

Mateusz Kawa

POLNISCHE UND WIENER MUSIKSALONS

Studie und Vergleich



HOLLITZER
H

Polnische und Wiener Musiksalons

Mateusz Kawa

**Polnische
und
Wiener Musiksalons**
Studie und Vergleich

HOLLITZER
H

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung von

mozarteum
university ●

 **Stadt
Wien** | Kultur

und

Gabriele und Rainer Irle

Mateusz Kawa: *Polnische und Wiener Musiksalons. Studie und Vergleich.*

© Hollitzer Verlag, Wien 2025

Die Publikation basiert auf der Dissertation
Mateusz Kawas *Polnische und Wiener Musiksalons*
aus dem Jahr 2024

Umschlagabbildung: Marcello di Capua: *Angelica placata*,
Bibliothek Muzeum-Zamek w Łańcucie, PL-ŁA, Sig.: RM 292

Satz und Covergestaltung: Nikola Stevanović
Grafische Betreuung der Abbildungen und Notenbeispiele: Marcin Bugajski
Lektorat: Angela Fux

Gedruckt und gebunden in der EU

Open Access CC BY-NC-ND 4.0

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

kontakt@hollitzer.at
www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99094-592-6

Meinen Eltern

INHALTSVERZEICHNIS

Abkürzungen	9
Einleitung	11
1. Geschichtlicher Hintergrund	21
2. Salons in Polen	33
2a. Der königliche Hof	45
2b. Exkurs – Kulturelle Situation in Galizien – österreichische Teilung	57
2c. Die Fürsten Czartoryski	60
2d. Die Fürsten Radziwiłł	73
2e. Die Fürsten Lubomirski	104
2f. Aleksandra und Michał Kazimierz Ogiński	126
2g. Maria Szymanowska (Wołowska)	129
2h. Die Familie Chopin und ihr Salon	136
3. Die Polnischen Salons – Zusammenfassung	143
4. Salons in Wien	149
4a. Der österreichische Kaiserhof	150
4b. Familie von Greiner	155
4c. Gottfried van Swieten	159
4d. Die Fürsten von Esterházy	162
4e. Die Grafen von Esterházy	168
4f. Die Fürsten von Lichnowsky	169
4g. Die Fürsten Czartoryski	172
Die Sammlung der Czartoryski-Fürsten aus dem Palast in Weinhaus (heute in der Bibliothek des IS PAN, Warschau)	185
4h. Die Fürsten von Lobkowitz	194

5. Salons in Wien – Zusammenfassung	209
6. Vergleich von polnischen und Wiener Salons	213
7. Geschichtliche Gesänge der Polen	219
Rekapitulation	265
Appendix 1	277
Appendix 2	287
Appendix 3	289
Bibliographie	291
Primär- und Sekundärliteratur	291
Zeitschriften/Zeitungen	305
Archivquellen	309

Abkürzungen

Abb.	Abbildung
AGAD	Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie (PL-Wagad) [das Hauptarchiv für historische Aufzeichnungen in Warschau]
AmZ	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>
APŁ	Archiwum Potockich z Łańcuta [Potockis-Łańcut-Archiv]
Art.	Artikel
AWR	Archiwum Warszawskie Radziwiłłów [Radziwiłłs Warszaues Archiv]
Bd., Bde.	Band, Bände
bearb.	bearbeitet von
bzw.	beziehungsweise
d. h.	das heißt
f.	folgende
geb.	geboren
Hg.	Herausgeber/Herausgeberin
HmT	Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), <i>Handwörterbuch der musikalischen Terminologie</i> , 17. Auslieferung, Steiner Verlag, Stuttgart – Winter 1989/90.
M. K.	pro memoria Mateusz Kawa
MGG	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik</i>
Ms.	Manuskript
Nbsp.	Notenbeispiel
Nr.	Nummer
o. J.	ohne Angabe zum Erscheinungsjahr
o. O.	ohne Angabe zum Erscheinungsort
o. V.	ohne Angabe zum Verlag
OEML	<i>Österreichisches Musiklexikon online</i>
op.	Opus
S.	Seite
Sig.	Signatur
T.	Takt/Takte
u. a.	unter anderem; und andere
v. Chr.	vor Christus
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel
zit. nach	zitiert nach

Alle Bibliothekssigel wurden nach dem Verzeichnis der RISM-Website zitiert.
Vgl. <https://rism.info/de/community/sigla.html> [Zugriffsdatum 06.05.2025].

EINLEITUNG

Musiksalon. Im Laufe der Jahrhunderte hat der Begriff mehrere semantische Metamorphosen durchlaufen: von der Pariser Kultur der Oberschicht und der Königshöfe über die Residenzen europäischer Aristokratie bis hin zum Biedermeier, in dem sich das Musizieren zunehmend auf das Private und das Bürgertum konzentrierte. In dieser Zeit erhält auch der Begriff des Musiksalons und der im Salon aufgeführten Musik eine pejorative Konnotation.¹ Ist dieses Urteil aber definitiv?

Die Verbindungen zwischen der polnischen und der Wiener Kultur und seine künstlerische Tätigkeit motivierten den Autor, die Musiksalons näher zu erforschen. Die Aufführungspraxis zeigt, dass Werke der sogenannten Wiener Klassik und jener Komponist*innen, welche in Wien tätig waren, bekanntermaßen im Klavier- und Kammermusikrepertoire einen besonderen Platz einnehmen. Ihre Hauptwerke bilden den Kern des Programms vieler Konzerte. Wien war außerdem eine der ersten Stationen, die der junge Fryderyk (Frédéric) Chopin (1810–1849) auf seiner Emigrationsreise nach Paris besuchte. Die damalige politische Situation führte zu einer verstärkten Vermischung der kulturellen Einflüsse zwischen Polen und Österreich. Ein wichtiges Element, das die Ausrichtung des Forschungsbereichs beeinflusst, ist auch die Kenntnis der polnischen Sprache. Sie gab dem Autor die Möglichkeit, an wissenschaftliche Quellen heranzukommen, die u. a. in altpolnischer Sprache verfasst wurden, die für Forscher*innen außerhalb des polnischen Sprachraums oft unzugänglich und unverständlich sind.

Das Ziel dieser Studie ist der Versuch einer objektiven Auseinandersetzung mit der Geschichte und Tätigkeit der polnischen² Musiksalons vom Ende des 18. bis zu den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Ein wichtiges Element ist die Darstellung der musikkulturellen Gesamtheit der Rzeczpospolita [Republik Polen – M. K.] in engem Zusammenhang mit dem Erbe aus der Zeit vor 1795, d. h. aus der Zeit des Mäzenatentums von König Stanisław August Poniatowski (1732–1798; Regierungsjahre 1764–1795) sowie des sich dynamisch entwickelnden Musiklebens in den polnischen Gebieten während der Teilungen bis zur Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens im Jahr 1918. Der Autor entschied sich, bei der Untersuchung eines so breiten Zeitrahmens,

1 Tobias Widmaier, *Salonmusik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 17. Auslieferung, Steiner Verlag, Stuttgart – Winter 1989/90; Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), Steiner, Stuttgart 1989, S. 22, 256.

