. in größerem Zusammenhange bearbeitet wird. Die Frage nach andern ostpreußischen Kantaten- und Opernkompositionen harret ebenfalls noch der Beantwortung.

Ein anderer Arbeitskreis erwies sich als wider Erwarten fruchtbar: die katholische Kirchenmusik des Jahrhunderts. 1631 waren die Jesuiten aus Braunsberg vertrieben worden. Sie wandten sich nach Köffel und gründeten dort eine Schule. Wieder ward derselben eine „Bursa pauperum“ angegliedert, „darinnen die Burjisten wohnen, welche die andern Studenten in der Musik, Saitenspiel und andern frehen Schulexercitien unterweisen“. Auch hier ist also neben „Musica“ (d. h. Gesang und Musiklehre) nunmehr das Instrumentalspiel als Unterrichtsgegenstand genannt. Von Köffel aus wurde die Musik an der Wallfahrtskirche Heiligelinde versehen. Das führte 1722 zur Gründung der dortigen Bursa, der wichtigen Kirchenmusikschule des 18. Jahrhunderts. — Auch die Frauenburger Dombibliothek enthält Musikalien. Sie stammen, soweit ich

feststellen konnte, von den verschiedenen Organisten, unter denen tüchtige Musiker gewesen sein müssen, und musikkundigen Domherren. Eine Einzelbearbeitung ist noch nicht erfolgt.

Für das 18. J a h r h u n d e r t lassen sich die Grundzüge der Entwicklung etwas gedrängter aufweisen. Liegt doch gerade für dieses Jahrhundert seit kurzem Hermann Güttlers Werk „Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert“ (Verlag Bruno Meyer u. Co.) vor. Es ist auf Anregung des Schreibers dieser Übersicht und im Zusammenhang mit der Arbeit des Musikwissenschaftlichen Seminars verfaßt, und stellt, da Kauschnings längst fertig vorliegende Danziger Musikgeschichte immer noch nicht erschienen ist, den ersten beachtenswerten Versuch der Darstellung einer ostpreußischen Ortsmusikgeschichte dar. Mit sichtlich Liebe hat sich Güttler in die Geschichte seiner Vaterstadt vertieft, die notwendige Treue im Kleinen ließ ihn auch die großen Zusammenhänge nicht übersehen; die Unterstützung des Textes durch Abbildungen ist dem Verfasser und dem Verleger besonders gut geglückt. Vielleicht ist über dem kulturgeschichtlich Wichtigen und Notwendigen die rein musikalische Besprechung der Werke etwas zu kurz gekommen; aber das Ziel des Buches ging ja auch, wie der Titel sagt, nicht eben darauf.

Das 18. Jahrhundert trägt zunächst einmal alles zu Grabe, was groß und bedeutsam war in der bisherigen Musikübung. Ein großes Ende, eine „Katastrophe der Musik!“ Das Vergehende ist gerade in Königsberg vertreten durch die Hofkapelle. Ihr Ende beschreibt Güttler recht feinsinnig: die letzte große Aufführung zur Krönung 1701, das Wirken des letzten Titular-Kapellmeisters Reidhardt. — Des weiteren beginnt im ganzen Lande die alte Kantorenkunst unzeitgemäß zu werden. Aber wie sie in Deutschland in Joh. Seb. Bach noch einen letzten, alles überhöhenden Gipfel fand, so in Ostpreußen in dem bescheideneren Musiker Georg Riedel. Es ist Güttlers Verdienst, diesen Komponisten und seine Kirchenmusik „entdeckt“ zu haben. In der Art der alten Kantate hat er für die Sonntage der vielen Jahre seiner Kantorentätigkeit das gesamte Matthäus-Evangelium, den ganzen Psalter und die vollständige „Geheime Offenbarung“ komponiert, „der lieben Gemeinde und der Schulljugend zur Aufmunterung und zur Hochachtung des heiligen Wortes Gottes“. Auch Sebastiani hatte einst in der Vorrede zu seiner Passion darauf hingewiesen, daß er „auff diese recitirende und dergleichen nach heutiger Manier eingerichtete, auch mit Kirchenliedern ausgezeichnete Concert Art durchs ganze Jahr, so wohl auff Sonn- als Festtage in deutscher Sprache die Evangelia gesetzt“. Sein Werk ist nicht mehr erhalten; aber seine Art

der Komposition lebt in Riedels Werken noch einmal auf. — Georg Mohr, der Kantor zu Tilsit, ist der Typus des grundgelehrten Kantors alter Art. „Einer der besten Cantorum in Deutschland, der mit Ehren ein „Musicus eruditus“ heißen mag“, nannte ihn der gewiß fortschrittliche Hamburger Kritiker Mattheson. Er ist berühmt geworden durch seine beiden Schriften zur Verteidigung der Kirchenmusik gegen den Pietismus (s. Prümers A. N., Tg. 51) und ein ansehnliches Legat, das er seiner Kirche vermachte. „Ich habe noch von keinem großen Kapellmeister gehört, daß er dergleichen löbliches . . . Testament gemacht habe, als dieser brave Kantor“, sagt Mattheson. Er verrät uns damit auch, daß der herrschende Musiker jetzt der Kapellmeister, als Dirigent der Vokal- und Instrumentalmusik ist.

Solch einen Typus stellt Günther Schwendebacher dar, der am Dom Kantor war. Er vertritt die neue dramatische Kunst in der Kirche und wird dafür im Jahre 1771 vom König tüchtig gerüffelt, weil er „ein solches Stück gemacht, welches ähnlicher eine Comoedie als Kirchen-Musique gewesen, da er das jüngste Gericht in unterschiedene actus abgetheilet und im ersten die Epicureer mit ihrem ärgerlichen Brum Wasser der Trunkenheit gewöhnlichem geschrey unter heftigem geschauer der Pauken und Trompeten auf eine ganz theatralische arth präsentiret“. Nicht nur dieses, auch die neue Art der italienischen Melodik bringt er selbst seinen Schülern bei. In der Leichenpredigt heißt es von ihnen: „welche denen Nachtigallen am ähnlichsten und subtilsten mit solchen anmuthigen Manieren nachgeschlagen, als ob sie solche in Italien selbst, dem schönsten Schauplatz der Music, in der ganzen Welt erlernen hätten“. Und weiter: „Daher von seinen Schülern fast das meiste Stück dieses Landes mit Cantoribus besetzt ist, die sich auch bis an ihr Ende rühmen, einen so vortrefflichen Meister gehabt zu haben“.