2 Die Arbeit zeigt die Zentren innerhalb der heutigen Grenzen Polens; es wäre im Rahmen einer weiteren Studie auch interessant, die besprochenen Städte unter Berücksichtigung des Einflusses des russischen Hofes und der möglichen Auswirkungen auf die zeitgenössische Kultur der Staaten zu untersuchen.

sein Augenmerk insbesondere auf eine³ Art von Musiksalon⁴ zu richten – jene, die von der Aristokratie betrieben wurde. Trotz der Eingrenzung des Forschungsgegenstandes auf diese besondere Art der titelgebenden Institution war es aufgrund des breit gefächerten zeitlichen Spektrums und der Quellenlage nicht möglich, das Thema erschöpfend zu behandeln, vor allem nicht in einem soziologisch-kulturellen Kontext. Die Forschungen zu Chopin wurden bewusst begrenzt und konzentrieren sich nur auf seine Teilnahme und Rolle in ausgewählten Musiksalons. Diese Annahme ergibt sich aus den zahlreichen Publikationen, die das Thema bereits detailliert beschreiben.⁵ Der Schwerpunkt lag auf Fragen, die sich sowohl auf die Gestaltung und Entwicklung der Musik auf polnischem Boden als auch auf die Bewahrung der Merkmale der nationalen Kultur beziehen. Die erwähnte Zeitspanne und die damalige geopolitische Lage des Landes ermöglichten es, die Untersuchung auf die Verbindungen zwischen polnischen und Wiener Salons auszuweiten. Die Homogenität der untersuchten sozialen Gruppe wurde jedoch gewahrt.

Der im Titel der Arbeit formulierte thematische Rahmen wird durch die folgenden Forschungsfragen definiert:

1. Welchen Einfluss hatte der königliche Hof auf die Entwicklung der Musiksalons im Polen des 18. Jahrhunderts?
2. Welche Rolle spielen Musiksalons im polnischen Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts?
3. Inwiefern wurde Warschau zum kulturellen Zentrum Polens im 18. und 19. Jahrhundert?
4. Welche Rolle spielte der polnische Adel bei der Gestaltung der Kultur und der Künste, insbesondere der Musik?
5. Was waren die Merkmale der polnischen Salonmusik?
6. Welche Verbindungen bestehen zwischen den Erben der polnischen und der Wiener Musiksalons?

3 Im Sinne ergebnisoffenen Forschens werden die Einflüsse des polnischen Königs-, des kaiserlichen Hofes und der beiden zum polnischen Bürgertum gehörenden Salons thematisiert/untersucht.

4 Aufgrund des Charakters polnischer Salons wurden sowohl Salonmusikaufführungen als auch kleinere Konzerte, die im deutschen Sprachraum als Hausmusik bekannt sind, berücksichtigt.

5 Vgl. u. a. Halina Goldberg, *Chopin in Warsaw's Salons*, in: Maria Anna Harley (Hg.), *Polish Music Journal*, Bd. 2 (1999), University of Southern California, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/chopin-in-warsaw-salons/> [Zugriffsdatum 28.12.2024]; *Musical Life in Warsaw during Chopin's Youth, 1810–1830* (Diss.) University of New York, New York 1997; *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, New York 2008; Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Krakau 2005; Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; *Chopin: Dusza salonów paryskich. 1830–1849*, PWM, Krakau 2019.

Trotz des uneinheitlichen Lichtes, in dem König Stanisław August dargestellt wird, sollten seine Erfolge bei der Reformierung des Landes sowohl in politischer, wirtschaftlicher als auch in kultureller Hinsicht nicht vergessen werden. Sein Engagement für die Entwicklung der Künste sowie sein Mäzenatentum führten dazu, dass eine Epoche in der Kunst der polnischen Aufklärung nach ihm benannt wurde.⁶ Die Aktivitäten des königlichen Hofes inspirierten ähnliche Tätigkeiten unter den reichsten und einflussreichsten Vertretern der polnischen Aristokratie. Die Forschungen für diese Arbeit bezogen sich vor allem auf die Hauptstadt, weil der König und die ihm unterstellten Kultureinrichtungen dort ansässig waren. Um Ergebnisoffenheit zu wahren, hat der Autor, soweit möglich, Zentren auch außerhalb von Warschau beforstet.

Wie bereits erwähnt, verzichtet diese Studie auf eine Analyse der Musiksalons unter soziologischen Gesichtspunkten. Stattdessen wird die künstlerische Dimension der untersuchten Institution sowie die Möglichkeiten, die sie den Interpret*innen und dem Publikum boten, in den Mittelpunkt gestellt. Die Begrenzung des Forschungsgebiets insbesondere auf die Salons des Adels legte nahe, die Rolle, die diese soziale Gruppe im damaligen Polen spielte, zu definieren. Aufgrund des Forschungsfeldes lag der Schwerpunkt auf Fragen, die mit den Künsten zusammenhängen, wobei die Beziehung zwischen dem Musikleben, der Entwicklung der Musik und den Aktivitäten des Mäzenatentums der reichsten Familien im Vordergrund stand.

Die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Öffentlichkeit verbreitete Meinung, die Salonmusik sei ebenso wie die Institution selbst von geringer Qualität oder bestenfalls unprofessionell, gab den Anstoß, sich mit diesem Aspekt der Forschung auseinanderzusetzen. Jene Beispiele, die zeigen, dass die Geringschätzung der Salonmusik zu Unrecht erfolgt, beschränken sich in der Fachliteratur meist auf anspruchsvolle Künstler wie u. a. Robert Schumann (1810–1856) oder Fryderyk Chopin. Um die polnische Salonmusik zu charakterisieren, beschloss der Autor, ein Werk zu analysieren, das in der thematisierten Zeit entstand und populär war – die *Geschichtlichen Gesänge der Polen*. Ausschlaggebend für die Wahl dieser Liedersammlung waren die darin aufgegriffenen historiografischen Themen, die Zusammenarbeit von professionellen Komponist*innen mit Amateur*innen sowie des Adels mit Künstler*innen bei der Vertonung der Werke.

Ein Forschungsschwerpunkt, der sich unmittelbar aus der politischen Situation Polens nach der Teilung ergab, war die Suche nach dem Wirken des polnischen Adels auf dem Gebiet jener Staaten, die sich Teile Polens einverleibt hatten, insbesondere Preußens und der Habsburgermonarchie. In dieser Zeit gewann Migration und kultureller Austausch an Bedeutung. Dies ermöglichte es, den polnischen und den Wiener⁷ Musiksalon in Hinblick auf Parallelen und Unterschiede zu analysieren.

6 Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie, Warschau 1995.

7 Neben einer Auswahl der wichtigsten Familien der Wiener Aristokratie wurde versucht, auch polnische Vertreter und solche mit polnischen Wurzeln in die Untersuchung einzubeziehen.

Zu Beginn der Forschung werden vom Autor zunächst die beiden Kernbegriffe des Salons und der Salonmusik thematisiert. Der erste Terminus ist durch einen semantischen Dualismus gekennzeichnet. Er bezieht sich sowohl auf einen zentralen, repräsentativen Raum im Haus als auch auf die mit ihm verbundenen familiären, gesellschaftlichen und – bei Aristokraten – politischen Aktivitäten.⁸ Die Durchführung von Salons bedeutete für die jeweiligen Familien auch einen Status-Gewinn.⁹ Zu den charakteristischen Elementen gehörten die Regelmäßigkeit der Treffen – der sogenannte *Jour fixe* – und die Leitung der Institution durch Frauen.¹⁰ Der zweite Begriff wird im *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* treffend definiert:

Salonmusik bezeichnet einerseits eine musikalische Praxis, die an einen Salon genannten Raum und einen spezifischen geselligen Kontext gebunden ist, andererseits [...] die kompositorisch für diesen Rahmen bestimmten Werke.¹¹

Die obige Beschreibung sollte jedoch durch eine Charakterisierung der Musik selbst ergänzt werden, die ab dem 19. Jahrhundert unter dem genannten Begriff ein virtuoseres Stück bezeichnete.¹² Unter den aufgeführten Kompositionen waren Bearbeitungen, Klavierauszüge sowie Transkriptionen von symphonischen Bühnenwerken besonders beliebt. Einige zeichneten sich durch Vereinfachungen aus, die es einem breiten, auch unkundigen Kreis von Interpret*innen ermöglichte, diese Werke aufzuführen.¹³

Der Gegenbegriff zur Salonmusik ist die Hausmusik bzw. das häusliche Musizieren, das vereinfacht als ein privates (auch häusliches) Konzert für ein kleines Publikum, meist nur aus Familienmitgliedern bestehend, definiert werden kann.¹⁴ Im Rahmen der durchgeführten Forschung über polnische Musiksalons setzt sich der Autor mit der genannten Definition auseinander.

In den letzten zehn Jahren hat das Interesse am kulturellen Erbe des polnischen und des europäischen Adels sowohl in akademischen als auch in privaten Kreisen

8 Elisabeth Th. Hilscher, *Salon*, in: Barbara Boisits (Hg.), *Oesterreichisches Musiklexikon online* (weiter: *OEML online*), (letzte inhaltliche Änderung: 9.11.2022), <https://www.musiklexikon.ac.at/ml> [Zugriffsdatum 26.12.2024], <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e034>; *Salon*, in: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* (weiter: *DWDS online*), <https://www.dwds.de/wb/Salon> [Zugriffsdatum 26.12.2024].

9 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 162–165, 171–172; *Salon*, in: *DWDS online*, [Zugriffsdatum 26.12.2024].

10 Elisabeth Th. Hilscher, *Salon*, in: op. cit.; Magdalena Dziadek, *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku*, in: Grzegorz Mania / Piotr Róžański (Hg.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Krakau 2017, S. 59.

11 Tobias Widmaier, *Salonmusik*, in: op. cit., S. 1.

12 *Ibidem*.

13 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 256–261, 342.

14 *Hausmusik*, in: *DWDS online*, <https://www.dwds.de/wb/Hausmusik> [Zugriffsdatum 09.01.2025].

zugenommen.¹⁵ Dies ist für Polen insbesondere deshalb von Bedeutung, weil dessen Wahrnehmung der Aristokratie sich durch den Zweiten Weltkrieg und den anschließenden Wandel des polnischen politischen Systems radikal verändert hat.¹⁶

Grundlage für die durchgeführten Studien und Analysen, insbesondere zur Musik, die im Rahmen des Musiksalons aufgeführt wurde, und für den Vergleich zwischen den polnischen und den Wiener Zentren waren zahlreiche Recherchen in Archiven und Bibliotheken. Ausgangspunkt war die Analyse der in der Bibliothek des Schlosses Łańcut aufbewahrten Musikaliensammlung, die die Kriege und politischen Veränderungen nahezu unversehrt überstanden hat. Sie ist ein greifbares Zeugnis des Musiklebens der polnischen Aristokratie an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Die gewonnenen Ergebnisse dienten als Grundlage und Bezugspunkt für weitere Forschungen u. a. in den Sammlungen der Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie [Czartoryski-Bibliothek in Krakau], des Archiwum Główne Akt Dawnych [Zentralarchiv für historische Aufzeichnungen], der Nationalbibliothek in Warschau, der Bibliothek des Kunstinstituts der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau, der Polnischen Bibliothek in Paris, der Österreichischen Nationalbibliothek und des Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. Analysen von Archivmaterial haben unter anderem dazu beigetragen, Manuskripte und die Rekonstruktion der Sammlung der Bibliothek der Wiener Linie der Fürsten Czartoryski im Palais Weinhaus ans Licht zu bringen. Besonders ergiebig waren die Recherchen ausgewählter Musiksammlungen in der Nationalbibliothek in Warschau, der Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa [Podkarpacka-Digital-Library], der Bibliothek der Jagiellonen-Universität in Krakau und deren Vergleich mit ähnlichen Sammlungen der Staatsbibliothek in Berlin (Preußischer Kulturbesitz), der Privatsammlung der Fürsten von Esterházy in Eisenstadt sowie der Musiksammlung der Fürsten von Lobkowitz aus dem böhmischen Nelahozeves. Sie werfen ein neues Licht auf das Repertoire, das in den musikalischen Salons der jeweiligen Familien gespielt wurde. Aufgrund der aktuellen geopolitischen Lage wurden Recherchen an Institutionen jenseits der Ostgrenze Polens nicht berücksichtigt.

15 Zu den neuesten polnischen Publikationen gehören u. a. Kazimierz Karolczak, *Dzieduszyccy. Linia poturzycko-zarzecka*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Krakau 2000; Anna Janota-Strama, *Stadniccy herbu Szreniawa z Nawojowej*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2013; Rafał Smoczyński / Tomasz Zarycki, *Totem inteligencji. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warschau 2017; Joachim Popek, *Ród Tyszkiewiczów z Weryni w XIX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warschau 2018; Witold Banach, *Radziwiłłowie. Burzliwe losy słynnego rodu*, Wydawnictwo Poznańskie, Posen 2018; Witold Banach, *Czartoryscy czyli wieczna pogoń*, Wydawnictwo Poznańskie, Posen 2022; Iwona Długoń, *Znad modrego Dunaju po leniwy San. Czartoryscy z Pełkiń*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2023.

16 Die kommunistische Machtübernahme und die Abhängigkeit des Landes von den Sowjets – M. K.

Vorträge bei verschiedenen kulturellen und wissenschaftlichen Veranstaltungen zu diesem Thema erwiesen sich ebenso als hilfreich. Die 2019 ausgebrochene Pandemie erforderte die Suche nach neuen Lösungen, was dazu führte, dass eine Reihe von Konferenzen im Live-Stream-Format durchgeführt oder auf ausgewählten Online-Plattformen zur Verfügung gestellt wurden. Diese trugen nicht nur zu einem detaillierten Bild der von den Referent*innen untersuchten Aspekte bei, sondern skizzierten auch ein ganzheitliches Bild der Rolle der damaligen Aristokratie bei der Gestaltung des kulturellen sowie des sozialpolitischen Lebens des nicht existierenden Landes. Zu den wichtigsten Beiträgen gehören *Rola mecenatu artystycznego polskiej arystokracji na przykładzie rodów Czartoryskich i Radziwiłłów* [Die Rolle des künstlerischen Mäzenatentums der polnischen Aristokratie am Beispiel der Familien Czartoryski und Radziwiłł von Maciej Radziwiłł], *Muzyczny portret księcia Antoniego Radziwiłła* [Das musikalische Porträt des Fürsten Antoni Radziwiłł von Agnieszka Drożdżewska] oder *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach do żony i córek* [Antoni Radziwiłł und seine Epoche in Briefen an seine Frau und Töchter von Wojciech Lizak]. Hilfreich für die weitere Recherche waren die veröffentlichten Materialien der Konferenz *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność* [Czartoryski – Polen – Europa. Geschichte und Gegenwart; 2001].