Diese drei Typen werden im ganzen Kantorentum des Landes zu unterscheiden sein. Und wo persönliche Überlieferungen nicht vorhanden, da entscheidet die Musikbibliothek der Kirchen. So scheint Elbing vor allem die Telemannsche Kantate reich gepflegt zu haben. Die neue Zeit läßt sich eben nicht zurückhalten. Mit der Jahrhundertmitte überflutet sie alle Dämme.

Nun ist's zu Ende mit der kontrapunktischen Musik, die „matt, kriechend, und ohne alle Merkmale der Natur war“. Die neue Generation musiziert aus dem natürlichen Gefühl heraus. Statt „mühsamer Arbeit“ schreibt der Komponist die Ergießungen seines Herzens nieder. Statt eines Gewebes von vielen Stimmen herrscht die natürliche Schönheit einer aus-

drucksvollen Melodie. In den „Kennern und Liebhabern“, den (heute recht häßlich so genannten) Dilettanten, erstieht ein neuer Träger des Musiklebens. Das eigene Ausüben der Musik lockt, denn da kann man das „Ausdrucksvolle“ dieser Musik ganz miterleben. Aber auch der Hörer hat seinen Genuß, denn das ausdrucksvolle Musizieren erweckt in ihm die Empfindungen, die der Komponist ausdrücken wollte. Gerade in der Darstellung dieser adligen und bürgerlichen Liebhaberkreise erreicht das Güttlersche Buch eine besondere Höhe. Aus Reichhardts Selbstbiographie, C. T. N. Hoffmanns Erzählungen werden charakteristische Stellen gebracht, welche die Art der Ausübung, die Besonderheit des Hörens beschreiben. Auch die andern Städte haben solche Kreise gehabt, vor allem Danzig. Und überall werden wir ähnliche enthusiastische Beschreibungen finden. Ich gebe eine solche aus dem Rigaer Musikleben kurz nach 1780, enthalten in dem oben genannten Aufsatz Nik. Buschs: „Vorzüglich aber hat in den Städten und besonders in Riga, die Musik ihren Sitz. Man treibt sie dort nicht als Kunst, sondern man studiert sie wie eine Wissenschaft. Dort finden sich, nicht unter dem Adel, sondern bey den wohlgebildeten Unadelichen, Liebhaber, die in dem eigentlichen Verstande Virtuosen sehn können. Noch neulich hörte ich Pergolesis Stabat mater bey einem Freunde aufführen und ich kann es mit Gewißheit sagen, daß mich keine Ausföhrung in Berlin und in Dresden mehr gereizet habe. Der Geschmack ist dort rein und männlich. Man ehrt und übt diese Wissenschaft, wie ich es wünschte, daß man von Jugend auf jede andere Wissenschaft ehren und üben möchte“. Und weiterhin: „Doch ganz anders war es mit der Tonkunst beschaffen. Diese erhabene Kunst schien hier ihren Thron zu haben. Das schwarze Häupterhaus war ihr Sitz. Musici von Profession und Liebhaber traten einmütig auf und spielten mit Kunst und Gefühl die Meisterstücke eines Bachs und eines Haydn u. a. m. — Entzückende Harmonie! — Noch hört mein Ohr die zaubernde Violine eines Machasch, den sanften einschmeichelnden Saitenton eines Guhn, das Rauschende eines Bulmrincq, den lieblichen Flöten- gesang eines Reichel; noch tönt mir dein Waldhorn, du zärtlicher Valentin! — O unvergeßlich seid ihr mir Alle, unvergeßlich mir auch euer Wahlspruch — *Musica noster amor!*“

Da ist die Kunst genannt, die in jener Zeit musiziert wird: Bach, Haydn, Pergolese. Sie vertreten drei Kreise der zeitgenössischen Musik; Ph. C. Bach: die galante Klavier- und Liedmusik, Haydn: die klassische deutsche Instrumentalmusik, Pergolese: die klassische italienische Gesangsmusik. In sorgfältiger Arbeit werden die Wege erforscht werden müssen, auf welchen

diese Gattungen nach dem deutschen Osten kamen, und welches dort ihre Schicksale waren. Für Königsberg nennt Güttler für die Vermittlung Bachscher Kunst die Namen der führenden Musiker Richter und Bobbielski; auch der baltische Baron von Grotthuß sei nicht vergessen. Für Elbing und Danzig ist es die merkwürdige Musikerpersönlichkeit des Jean du Grain, die im Mittelpunkt der Betrachtung zu stehen haben wird. Die Haydn'sche Kammermusik ist nach Königsberg durch kriegsgefangene österreichische Offiziere gekommen. Hat für das Ermeland vielleicht des Komponisten von Dittersdorf Bruder, der Domherr in Frauenburg war, eine Rolle gespielt? Manches werden uns auch die Leihbibliotheken der größeren Städte erzählen können, die jetzt erstehen, manches auch die Subskribentenverzeichnisse der gedruckten Werke ostpreussischer und reichsdeutscher Musiker, aus denen man die Liebhaberkreise der verschiedenen Städte nach Namen und Stand ablesen kann. — In privaten Singezirkeln wird eifrig Gesang gepflegt. Es wäre wichtig festzustellen, welches die führenden Gesanglehrer in den Städten, wie die Art des Probens, wer die Teilnehmer waren. *Pergoleses Stabat mater* ist noch heute im häuslichen Musizieren lebendig, vergessen aber die größeren Werke der deutschen Modekomponisten der Zeit. Nur einer übertrug alles, *Händel*. Als seine Oratorien im deutschen Osten erstmalig erklingen, sind es zunächst Schulköre, die sie singen, also Knabenstimmen in Sopran und Alt. Bald darauf treten auch die Liebhaberkreise dafür ein.