Die Zahl der Veröffentlichungen über Salons, einschließlich Musiksalons, ist beeindruckend. In ihrer Charakterisierung lassen sich zwei Forschungsperspektiven erkennen – eine allgemeine und eine detaillierte monografische. Zu jenen, die sich dem Thema im Querschnitt nähern, gehören der Aufsatz *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku* [Polnische Musiksalons vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis 1939 von Magdalena Dziadek] und die Dissertation *Geschichte der Musikförderer und Musiksalons in Wien vom ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* von Tünde Kurucz. Die Autorinnen beschreiben nicht nur die wichtigsten Persönlichkeiten der Musiksalonszene, sondern betonen auch die Rolle des Mäzenatentums, das die von ihnen ausgewählten Personen pflegten. Ein wichtiges Element der durchgeführten Forschungen ist die Darstellung dieser Aktivitäten vor dem Hintergrund der sich dynamisch verändernden Zeiten, sowohl in den polnischen (die Forschungen betreffen auch Gebiete innerhalb der Grenzen der Rzeczpospolita vor 1795) als auch in den Wiener Zentren. Beide Werke dienten dem Autor als Ausgangspunkt für die weitere Forschung.

Neben den wissenschaftlichen Ausgaben erwiesen sich die zur Verfügung stehende Korrespondenz¹⁷ und die Presseveröffentlichungen ebenfalls als relevant. Unter letzteren waren polnische Zeitschriften wie *Gazeta Warszawska*, *Kurier Warszawski*,

17 Die Korrespondenz der polnischen Aristokratie erschwerte die Recherche. Neben Briefen in polnischer, englischer oder deutscher Sprache gab es eine große Gruppe an Briefen, die auf Französisch verfasst wurden; einer Sprache, mit der der Autor wenig vertraut ist. Eine weitere Herausforderung war die oft unleserliche Handschrift, die absichtlich quergeschrieben wurde (die Zeilen verlaufen quer zueinander), um den Inhalt im Hinblick auf die russische Zensur schwer verständlich zu machen.

(lemburgische) *Nowiny*, *Ruch Muzyczny*, *Czas* sowie die *Süddeutsche Musik-Zeitung* und *Allgemeine musikalische Zeitung* von unschätzbarem Wert.

Zwei polnische und je eine englisch- und deutschsprachige Publikation wurden sowohl für die inhaltlichen als auch für die methodischen Fragen als Referenzstudien ausgewählt:

- Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie, Warschau 1995.
- Iwona Długoń, *Znad modrego Dunaju po leniwy San. Czartoryscy z Pełkiń*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2023.
- Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, New York 2008.
- Andreas Ballstaed / Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), Steiner, Stuttgart 1989.

Besonders anregend war die vielschichtige Betrachtung des Forschungsproblems und die Herausforderung des breiten zeitlichen Rahmens. Die von den Autor*innen angewandten Forschungsmethoden waren nicht nur eine Quelle des Wissens, sondern gaben auch den Anstoß für die Behandlung ähnlicher Fragen in dieser Arbeit.

Die Informationen aus den durchgeführten Archivrecherchen und der Primär- sowie Sekundärliteratur wurden mit Hilfe ausgewählter Forschungsmethoden kritisch ausgewertet und ausgearbeitet. Diese basierten auf deskriptiven¹⁸ und vergleichenden¹⁹ Methoden. Für die Darstellung der Ergebnisse von Dokumenten und Korrespondenzen erwies sich die Methode der Textanalyse als hilfreich.²⁰

Die Analyse der musikalischen Werke, insbesondere der *Geschichtlichen Gesänge*, wurde durch die synthetische Anwendung hermeneutischer Methoden²¹ sowie der

18 *Wie soll man über Literatur schreiben, wie soll man berichten, welchen Stil soll man verwenden? Muss man ein „trockener“ Gelehrter sein, weil es die Ernsthaftigkeit des Themas verlangt, oder ist es im Gegenteil zulässig, auf Schreibmittel aus anderen Gattungen zurückzugreifen? [...] Autoren weiterer Versuche und Rezensenten stimmten für eine kurze und bündige Aussage.*

[Jak pisać o literaturze, jak relacjonować, jakiego użyć stylu? Czy trzeba być „suchym” uczonym, bo tego właśnie wymaga powaga przedmiotu, czy przeciwnie – wolno sięgać po środki pisarskie z innych gatunków twórczości? (...) autorzy dalszych prób i recenzenci oddawali głos za zwięzłością.]

Alina Witkowska, *Romantyzm*, in: Alina Witkowska / Ryszard Przybylski (Hg.), *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warschau 1997, S. 641.

19 Vgl. Ryszard Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Wydawnictwo Marabut, Danzig 1996, S. 322.

20 Earl Babbie, *The Practice of Social Research* (9. Ed.), Wadsworth/Thomson Learning, 2001 [PWN, Warschau 2004, S. 340–352].

21 Hubert Moßburger, *Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2*, in: Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden*, Laaber-Verlag, Laaber 2014, S. 185–218.

Rezeption des musikalischen Werks²² und der Methode der „integralen Interpretation“²³ ermöglicht. Darüber hinaus wurden die erforderlichen Analyseinstrumente im Zusammenhang mit jedem der untersuchten Werke entsprechend ausgewählt. Strukturelle Studien sowie Harmonie- und Rhetorik-Analysen zu einzelnen Aspekten der Lieder wurden nicht ausgelassen.

Die Publikation besteht aus sieben Kapiteln und ist nach chronologischen Gesichtspunkten geordnet, wobei der Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zu den 1920er Jahren abgedeckt wird. Der zeitliche Rahmen wird im ersten Kapitel ausgeweitet, in welchem eine Beschreibung der kulturellen und politischen Situation in Polen während der letzten Jahre der Herrschaft von König Stanisław August Poniatowski erfolgt. Die Ausführlichkeit und Ausdehnung dieses Teils des Werks war eine bewusste Entscheidung, die sich durch die Ausrichtung der Studie auf ein deutschsprachiges Publikum ergab und die Gelegenheit bot, in den polnischen Kulturkontext einzutreten. Diese Detailgenauigkeit ist für das polnische Lesepublikum zwar nicht notwendig, kann sich aber durchaus als interessant erweisen, da es die Problemstellungen aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet.

In den nächsten beiden Kapiteln wird die Rolle des Mäzenatentums sowie eine Auswahl von Salons der polnischen Aristokratie erläutert. Der Ausgangspunkt, die Inspiration für die Tätigkeit der reichsten gesellschaftlichen Gruppe, war der königliche Hof in Warschau. Als Ergänzung der Untersuchung beschloss der Autor, die Studie auf die gleichnamigen Einrichtungen zweier bürgerlicher Familien auszuweiten. Der polnische Teil des Buches schließt mit einer kurzen Zusammenfassung ab.

Ab dem vierten Kapitel werden die Ergebnisse der Recherchen zu den Wiener Adelsalons referiert. Analog zum polnischen Zentrum stellt der Autor auch die Musikszene des kaiserlichen Hofes und die Metamorphose vor, die die musikalische Darbietung in den Salons der Wiener Hofburg und Schönbrunn durchlief. Eine Familie, die sich im Bereich des Musikschafterns und der Musikpopularisierung besonders hervortat, waren die Fürsten von Esterházy, deren Aktivitäten stärker mit ihren Residenzen außerhalb Wiens verbunden waren. Es fehlt nicht an einer detaillierten Analyse des Repertoires der ungarischen Magnaten sowie der Lobkowitz-Fürsten; die Rekonstruktion der Sammlung der Wiener Bibliothek der Czartoryski-Fürsten ist hierfür von ungemeiner Relevanz im Kontext der Familienforschung. Dieser Abschnitt schließt nicht nur mit einer Zusammenfassung der Aktivitäten des Wiener

22 Friedrich Geiger, *Form nach Beethoven. Ein Analysemodell kompositorischer Rezeption anhand von Béla Bartóks Streichquartett Nr. 1 op. 7 und dem cis-Moll-Quartett op. 131*, in: Claus Bockmaier (Hg.), *Beethoven-Aspekte. Spezifika und Tangenten in Literatur, Aufführungspraxis, Komposition* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 17), Allitera, München 2021, S. 187–213.