Aber schließlich sprengt die klassische Orchestermusik und das Oratorium Händelscher Art den Kreis der Liebhaber und drängt ihr Musizieren an die Öffentlichkeit. Zwei Kräfte haben an dieser Wendung mitgearbeitet. Das Theater, in dem sich längst die Publikumsöffentlichkeit gebildet hatte. Italienische Oper, Ballett und Pantomime, und das für Ostpreußen auch literarisch nicht unwichtige, weil bodenständige Deutsche Singspiel, sind sein Spielborrat. Doch bildet für dieses und das nächste Jahrhundert die Theatergeschichte wiederum ein Sondergebiet, das hier nur mit einem Hinweis abgetan werden kann. — Das zweite, das aus den Liebhaberkreisen in die Publikumsöffentlichkeit drängt, ist das Auftreten der Virtuosen. Hier sind wichtige Fragen für alle ostpreussischen Städte zu lösen¹²⁾. Wie bildete sich das öffentliche Musikleben? Durch Pflege welcher Gattung? Unter Führung welcher Musikerpersönlichkeit? In welchen Räumen? — Ist es ein hochstehendes Liebhaberorchester, das musiziert? Oder ein Dilettantenübungsorchester, wie es Streber in Königsberg hatte, oder endlich eine

¹²⁾ Für Königsberg siehe wiederum Güttlers Werk.

Vereinigung von Berufsmusikern, bei der auch Liebhaber mitwirkten, wie etwa Zanders Streichquartett in Königsberg? Wann wurde das erste stehende Theater gegründet? Und wann eine bodenständige Theaterkapelle? Wann endlich traten die ersten Virtuosen auf? Mit welchen Programmen?

Um all das zu erforschen, bietet sich freilich im letzten Viertel des Jahrhunderts eine nicht zu unterschätzende Helferin: die Presse. Mit dem Heraustrreten in die Publikumsöffentlichkeit wird die Musik zu einer Angelegenheit des öffentlichen Lebens, sie findet Berücksichtigung im „Veröffentlichungsmittel“, der Zeitung. Eine unendlich mühevolle Arbeit ist die Sammlung der Pressenachrichten von jetzt an, von der einfachen Anzeige und Benachrichtigung und Schilderung des Eindruckes bis zu der „Beurteilung“ durch den sachlich gebildeten Kritiker, die erst im 19. Jahrhundert einsetzt. Wer könnte sich dem Zauber dieser ersten „Besprechungen“ entziehen! Am 14. Januar 1779 z. B. steht in der „Hartungschen Zeitung“ der erste ausführliche Bericht über eine Aufführung des Oratoriums „Abraham auf Moria“ von Rolke. Sie gliedert sich sehr fein in den Bericht über den äußeren Rahmen, die Ausführung, die den „Ausdruck“ der Musik erstehen läßt, und die „rührende“ Wirkung:

„Am verwichenen Dientag, den 12. dieses (Monats) wurde in dem großen Saale auf dem Kneiphöfischen Junkerhof alldhier, das von dem berühmten Herrn Musikdirektor Johann Heinrich Rolke zu Magdeburg in Musik gesetzte Oratorium, Abraham auf Moria, von der hiesigen Gesellschaft der Musikliebhaber zum Besten der Armen öffentlich aufgeführt. Die Noblesse und die vornehmsten der hiesigen Standespersonen versammelten sich dazu, und der Raum war viel zu klein, sämtliche Zuhörer fassen zu können. Einige hiesige Frauenzimmer, welche Mitglieder dieser Gesellschaft sind, und sich längst allgemeinen Beifall erworben haben, ließen sich bei dieser Gelegenheit hören, und andere ganz junge Frauenzimmer erwarben sich durch ihre angenehmen Stimmen und bereits erworbenen Fertigkeit durchgängig Lob, und eröffneten zugleich hierbei eine noch größere Aussicht für die Zukunft. Die Chöre und besonders das Letzte, wurden nicht nur sehr rein intoniert, sondern auch überall die größte Richtigkeit im Ausdruck beobachtet. Feyerliche Stille und erhabene Andacht ruhten auf die Gesellschaft, und jedermann segnete Rollen, der durch seine große Kenntniß der Harmonie, den kraftvollen Melodien den unaussprechlichen Nachdruck zu geben weiß, wodurch das Erhabene entsteht, das den Verstand beschäftigt und einnimmt, die Sinne bezaubert und uns in die Zeiten der Patriarchen versetzet.“

1786 erfolgt der erste Bericht über ein Virtuosenkonzert. Der Sänger Cartellieri ist der nachmals bedeutendste Gesangslehrer der Stadt Königsberg.

„Herr Antonio Cartellieri machte uns heute zum zweiten Mal das Vergnügen, sich im hiesigen Konzertsaal mit einigen ausgezeichneten Arien hören zu lassen. Wir haben hier seit einigen Jahren mehrere durchreisende Sänger und Sängerinnen gehört, wie aber alles wirklich Große und Schöne jederzeit selten ist, so darf es uns nun auch wohl nicht sonderlich wunder nehmen, einen Cartellieri jetzt erst gehört zu haben. Der reine männliche Ton seiner Stimme, die ebenso fertig die ausgesuchtesten Schwierigkeiten überwindet, als sie mit außerordentlicher Biegsamkeit sich weich und leise an die sanftern Empfindungen des Dichters und Komponisten schmiegt, die Innigkeit und Wärme des Ausdrucks, womit er jeder Silbe des Gesanges ihren wahren und natürlichen Gehalt erteilt, und auch die Seele des minder gefühlvollen Zuschauers zur Teilnahme zwingt, und dann sein freier und unbefangener Vortrag überhaupt, der Affectation so wenig, als Anstrengung kennt, alle diese seltenen Eigenschaften werden ihm jederzeit eine unbestrittene Stelle unter der kleinen Zahl von Sängern aufweisen, die die Ehre Deutschlands und Italiens sind.“

Und endlich erhält an der Wende zum 19. Jahrhundert der „Kritiker“ das Wort. Der zusammenfassende Bericht Joh. Fr. Dorns für die „Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung“ besagt folgendes:

„Der Geist für Musik ist hier so herrschend und so allgemein in der gebildeten Klasse, als er nur an den größten Orten, wo diese Kunst mehr befördert wird, sein kann. Der Enthusiasmus ist besonders dieses Jahr so hoch gestiegen, daß man beim Erinnern an die Geschichte jeder ungemeinen Spannung beinahe für die Zukunft besorgt sein könnte; die Menge der öffentlichen und Privatkonzerte, welche hier veranstaltet sind, beweisen diesen Enthusiasmus. Wenn diese Anstalten im Fortgang ebenso eifrig betrieben werden als in ihrem Entstehen, was läßt sich nicht für die Musik erwarten.“

So ist also das Jahr 1800 ein Höhepunkt des Musiklebens in Ostpreußen, denn das Urteil Dorns gilt im Grunde auch für die anderen führenden Städte. Er stellt zugleich die Schicksalsfrage für das anbrechende 19. Jahrhundert: Wird sich dieser hohe Stand erhalten lassen? Wenige Jahre später (1809) muß er sie für Königsberg und die andern größeren Städte verneinen. Die alten bedeutenden Musiker sind gestorben oder vergessen, die Kirchenmusik wird fast gar nicht gepflegt, die Schulumusik ist im Verfall. Bei den Liebhabern ist die Quantität der Musikübung noch recht groß, die Qualität

schlecht. Es fehlt nicht an Begeisterung, sondern an gutem Geschmaç. Der Musikunterricht ist gering bezahlt und in der Hauptsache schlecht. Ein guter Musiker hat es schwer, sich in einer Stadt zu halten¹³⁾.

Unvermindert in Blüte sind „infolge der Passage nach der nordischen Kaiserstadt“ (Petersburg) nur die Virtuosenkonzerte. Aber gerade sie machen das bodenständige Musikleben nicht aus. Die Theater haben ihren Spielplan vom Singspiel zur Oper (Mozart, Cherubini, Méhul) umgestellt. Auch sie sind den Wechselfällen des Geschmaçs und der Mode stark unterworfen.

Von welcher Seite kann einzig die Neubelebung im 19. Jahrhundert ausgehen? Oben war es bereits angedeutet: Zunächst vom bodenständigen Musiker, der zugleich Musikererzieher ist. Dann von einer Neugestaltung des Musikunterrichts. Auf diesen Grundlagen werden sich auch die neuen Formen des Musizierens entwickeln. — Überschaute man von diesen Gesichtspunkten aus das Musikleben der Städte, so kann man sagen: Es ist ein Glück gewesen, daß gerade in diesen ersten Jahrzehnten da und dort tüchtige bodenständige Musikerpersönlichkeiten erstanden, die die Entwicklung wieder vorwärts brachten. Die zwei bedeutendsten waren wohl der Stadtmusikus Urban zu Elbing und der Gesangslehrer am Friedrichskolleg zu Königsberg, Sämann. Dann geht die Linie in Elbing etwa über Truhn und Döring, in Königsberg über Köhler und Sobolewski zu Berner und Brode. Jeder dieser Musiker bedürfte einer eigenen kurzen Biographie¹⁴⁾, dabei ist die Aufzählung der Namen noch durchaus nicht vollständig. — Zunächst sind es Schul- und Kirchenmusik, die einen neuen Aufschwung nehmen. Hierin ist Sämanns Wirken vorbildlich. Es ist just die Zeit der Renaissance der alten Vokalpolyphonie, die zur Gründung der Berliner Singakademie geführt hatte. Auch in den ostpreussischen Städten entstehen Institute zur Er-

¹³⁾ Als Beleg dafür (einem fröhl. Hinweis von Herrn Archivrat Dr. Hein zufolge) die wichtige Eingabe des Stadtmusikus Urban (Elbing) vom 1. September 1832, der in schwerem Existenzkampfe stehend, sich um eine Theaterkonzession bewirbt. Er betont, daß die Gewerbefreiheit dem Stadtmusikantentum den Todesstoß versetzte, „denn was durch diese den Stadtmusikanten entzogen wurde, ist ihnen in anderer Weise nicht ersetzt worden. Hier in Westpreußen sind bereits alle Stadtmusiker, außer mir, untergegangen, und in Ostpreußen fristen auch nur noch ein Paar ihr kümmerliches Dasein. Früher hatten die Städte Danzig, Marienburg, Marienwerder, Graudenz, Thorn, Conitz u. a. jede eine Stadtmusik und in diesen wurden die Musiker vom Fache gebildet. Obgleich manche dieser Städte geneigt sind, einen Stadtmusiker anzustellen, so findet sich doch kein Musiker, der ein solches Amt annehmen will. “. Eine alte wichtige Einrichtung hat hier ihr Ende gefunden!

¹⁴⁾ Über Berner haben Burdach und Laudien bereits Einzelstudien veröffentlicht.

ziehung im Gesang und Pflege des mehrstimmigen Singens. Im ersten Jahrzehnt erhält auch die Universität, an der „die wackeren musikalischen Schlesier Studenten viel zur Ausbreitung der Musik beigetragen haben“, ein „Institut für Kirchenmusik und Gesang“. Die Kirchenmusikschule in Heiligelinde, welche Instrumental- und Vokalmusik pflegt, erhält durch Seminardirektor Trendt (Braunsberg) einen neuen Lehrplan als Musikschule und Präparandie zugleich.