23 Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Krakau 2000.

Zentrums, sondern auch mit einem Vergleich des Wiener Erbes mit polnischen Kulturzentren.

Das letzte Kapitel ist einer Analyse der in polnischen Salons beliebten *Geschichtlichen Gesänge* gewidmet, die ein Paradebeispiel für die polnische Salonmusik des frühen 19. Jahrhunderts sind.

*Es gibt zwei Arten sein Leben zu leben:
entweder so, als wäre nichts ein Wunder,
oder so, als wäre alles eines.*

Albert Einstein

Die Danksagung ist ein besonderer Teil jeder Monographie, und nicht umsonst habe ich mich entschieden, den Gedanken des Nobelpreisträgers Albert Einsteins zu zitieren. Das Wunder, an das mich dieses Zitat denken lässt, sind die Menschen, die ich kennenlernen durfte und die mich sowohl bei meiner Forschungs- als auch bei meiner künstlerischen Arbeit sowie meiner Suche nach mir selbst geleitet haben.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, A.o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzer, für das Vertrauen, die Inspiration und die wissenschaftliche Betreuung, die er mir entgegengebracht hat. Die Zeit, die Sie mir gewidmet haben, die zahlreichen Diskussionen und Ihre Freundlichkeit sowie Offenheit waren eine unschätzbare Hilfe für mich und haben mir Kraft und Motivation für weitere Aktivitäten gegeben.

Diese Arbeit wäre ohne die großartige Unterstützung und sprachliche Hilfe von Dr. Irene Giner-Reichl, Ambassador a. D. und Nadja Schroll nicht möglich gewesen. Die gemeinsamen Diskussionen haben zu einer verständlichen Kombination aus deutschem Text, thematischer Komplexität und slawischem Temperament geführt.

Im Laufe der Arbeit an dieser Publikation hatte ich die Ehre, viele Forscher*innen zu treffen, die mir ungemein geholfen haben. Besonders zu Dank verpflichtet bin ich Professor Janusz Pezda (Jagiellonen-Universität), Dr. Daniel Reniszewski (Leiter der Bibliothek und des Archivs des Schlossmuseums Łańcut) und Paweł Siechowicz (Fryderyk-Chopin-Institut). Ihre inhaltliche Unterstützung trug dazu bei, Zweifel zu zerstreuen und Forschungsprobleme mit objektiver Distanz zu betrachten. Die Bestandsrecherchen und die Studien zu den Handschriften wären nicht möglich gewesen ohne die Unterstützung und das Vertrauen, das mir Dr. Michał Lewicki

(Abteilung für Musiksammlungen der Jagiellonen-Universität), Izabela Korczycka (Jagiellonen-Bibliothek), Ewa Taranienko (Bibliothek des Instituts für Kunst der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau), Paula Betscher (Leiterin der Abteilung für Sammlungszugang und Musiksammlungen der Nationalbibliothek in Warschau), die Mitarbeiter*innen der Abteilung für Musiksammlungen der Katholischen Universität Lublin und Arkadiusz Roszkowski (Polnische Bibliothek in Paris) entgegengebracht haben. Ich möchte auch Dr. Ewa Mostowicz-Kapciak (Museum des Palastes von König Johann III. in Wilanów), Beata Gadomska (Leiterin des Archivs des Königlichen Schlosses in Warschau), Alessia Ravagnani (Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna) und Ilaria Peruzzet (Museo Casa di Carlo Goldoni; Venedig) für ihre wertvolle Beratung danken.

Meinen Eltern, meiner Familie und meinen Freunden – insbesondere Elisabeth und Josef Schroll sowie Gabriele und Rainer Irle: Ich danke Euch von ganzem Herzen für die Unterstützung, die Ihr mir entgegengebracht habt, für Euer unerschütterliches Vertrauen in mich und Eure enorme Geduld. Danke, dass Ihr stets für mich da seid.

1. GESCHICHTLICHER HINTERGRUND

Die internationale Öffentlichkeit schenkte der ersten Teilung Polens im Jahr 1772²⁴, die die Integrität und Souveränität des Landes verletzte, kaum Beachtung. Nur der Herrscher von Spanien protestierte gegen diese Ereignisse. Dies mag nicht überraschen, wenn man bedenkt, dass einige polnische Würdenträger von prestigeträchtigen Posten oder anvertrauten Funktionen profitierten (beispielsweise Sejmmarschall Adam Poniński).²⁵ Auch König Stanisław August Poniatowski (1732–1798, Regierungszeit: 1764–1795) fügte sich diesen Ereignissen – er unterzeichnete entsprechende Dokumente und billigte damit politische Entscheidungen der Nachbarstaaten. In Europa verbreiteten die Teilungsmächte die Überzeugung, dass es sich um einen Akt handelte, der die Republik²⁶ vor innerer Anarchie bewahrte, der unterstützend, präventiv und legal war und der mit Zustimmung der Machthaber durchgeführt wurde. Für Friedrich II., den König von Preußen (1712–1786), hatte dies Bedeutung für seine weitreichenden Pläne. Er wollte nicht zulassen, dass die Rzeczpospolita zu stark würde, da dies sowohl Preußens als auch Russlands Position in diesem Teil Europas geschwächt hätte. Österreich wurde eingeladen, sich anzuschließen, um seine Besorgnis und die Zusammenarbeit der Mächte bei der Aufrechterhaltung der Ordnung zu bekräftigen. Die Welt sah Friedrich II., Katharina II. und Maria Theresia als großzügige Staatsmänner und -frauen.²⁷ Nur der aufmerksame Beobachter konnte den ausgeklügelten politischen Plan, seinen „räuberischen Charakter“²⁸ und die auf die Besetzung des gesamten polnischen Territoriums gerichteten Aktionen erkennen.²⁹ Graf Honoré-Gabriel de Mirabeau (1749–1791) schrieb in seiner *Geschichte der preußischen Monarchie* (1788):

[...] es ist unmöglich, und es wäre zweifellos verwerflich, diese Verschwörungen, diese Teilungsverträge zu rechtfertigen, die Europa nur einen Sklavenfrieden versprechen. In Zukunft wird das Schicksal von Freiheit, Eigentum und menschlichem Leben von der Willkür der Despoten abhängen.

24 Beteiligte Staaten: Russland, Preußen und Österreich; vgl. Abb. 1.

25 Norman Davies, *God's Playground. A History of Poland in two volumes. Volume I. The Origins to 1795*, Columbia University Press, New York 2005, S. 396–397.

26 Rzeczpospolita – Bis zur Dritten Teilung Polens im Jahr 1795 wurde Polen die Republik (engl. Commonwealth) der zwei Nationen genannt: Die polnische Krone und das Großfürstentum Litauen (lat. *Res Publica Utriusque Nationis*). Das Wort Republik bezieht sich auf das politische System Polens nach dem Abkommen der letzten männlichen Jagiellonen, in dem der Staat eine Wahlmonarchie (1573–1795; Freie Wahlen wurden mit der Verfassung vom 3. Mai 1791 aufgehoben) und Adelsrepublik war – M. K.

27 Adam Zamoyski, *Poland. A History*, HarperCollinsPublishers Ltd., London 2009, S. 195.

28 Norman Davies, op. cit., S. 396; vgl. Zitat auf der S. 22.

29 Ibidem, S. 481–486.

[...] it would be ‘both impossible and reprehensible’ to justify the treaties of Partition, ‘which have given Europe but a servile peace’. ‘In the future’, he wrote, ‘the destiny of Liberty, of Property, and of Human Life itself will be determined by the whims of despots (...)’³⁰

In ähnlicher Weise äußerte sich Jacques Mallet-du-Pan (1749–1800):

[In] *Die Bedrohung des politischen Gleichgewichts in Europa* prophezeite der Schweizer Journalist Jacques Mallet-du-Pan, dass die Teilung ‚der Ekel unserer Zeit‘ werden würde. Mitte des 19. Jahrhunderts waren derartige Kommentare bereits an der Tagesordnung. In einer Zeit, in der die Welt durch wiederholte Aufstände in Polen auf die Ungerechtigkeit des politischen Systems in Europa aufmerksam gemacht wurde, muss man kein Genie sein, um zu erkennen, dass das Prinzip der ‚Legitimität‘ und die ‚heiligen‘ Bündnisse der Imperien, mit denen man sich so rühmte, in Wirklichkeit auf internationalem Raub beruhten.

[In the following fateful year, speculating on *The Peril of the Political Balance in Europe*, the Swiss journalist Jacques Mallet-du-Pin, predicted that the Partitions would become ‘the horror of our age’. By the mid-nineteenth century, such comments were commonplace. In an era when repeated Polish Risings drew attention to the iniquities of the European System, it did not need a genius to see that the much-vaunted principle of ‘Legitimacy’, and the ‘Holy’ Alliances of the Empires had been built on international pillage.]³¹

Die oben angeführten Zitate zeigen, dass die Aufteilung des polnischen Staates auf andere Staaten auch im 18. Jahrhundert von vielen nicht als selbstverständliche politische Praxis gesehen wurde. Die Autoren zeigten sogar gefährliche Tendenzen der europäischen Staaten beim Aufbau ihrer Hegemonie auf. In den europäischen Beziehungen war es inakzeptabel, einen schwächeren Staat durch einen stärkeren zu spalten und auszubeuten. Ein solches Vorgehen, das das Existenzrecht einer Nation mit eigenem Territorium verletzte, führte zu zahlreichen Konflikten. Die Polen haben historisch gezeigt, wie sich ein unterdrücktes Volk seiner Unabhängigkeit nähert: vom Kościuszko-Aufstand (1794 – bereits nach der Zweiten Teilung, gegen Russland), dem Kampf an der Seite Napoleons (bis 1815) über den Novemberaufstand von 1830 (gegen Russland), den Januaraufstand von 1863 (gegen Russland), den Ersten Weltkrieg 1914–1918 bis zur Wiedererlangung der Unabhängigkeit am 11.11.1918.

Die Beziehungen zwischen Preußen und Russland, die eine historische und politische Begründung für ihr Handeln suchten, wurden immer enger. Kanzler Otto von Bismarck (1815–1898), erklärte:

30 Ibidem, (wenn nicht anders angegeben, sind alle Zitate aus dem Englischen sowie aus dem Polnischen von M. Kawa übers. Bei allen Zitaten entspricht die Schreibweise dem Original), S. 396.

31 Ibidem.

[...] die Teilungen Polens waren nicht verwerflicher oder weniger verurteilungswürdig als die Teilungen Rutheniens durch Polen im 14. und Preußens im 15. Jahrhundert. Sie waren auch nicht schlechter oder besser als die kolonisierenden Teilungen Asiens, Afrikas und Amerikas, die bald von allen europäischen Mächten durchgeführt werden sollten. Alle Staaten entstehen durch Gewalt, und alle werden geboren, indem sie ihre Vorgänger verschlingen.

[(...) the partitions of Poland were no more reprehensible, and no less, than the Polish partitions of Ruthenia in the fourteenth century, or of Prussia in the fifteenth. They were no worse, or better, than the colonial Partitions of Asia, Africa, and America, which all the European powers were about to undertake. All states are created by force, and all come into being by cannibalizing their predecessors.]³²

Das Besondere daran war, dass in diesem speziellen Fall europäische Länder, die sich für zivilisiert hielten und die Rechtspersönlichkeit anderer Länder respektierten, dies einem Land antaten. Aus der Sicht der polnischen Staatsraison war das Verhalten vieler Vertreter der höheren polnischen Gesellschaftsschichten schändlich. Es muss jedoch betont werden, dass dies nicht für alle galt.³³ Ein bedeutender Teil des polnischen Adels entschied in Anbetracht der politischen Ereignisse – der Teilungen –, dass es für ihn vorteilhafter und einfacher wäre, die Verteidigung der polnischen Staatlichkeit, die Staatsraison, aufzugeben und stattdessen Bürger*innen des Teilungsstaates (Russland, Preußen, Österreich) zu werden. Zahlreiche Personen, die durch unmittelbare Vorteile ermutigt wurden, zeigten Loyalität, Unterwürfigkeit und Eifer für die Aktionen der Besatzungsmächte. Solche Haltungen waren zwar häufig, aber nicht die Regel. In Polen gab es jahrzehntlang viele politische Lager, die aktiv waren. Die einen wollten das Land durch Reformen um jeden Preis stärken, während die anderen – vor allem die reichsten Schichten (der Adel), die oft von Russland unterstützt wurden – bei der Finanzierung der Entwicklung des Landes sparten; sie stimmten im Sejm nach den Anweisungen von Katharina II. ab. Vor allem Russland sah darin eine Gelegenheit, die Realität der Republik zu gestalten und in sie einzugreifen. Mit ihrer Unterstützung machten die Polen in

32 Ibidem.

33 Zu den ersten Förderern der Reformen im Lande gehört Stanisław Konarski (1700–1773), der beschloss, die Gesetze der Rzeczpospolita seit dem 14. Jahrhundert unter dem Titel *Volumina Legum* zu veröffentlichen. Er war der Meinung, dass die Nation die derzeitigen Regeln des Staates kennen müsse, um die Notwendigkeit von Reformen zu erkennen. Darüber hinaus gründete er eine Schule für junge Adlige – das Collegium Nobilium –, in der die Ideen der Aufklärung umgesetzt wurden. Ähnlich verhielten sich Bischof Andrzej Stanisław Kostka Żółkowski (1695–1758) und seiner Bruder Józef (1702–1774). Im Jahr 1747 eröffneten sie in Warschau die erste öffentliche wissenschaftliche Bibliothek in Europa und stellten sie der Nation zur Verfügung. Im Jahr 1795 umfasste sie eine beachtliche Anzahl von über 500.000 Büchern. Vgl. Adam Zamojski, op. cit., S. 189–190.

den *sejmiki ziemskie* [Versammlungen von Adeligen aus einer bestimmten Region, in denen Entscheidungen getroffen wurden – M. K.] eine rasche politische Karriere. Ihr Vertreter legten die endgültigen Beschlüsse dem allgemeinen – nationalen – Sejm vor, der gemeinsam mit dem Herrscher die Außenpolitik gestaltete.³⁴ Wenn nötig, griffen sie auf das Recht zurück, ihre goldene Freiheit – das *liberum veto* – zu verteidigen, indem sie die Sitzungen des Sejms unterbrachen und so das Inkrafttreten von Reformen verhinderten. Dieses Recht wurde von Historikern³⁵ mehrmals als eine der Ursachen für den Untergang des Landes kritisiert. Adam Zamoyski erinnert jedoch daran, dass dieses Recht auch die Aufrechterhaltung des bestehenden Systems garantierte und die Einführung der absoluten Monarchie verhinderte, die an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert populär wurde.³⁶ Außerdem waren Konföderationen, d. h. bewaffnete Zusammenschlüsse des polnischen Adels gegen den König zur Erreichung bestimmter politischer Ziele, ein häufiges Phänomen. Mit finanzieller Unterstützung ausländischer Mächte schwächten sie das entstehende Reformlager politisch.