Der private Musikunterricht blüht auf. Hier hat Christian Urban (Elbing) mit seiner Tätigkeit und seinen Schriften, eine Generation später Louis Köhler (Königsberg) bahnbrechend gewirkt. Auf dem Gebiet der Volksmusik-erziehung hat sich der Pfarrer Thomaszik (Mastenburg) große Verdienste erworben. Und selbst von der kleinen Volksmusikschule in Darkehmen, die H. D. Hamann im 14. Bd. der Pr. Bl. (1835) beschrieben hat, kann man lernen. Freilich beginnt sich hier, wie im Konzertwesen, der Gegensatz zwischen dem Musikunternehmer und dem selbstlos seine Kunst ausübenden und dazu erziehenden Musiker immer schärfer geltend zu machen. Uneinigkeit im Musikleben, endlose Pressefehden sind die Folge davon.

Gerade das, was als schönste Blüte eines guten Privatmusikunterrichtes erblüht, die gute eigene Hausmusik, entzieht sich von nun an der Forschung. Und doch ist sie es, die jetzt und weiterhin auf der Grundlage eines guten Schul- und Privatmusikunterrichtes die Musikpflege des Landes trägt, die Innenseite dessen, was als Musikleben von uns in der Öffentlichkeit gesehen und beschrieben werden kann. Hier müßte es recht viele gute Memoiren und Tagebücher aus Ostpreußen geben oder Skizzen in der Art der W. G. Niehlschen „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten“, in denen so viel Feinsinniges über Musik steht.

Die Außenseite, die öffentliche Musik, beschäftigt uns weiter. Aus dem Geist der Oratorien-Aufführungen des 18. Jahrhunderts und der Pflege des mehrstimmigen Gesanges in den Singinstituten erwachsen die Chorvereine. Ihnen reihen sich an als neue und zukunftsvolle Gemeinschaften die Männergesangsvereine. Durch sie und die nun auch sich bildenden Instrumentalvereine erhielt das Musizieren eine ganz neue Gesellschaftsform. Durch den „Verein“ verbreitete sich die Grundlage des öffentlichen Musiklebens mehr und mehr; ganz neue Kreise wurden dem Hören und Ausüben der Musik erschlossen. Die Geschichte der einheimischen musikalischen Vereine darstellen zu lassen, müßte Ehrenpflicht einer jeden Stadt sein. Für kein Jahrhundert ist reiche Einzelforschung so

nötig, wie für dieses. Denn von jetzt an beginnt das Material für den Forscher nahezu unübersehbar zu werden. Das einzig im großen Faßbare sind weiterhin die Gipfelpunkte des Vereinsmusizierens, die Musikfeste. Nicht ohne ehrliche Bewunderung liest man den historisch bedeutsamen Bericht über das erste preussische Musikfest, das der Stadtmusiker Urban von Elbing am 2. Juni 1833 im großen Remter der Marienburg abhielt. Er spricht in vorbildlicher Weise aus, was der Zweck dieser Musikfeste sein sollte: „Sie wollten die musikalischen Kräfte eines gewissen Gebietes zu einem herrlichen Familien-Schmause auf einen Punkt vereinigen, den Sinn für die allgemeinste unter allen Künsten weiter verbreiten, indem sie Meisterwerke zur Aufführung brachten, die große Massen erfordern, und aus diesem Grunde den Freunden der Kunst ihrer Wirkung nach in Gegenden unbekannt bleiben mußten, die dergleichen nicht aufbringen konnten. Sie wollten die Kunst in ihrer edlen und heiligen Gestalt auftreten lassen und zeigen, welche Wirkungen sie hervorzubringen vermag; der bereits Eingeweihte sollte seine innige Freude daran haben, dem Laien sollte die Ahnung ihrer Zauber erwachen; Künstler, Dilettanten und Kunstfreunde sollten nahegebracht werden und ihre Ideen austauschen; das schlummernde Talent sollte geweckt, das aufkeimende beschützt und genährt, das emporgeblühte angefeuert und belohnt werden . . .“

In dieser Gesinnung wirkten Musikfreunde und Künstler aus der ganzen Provinz zusammen. Auch ihre, der Ausführenden, Namen hat uns der Bericht erhalten. Ich nenne nur die vertretenen Orte: Königsberg, Danzig, Elbing, Marienwerder, Marienburg, Braunsberg, Thorn, Memel, Mehlsack, Insterburg, Heiligenbeil, Osterode, Strassburg, Schwet, Graudenz, Tuchel. Das Programm: Haydns Schöpfung und ein großes Instrumentalkonzert, das 4 Konzerte für die Violine, das Violoncell, die Klarinette und die Posaune, eine Arie von Beethoven, eine vierstimmige Hymne von Mozart, den Chor „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven und als Rahmenwerke Beethovens „Eroica“ und Webers „Fubel-Ouvertüre“ umfaßte. Der überschuß, der erzielt wurde, sollte den Grundstock für eine nach Urbans Grundsätzen zu begründende Normalmusikschule für Preußen bilden. Ein weitsehender Plan, der leider nicht zur vollen Ausführung gedieh.

Die weitere Geschichte des Konzertlebens führt auf wichtige Fragen. Wann z. B. sind ständige Künstlerkonzerte ins Leben gerufen worden? Etwa durch einen musikfreudigen Unternehmer, wie in Königsberg 1871/72, oder durch Mäzene, wie etwa in Elbing? Aus den Programmen, aus den

Kritiken wird man den Geschmack der Zeit ablesen. Wann beginnen Sinfoniekonzerte? Wer veranstaltet sie? Wann waren die weiteren Musikfeste?

Auch der Spielplan des örtlichen Theaters (etwa in Danzig, Elbing, Königsberg, Tilsit) wird seine besonderen Marksteine haben. So in Königsberg die Aufführung des „Freischütz“ (1821), Richard Wagners kurze Tätigkeit (1836) mit der von ihm geleiteten Aufführung der „Stimmen von Portici“ als Hochzeitsbenefiz für seine Frau¹⁵⁾, die deutsche Erstaufführung der Oper „Carmen“ (1879). Mit ihm wird auch jeweils ein Stück Musiker- und Orchestergeschichte verknüpft sein.

Zum öffentlichen Musikleben gehören schließlich noch die örtliche Bibliothek und der Musikalienhandel. Hier traf die einzige große Bibliothek des deutschen Ostens, unsere Staats- und Universitätsbibliothek, ein einzigartiger Glücksfall: 1852 machte ihr der Direktor Gott hold, selbst einer der begeistertsten Musikliebhaber der Stadt, seine herrliche Bibliothek älterer Musikbücher und Musikalien zum Geschenk.

Bleibt noch das gewaltige Material der Presse. Es wird in seinen Nachrichten und Kritiken auf besondere Persönlichkeiten und Geschmacksrichtungen, wie auch auf besondere Ereignisse zu prüfen sein. Hier hat gerade Königsberg das Glück gehabt, daß bedeutende und selbständige Köpfe seine Lokalkritik versahen. Da sind etwa die Antipoden Sobolewski und Köhler, ferner Schwalm und Berneder. Besondere Ereignisse im Reich oder in der Heimat: Richard Wagners, Johannes Brahms' Tod, das erste Künstler- oder Sinfoniekonzert, eine wichtige Erstaufführung, sind Orientierungspunkte in der unendlichen Fülle. Am Ende der langen Reihe der Kritiker des 19. Jahrhunderts steht die ehrwürdige Gestalt Gustav Dömpfes, dem ich noch selbst die Leichengedenkrede halten durfte (s. Hartungsche Zeitung vom 14. Dez. 1923).

Damit aber sind wir bei den Lebenden, im 20. Jahrhundert, angelangt. Mit dem Schwinden des geschichtlichen Abstandes schwindet die Möglichkeit der wissenschaftlichen Erforschung. — Als Gottfried Dörings Buch erschienen war, schrieb ein Kritiker (Philippi in den Pr. Pr. Bl.): „Es wird kaum häufig und angelegentlich genug aufgefordert werden können, die oft unscheinbaren Denkmäler der Musik und selten gewordenen Schriften, die über Musiker und Musikzustände berichten, Texte zu Aufführungen, alte Musikverzeichnisse

¹⁵⁾ Diese Angabe entnehme ich einer Abhandlung „Richard Wagner und Königsberg“, die mir der Verf. Oberpostinspektor E. G. Springer freundlichst zur Verfügung stellte.

u. dgl.¹⁶⁾ vor dem Untergange, dem bald der Zufall und bald die Unkunde sie entgegenführt, zu bewahren, sie sorgsam aufzuheben und mitzuteilen. Auch mündliche Nachrichten und Überlieferungen würden zum Danke verpflichtet. Für die ältere Musik könnte dadurch viel gewonnen werden, daß man die Verzeichnisse der wichtigsten Sammlungen preussischer Musik, sowie die vereinzeltten Beiträge aus den Verzeichnissen öffentlicher und Privatbibliotheken nach und nach durch den Druck veröffentlichte."

Zu letzterem folgt im Anhang ein bescheidener Beitrag: das Verzeichnis der Musikalien der Schloßbibliothek Schlöbitten. Aber auch die erste Bitte heute noch genau so zu Recht wie damals. Das Musikwissenschaftliche Seminar ist, wie bisher, auch weiterhin gern bereit, alle Mitteilungen, die sich auf die Musikgeschichte der Ostprovinz beziehen, zu sammeln. Damit soll keineswegs ein Alleinrecht der Bearbeitung verbunden sein; es ist so unendlich viel noch zu tun, daß der Mitarbeiter gar nicht genug sein können!

Philippi schrieb ferner noch: „An Anschaulichkeit würde das Buch gewinnen, wenn der Verfasser sich entschloße, eine Sammlung von Probestücken preussischer Musik beizugeben, wie Winterfeld und Becker es getan haben. Eine solche Sammlung darf in einem musikgeschichtlichen Werke so wenig fehlen, als Abbildungen in einem Werke über bildende Kunst; denn selbst die geschickteste und ausführlichste Beschreibung vermag weder die einen noch die andern zu ersetzen, und welche Anregung, welchen Nutzen würden nicht Mitteilungen der alten, so schwer zugänglichen Kompositionen dem praktischen Musiker bieten."

Dazu darf der Verfasser abschließend noch sagen, daß auch ihm dies letzte Ziel vorschwebt: „eine Sammlung von Probestücken älterer preussischer Musik“, daß in den Abenden des Collegium musicum u. a. auch immer wieder heimatliche Kompositionen gesungen und gespielt werden, und daß der Gedanke einer Ausgabe gerade in jüngster Zeit sich der Verwirklichung zu nähern beginnt.

¹⁶⁾ „Orgeldispositionen, Bilder, alte Instrumente“ füge ich hinzu.

Katalog der älteren Musikalien der Schloßbibliothek Schlobitten 17).

Abkürzungen: E = Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke
des 16. und 17. Jahrhunderts.

EQ = Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon.

B = Vogel, Bibliothek der weltl. gedr. Vokalmusik Italiens aus
den Jahren 1500—1700.

* Lasso, Orlando: Motetti et Ricercari a due Voci. Venetia 1586.
(EQ)

Lupachino, Bernardin: Il primo libro a due voci. Venetia 1594.
(B. I S. 371.)

Gardano, Antonio: Il primo libro de Canzoni francese a due voci.
Venetia 1564. (E. 1564e.) (Mitkomponisten: Claudin, Œurteur
und Beletier.)

* Gero, Jhan: Il primo libro de Madrigali italiani et canzoni francese
a due voci. Venetia 1593. (B. I S. 286.)

* Baien, Gioan: Il primo libro de Madrigali a due voci. Venetia
1597. (B. II S. 38.)

* Casiro, Gioban de: Chansons . . . à deux parties, tant con-
venables à la voix comme aux instrumens. Anvers 1592. (EQ)

* Casiro, Gioban de: Sonets avec une chanson contenant neuf
parties . . . Le tout à 2 parties. Anvers 1592. (EQ)

Bicinia, sive cantiones suavissimae duarum vocum. Antverpia
1601. (1. Ausgabe E. 1590a.)

Ricoletti, Filippo: Madrigali a due voci. Venetia 1605. (B. II S. 21.)