Nachdem das Leben auch ohne einen nationalen Sejm normal weitergehen konnte, fühlte sich die *szlachta* [Adel – M. K.] berechtigt, dessen Entbehrlichkeit zu proklamieren. Die Menschen begannen zu glauben, dass Anarchie, im wörtlichen Sinne von ‚keine Regierung‘, so etwas wie ein idealer Zustand sei, zumal sie der Krone und den Magnaten die Instrumente verweigerte, mit denen sie ihr unheilvolles Ziel der Beschneidung der Freiheiten der *szlachta* verfolgen konnten. Dies war besonders in Zeiten des Krieges und der Instabilität, wie in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, von Bedeutung, als ein zentraler Sejm den nationalen Notstand ausrufen konnte, um schädliche Gesetze zu erlassen.

Das Rzeczpospolita befand sich daher weiterhin in einem Schwebезustand, ohne eine zentrale Verwaltung, die über das hinausging, was aus den persönlichen Einkünften des Königs bezahlt werden konnte, und ohne ein anderes Regierungsorgan als den *Senatus Consulta*, der keine Vollmacht hatte. Seine inneren und äußeren Angelegenheiten gingen Russland und in geringerem Maße Preußen und Österreich ebenso an wie seine eigenen. Die drei Mächte betrachteten sein Gebiet mehr und mehr als eine Art ‚Niemandland‘. Russland bewegte seine Truppen wie auf einem Übungsplatz, während die preußischen und österreichischen Armeen Abkürzungen durch das Land nahmen und in Kriegszeiten sogar Depots und Garnisonen in günstigen polnischen Städten einrichteten.

[Since life could go on normally without a national Sejm, the *szlachta* felt justified in proclaiming its dispensability. People began to believe that anarchy, in its literal

34 Ibidem, S. 187.

35 Vgl. Norman Davies, op. cit.

36 Adam Zamoyski, op. cit., S. 187.

sense of ‘no government’, was something of an ideal state, particularly as it denied the crown and the magnates the instruments through which to pursue their sinister aim of curtailing the szlachta’s liberties. This was particularly relevant in times of war and instability such as the first decades of the eighteenth century, when a central Sejm might invoke national emergency to bring in pernicious legislation. The Commonwealth therefore continued in a state of suspended animation, with no central administration beyond that which could be paid for from the king’s personal revenue, and no organ of government other than the *Senatus Consulta*, which had no writ. Its internal and external affairs were as much the business of Russia, and to a lesser extent of Prussia and Austria, as its own. The three powers looked on its territory more and more as a sort of no-man’s-land. Russia moved her troops about it as though it were a training ground, while Prussian and Austrian armies took short cuts through it, in times of war even setting up depots and garrisons in convenient Polish towns.]³⁷

Die Großmächte wiederum sicherten sich auf diese Weise eine praktisch unbegrenzte Möglichkeit, sich in die polnischen Angelegenheiten einzumischen und sogar bestimmte Ereignisse zu steuern. Diese waren keine gewöhnlichen Vertreter der Gesellschaft, sondern oft die Elite. Unter anderem: Gabriel Jan Podoski (1719–1777) (später Erzbischof, Primas), Józef Kossakowski (1738–1794) und Ignacy Massalski (1726–1794) (katholische Bischöfe), Vertreter der reichsten Magnatenfamilien – Seweryn Rzewuski (1746–1811), Franciszek Ksawery Branicki (1730–1819), Stanisław Szczęsnny Potocki (1751–1805), Piotr Ożarowski (1725–1794).³⁸ Nach der ersten Teilung Polens wagten es nur wenige, ihren Widerstand gegen diesen Akt der Gesetzlosigkeit und Gewalt zum Ausdruck zu bringen. Während des Teilungssejms von 1773 brachte Samuel Korsak (1745–1794) kühn seine Empörung zum Ausdruck, Senator Stanisław Sołtyk (1752–1833) legte sein Amt nieder und Tadeusz Rejtan (1742–1780) flehte die Senatoren an, die Teilung abzulehnen, und forderte dies durch Zerreißen seines Hemdes:

Wer Gott liebt, wer seiner Heimat treu ist, der soll sie heute nicht verlassen, denn ihr seht, was hier auf dem Spiel steht: die Zerstörung ihrer wertvollsten Rechte.

[Kto kocha Boga, kto wierny Ojczyźnie, niech jej dziś nie odstępuje, wszak widzicie, że tu idzie o zniszczenie praw jej najdroższych.]³⁹