Rejeune, Claudin: Dodecacorde contenant douze pseumes de
David . . . à 2, 3, 4, 5, 6 et 7 voix. Rochelle 1598. (EQ)

* Fiori musicali a tre voci. Anversa 1604. (B. II 1590*.)

* Merulo, Claudio: Il primo libro de Madrigali a tre voci. Venetia
1580. (B. I S. 458.)

Madrigali a tre voci. Venetia 1597. (B. II 1551*.)

Marenzio, Luca: Libro I—V delle Villanelle et Arie alla Na-
politana a tre voci. Venetia 1600. (B. I S. 410.)

* Mortaro, Antonio: Il quarto libro delle Fiamelle amorose a tre
voci. Venetia 1596. (B. I S. 525.)

Canzonette alla Romana . . . a tre voci. Venetia 1601. (B. II
1601*.)

Dieselben. Anversa 1607. (B. II 1607*.)

Giobanelli, Ruggiero: Il primo libro della Villanelle et Arie alla
Napoletana a tre voci. Venetia 1600. (B. I S. 302.)

Morley, Thomas: Canzonets or little short songs to 3 voyces.
London 1593. (EQ)

* Il primo libro delle Justianiane a tre voci. Venetia 1586.
(B. II 1570*.)

** Sabino, Hippolito: Duo composti sopra il canto delli madrigali
di Cipriano de Rore a 4 voci accomodati per cantar a voci
pari. Venetia 1599.

17) Mit * sind diejenigen Werke bezeichnet, von denen ein vollständiges Exemplar in Deutschland nicht vorhanden ist; mit ** diejenigen, welche in der mir zugänglichen Literatur überhaupt nicht verzeichnet sind.

- Monte, Filippo di: Il primo libro de Madrigali a tre voci. Venetia 1582. (B. I. C. 493.)
- ** Serafini, Serafino: Il primo libro delle Napolitane a tre voci. Venetia 1587.
- Castro, Giovan de: Madrigali a tre voci. Anversa 1607. (B. I. C. 146.)
- Gastoldi, Gio. Giac.: Balletti a tre voci. Anversa 1606. (B. I. C. 279.)
- * Brede mann, Jaques: Musica miscella o mescolanza di Madrigali, Canzoni e Vilanelle a 4 e 5 voci . . . Leeuwarden 1602. (CQ)
- * Livre septieme des chansons vulgaires . . . a quatre parties. Rotterdam 1627. (C 16361)
- * Sweelind, J. P.: Cinquante pseumes de David mis en musique a 4, 5, 6 et 7 parties. Amsterdam 1614. (CQ andere Ausgabe.)
- Marenzio, Luca: Madrigali a quatro voci. Venetia 1592. (B. I. C. 408.)
- Bert, Giacchè de: Il primo libro de Madregali. Venetia 1583. (B. II C. 347.)
- * Giobanelli, Ruggiero: Gli sdruggioli. Il primo libro de' Madrigali a 4 voci. Venetia 1598. (B. I C. 300.)
- Sasler, Hans Leo: Neue teutsche gesang . . . mit 4—8 Stimmen. Augsburg 1596. (CQ)
- Lasso, Orlando: Cinquante Pseumes de David, avec la musique à 5 parties. Vingt autres Pseumes a cinq et six parties. 1597. (C. 1597a.)
- Pebernage, Andre: Livre 2, 3, 4 des chansons à 5, 6, 7 et 8 parties. Anvers 1590/91. (CQ)
- Bert, Giacchè de: Undici libri de Madrigali a cinque voci. Venetia 1583 ff. (B. II C. 336 ff.)
- Sasler, H. L.: Madrigali a 5, 6, 7 et 8 voci. Augusta 1596. (CQ)
- Giobanelli, Ruggiero: Il secondo libro de Madrigali. Venetia 1599. (B. I C. 298.)
- Marenzio, Luca: Libri 1—9 de Madrigali a 5 voci. Venetia 1580—99. (B. I C. 405.)
- Pallavicino, Benedetto: Libri 4—6 de Madrigali a 5 voci. Venetia 1600 ff. (B. II C. 47.)
- Gastoldi, Giacomo: Balletti a 5 voci. Anversa 1605. (B. I C. 275.)
- * Sweelind, J. P.: Chansons a 5 parties. Anvers 1594. (CQ)
- Groce, Giovanni: Il primo libro de Madrigali a 5 voci. Venetia 1607. (B. I C. 197.)
- Orlandi, Santi: Madrigali a 5 voci. Venetia 1607. (B. II C. 31.)
- * Spoglia amorosa, Madrigali a 5 voci. Venetia 1600. (B. II 1600².)
- Prætorius, Barth: Neue liebliche Paduanen und Gaillardten mit 5 Stimmen. Berlin 1616. (CQ)
- Brade, Wilhelm: Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Paduanen, Galliarden, Masqueraden . . . Mit 5 Stimmen. Berlin 1621. (CQ)
- Dem Burggrafen Abraham zu Dohna v. Her. gewidmet!
- Staden, Johann: Neue Pavanen, Galliarden, Curanten mit 4 und 5 Stimmen. Nürnberg 1618. (CQ)
- * Ghirlanda di Madrigali a sei voci. Anversa 1601. (B. II 1601¹.)
- Turnhout, Giovan: Il primo libro de Madrigali a sei voci. Anversa 1589. (B. II C. 262.)
- Sasler, Jakob: Madrigali a sei voci. Nürnberg 1600. (CQ)
- Belli, Girolamo d' Argenta: I Furti, il secondo libro de Madrigali a 6 voci. Venetia 1584. (B. I C. 79.)

- Il Lauro verde, Madrigali a sei voci. Anversa 1591. (B. II 1591¹².)
- Philippi, Pietro: Il primo libro de Madrigali a 6 voci. Anversa 1596. (B. II S. 78.)
- Marenzio, Luca: Madrigalia 6 vocum. Noribergae 1608. (B. I S. 397.)
- ** Höpner, Stephan: Der 23. Psalm auff das Christl. Begräbnis der ... Hof. Sartorius mit 6 Stimmen gericht. Frankfurt 1616.
- Dialoghi musicali . . . a 7, 8, 10, 11 u. 12 voci. Venetia 1592. (B. II 1592¹.)
- Am wichtigsten und deshalb gesondert zu nennen ist ein Sammelband, enthaltend:
- * John Dowland¹⁸): The first booke of Songes or Ayres . . . London 1606 (der ganze Titel bei G D).
The second booke . . . London 1600.
The third booke . . . London 1603.
- ** John Dowland¹⁸): Lachrimae or seaven teares figured in seaven passionate Pavans with divers others Pavans, Galliards and Almands, set forth for the Lute, Viols or Violons in five parts . . . v. J. (nicht bei Citner).
- * Robert Jones: A musicall Banquet . . . London 1610 (G D).
Derjelbe: Varietie of Lute-lessons . . . London 1610 (G D).
- * Robert Jones: Ultimū Vale with a triplizity of Musicke, where of the first part is for the Lute, the Voyce and the Viole de gamba, the 2. part is for the lute, the viole and foure partes to sing, the third part is for two Trebles, to sing either to the lute, or the viole or to both, if any please. London 1605. (G D, doch sind Titel und Jahreszahl dort anders angegeben.)

Endlich enthält die Schloßbibliothek noch eine Sammlung guter Hausmusik des 18. Jahrhunderts, die aber keine Unika oder besonders wertvolle Stücke aufweist.

¹⁸) Die beiden Werke, die zu dem Schönsten gehören, was um die Wende vom 16. und 17. Jahrhundert geschaffen wurde, gab Walter Pabelfo im Varenreiter-Verlag heraus, außerdem Länze von Robert Dowland und M. Waissel für Laute.

Paul Kugelmanns Lied über die Königsberger Straßenrufe
1560.

First system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Hir frischen Reddick Volck, Hir frischen Red - dick Volck." The second staff continues the vocal line with lyrics: "Hir frischen Reddick Volck, hir fri - schen Red-". The third staff is a vocal line with lyrics: "Hir frischen". The fourth staff is a bass line.

Second system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "hir frischen Red - dick Volck Drö - ge Frue". The second staff continues the vocal line with lyrics: "dick, hir frischen Reddick Volck, hir fri - schen Red - dick". The third staff continues the vocal line with lyrics: "Reddick Volck, hir frischen Reddick Reddick Volck, hir frischen Reddick Volck, hir fri -". The fourth staff is a bass line with lyrics: "Hir frischen Reddick Volck, hir fri - schen Red - dick, hir frischen Reddick Volck, hir".

Third system of the musical score. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Drö - ge Frue Drö - ge Spene Frue Drö -". The second staff continues the vocal line with lyrics: "Drö - ge Spene Fru - e!". The third staff continues the vocal line with lyrics: "schen Red - dick Volck. Drö - ge Spene Fru -". The fourth staff is a bass line with lyrics: "frischen Red - dick. Drö - ge Spene Fru -".

(h)

ge Spene Fru - - - e!

Drö - ge Spe - ne Fru - e. hir frischen Krablen, hir

e, drö - ge Spene Fru - - e, Fru - - e! Hir

e! Drö - ge Spene Fru - e.

Hir frischen Krablen, hir frischen Krab -

frischen Krab - len! hir frische

frischen Krablen, hir frischen Krablen, hir fri - sche

Hir frischen Krablen, hir!

(h)

len Hir Schirrsandt,

Krab - len hir frische Krab - len hir

Krab - len hir frische Krab - len

Hir frischen Krablen, hir! Hir

Schir - sandt Hir Schir sandt,
 frische Kra - - - - - blen Hir
 Hir Schir sandt, Schir - sandt, Schir sandt !
 Schir sandt, hir ! Hir Schir sandt, Schir sandt !

Schir - sandt
 Schir sandt, Schir - sandt, Schir - sandt !
 Hir Schir sandt, Schir - sandt, Schir -
 Hir Schir sandt, Schir-

hir Schir sandt, hir Schir - sandt, hir frischen
 - hir Schir sandt, Schir - sandt, hir frischen
 sandt hir hir Schir - sandt hir
 - sandt, Schir - sandt !

Schir -

Schir -

Schir sandt, hir Schir - | sandt, hir frischen Schir -

hir Schir sandt, hir! hir frischen Schir -

(4)

sandt. (Wie Tenor)

sandt (Wie Tenor)

sandt. So kan dir Schir sandt. lach was maken ma -

sandt (Wie Tenor)

ken heb Dank da le -

we Schir - sandt!

Dasselbe
zum Spielen auf einem Tasteninstrument gesetzt.

(Nicht zu langsam)

First system of musical notation. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The tempo marking *(Nicht zu langsam)* is above the first measure. The lyrics *Kir strichen Reddick Volck!* are written below the treble staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). A fermata is placed over the final note of the treble staff in the third measure, with a small *(h)* above it.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The lyrics *Droge Spene, Frua!* are written below the treble staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). A fermata is placed over the final note of the treble staff in the third measure, with a small *(h)* above it.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

(h) *Hir frijken Kralen!*

Handwritten musical score for the piece "Hir frijken Kralen!". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. There are some annotations: a circled 'h' above the first measure, and a line pointing from the treble staff to the bass staff in the second measure.

(h)

Continuation of the musical score from the previous system. It shows two staves with musical notation. A circled 'h' is above the final measure of the treble staff. A line points from the treble staff to the bass staff in the second measure.

Hir Schirfand!

Handwritten musical score for the piece "Hir Schirfand!". It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. A line points from the treble staff to the bass staff in the second measure.

Continuation of the musical score from the previous system. It shows two staves with musical notation. A line points from the treble staff to the bass staff in the second measure.

Continuation of the musical score from the previous system. It shows two staves with musical notation.

Kirfrischen Schirfand!

(Bewegter)

(Tempo I.)

Heb Dank du se -

we Schir - sand!