37 Ibidem, S. 187–188

38 Norman Davies, op. cit., S. 396–397.

39 Edward Raczyński, *Obraz przodków i Polski w XVIII w.*, (Bd. 16), o. V., Posen 1842, S. 133.

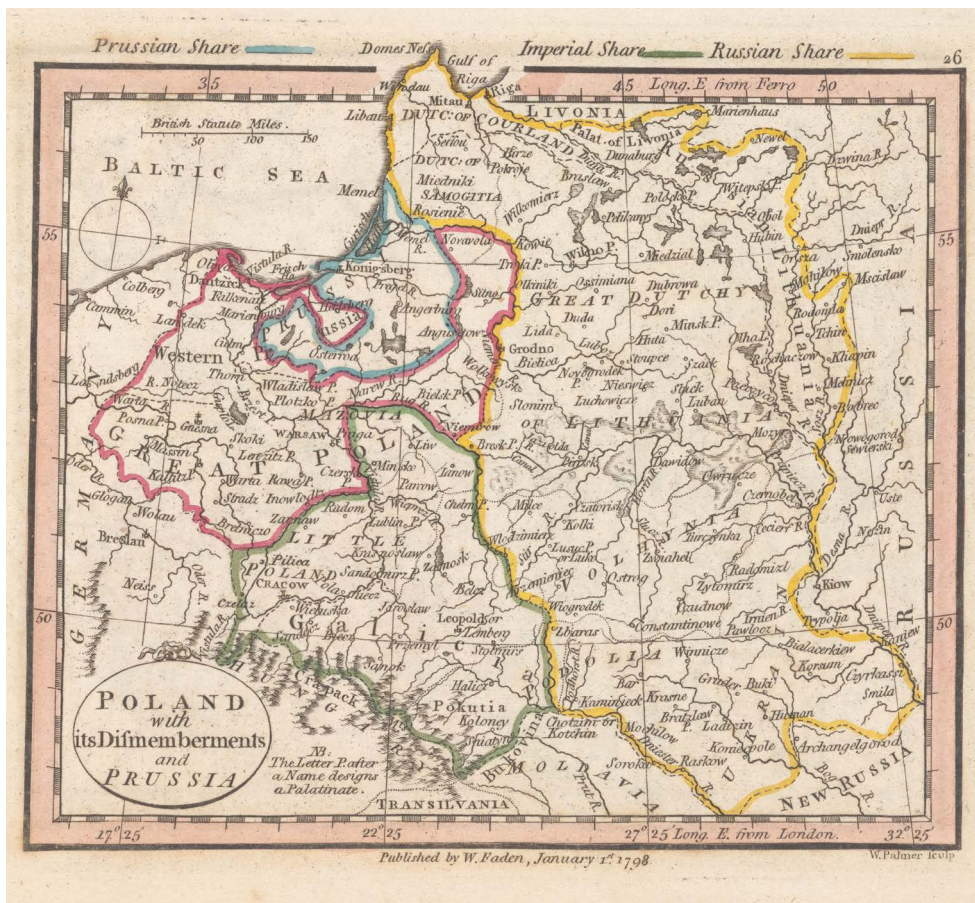


Abbildung 1: Die Teilungen Polens⁴⁰

Die weiteren Teilungen waren die Folge der ersten Teilung (II – 1793, III – 1795). Die Befürworter der Reform standen im Gegensatz zu den Karrieristen und Vertretern der damaligen Rechtsordnung. Russland und die anderen Teilungsstaaten (insbesondere Preußen) reagierten lediglich auf die – ihrer Meinung nach – fortschreitende Verschlechterung der inneren Situation. Die folgenden Teilungen waren eine logische Reaktion auf die Reformversuche und den Wunsch, einen unabhängigen Staat mit legalen Methoden wiederaufzubauen. Die Initiativen der Unabhängigkeitsbefürworter und die Aktivitäten der legalen Opposition wurden von den Nachbarstaaten als Anarchie empfunden und ließen sie zu einem übli-

40 Lionel Pincus / Princess Firyal Map Division, The New York Public Library. „Poland with its dismemberments and Prussia” New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/14696ab0-ab0c-0137-ca82-1dc435b9c9f5> [Zugriffsdatum 14.12.2024].

chen und bewährten Vorgehen greifen – den aufeinanderfolgenden Teilungen, die in ihren Augen die Ordnung aufrechterhielten. Die Reformer, denen der Rechtsweg versperrt war, griffen schließlich zur Konspiration, da Katharina II. auf jedes Anzeichen einer Rebellion sofort mit Gewalt reagierte. Dazu brauchte sie die Zustimmung ihrer Konkurrenten: Preußen und Österreich, die im Gegenzug für mehr polnisches Gebiet ein Auge zudrückten. So begann die Teilungsspirale, die dazu führte, dass der polnische Staat nach 1795 für 123 Jahre von der europäischen Landkarte verschwand. Die russische Hegemonie in Mittel- und Osteuropa wurde zu einer Tatsache und war nicht mehr durch das Gespenst eines sich reformierenden Polens bedroht. Die Zarin hatte Karrieristen und Vertreter vieler Magnatenfamilien auf ihrer Seite, für die die Sicherung von Privilegien und der Erhalt der eigenen Armeen Vorrang vor dem Gemeingut hatten. Viele Kirchenvertreter und Abgeordnete wurden bestochen. Die Lage der Reformer war ungewiss. Die wechselhafte Haltung des Königs und das geringe Interesse der europäischen Staaten, darunter Frankreich, Schweden und die Türkei – damals natürliche Feinde Russlands –, gaben keinen Anlass zu Optimismus. Der König Stanisław August Poniatowski bemühte sich auf diplomatischem Wege um Reformen, die jedoch auf den erbitterten Widerstand der Zarin stießen.⁴¹ Selbst als er 1787 ein scheinbar vorteilhaftes russisch-polnisches Bündnis gegen die Türkei vorschlug, das im Gegenzug zu einer Aufstockung der polnischen Truppen und zu Vorteilen im Schwarzmeerhandel führen sollte, wies Katharina II. den Vorschlag ab. Sie war sich der Unterstützung der polnischen Hetmanen⁴² sicher, die ohne Bedingungen und Skrupel der Politik der Zarin blind folgten. Vorübergehende Leistungen waren für sie ausreichend.

Dem König wurden begrenzte Reformen gestattet, die die politische Abhängigkeit nicht beeinträchtigten. Im Jahr 1773 wurde die Kommission für Nationale Bildung [Komisja Edukacji Narodowej] gegründet – eine Art erstes Bildungsministerium in Polen.⁴³ Sie definierte die Hierarchie der Schulen und führte einheitliche Lehrpläne ein. Im Jahr 1775 wurde der Ständige Rat [Rada Nieustająca] als Exekutive eingesetzt, der die Anfänge der staatlichen Verwaltung prägte. Er setzte sich für die Entwicklung der polnischen Kultur ein. Stanisław Poniatowski unternahm vor allem in der ersten Zeit seiner Herrschaft Versuche, die Rzeczpospolita [Polen – M. K.] zu stärken. Ein Beispiel dafür war die Sitzung des Vierjährigen Sejm (1788–1792), auf dem zahlreiche Reformen beschlossen wurden. Die wichtigste war

41 Adam Zamoyski, op. cit., S. 191–192.

42 Der Hetman: der höchste militärische Befehlshaber nach dem König im 15.–18. Jahrhundert in Polen. Je nach Funktion und Tätigkeitsbereich kann man noch zwischen dem Großhetman der (polnischen) Krone und Großhetman von Litauen sowie Feldhetman der (polnischen) Krone und Feldhetman von Litauen differenzieren. – M. K.

43 Ibidem, S. 196–197.

die Verfassung vom 3. Mai 1791 – die erste in Europa und die zweite in der Welt. Sie machte Polen zu einem modernen, gesetzestreuem Land. Leider gefiel dies Katharina II. und den Gegnern der Reformen nicht, die die Targowica-Konföderation gründeten und beschlossen, die Bestimmungen der Verfassung gewaltsam außer Kraft zu setzen. Sie hatten die Unterstützung Russlands, das 1792 ohne zu zögern den Krieg begann. 1793 konnten die besiegten Anhänger der Verfassung die zweite Teilung nicht verhindern.⁴⁴

Europa war überzeugt, dass nichts Polen wiederbeleben konnte. Der britische Botschafter in Warschau schrieb:

Seit der Teilung bis zum heutigen Tag hat Polen weder eine eigene Geschichte noch eine politisch unabhängige Existenz. Des Handels beraubt, ohne einen einzigen äußeren Verbündeten, ohne ausreichende innere Kraft oder Einkünfte, um sich von fremder Gewalt zu befreien, von allen Seiten durch drei mächtige Monarchien bedrängt, scheint es in stiller Erwartung des Urteils geblieben zu sein, das seine völlige Vernichtung herbeiführen würde [...] Dies ist das Schicksal eines Landes, das unter einer klugen Regierung zu den führenden europäischen Mächten gehören könnte [...].

[Since the Partition till this very day, Poland possesses neither her own history nor politically independent existence. Deprived of trade, having not a single external ally, possessing neither sufficient internal strength nor revenues enabling emancipation from foreign rule, squeezed by three powerful monarchies on all sides, she seems to be waiting in silence for a sentence that will bring about her emptiness ... This is the fate of a country which, under clever government, could easily rank among the first powers of Europe ...]⁴⁵

Die geschickte Außenpolitik der Zarin Katharina II. ließ die Republik als einen hilflosen Staat erscheinen, der von einem unfähigen Herrscher regiert wurde. Die europäische Politik hat dies lange Zeit geglaubt und die politische Meinung im Sinne Russlands geprägt. Die Zarin wertete die Bemühungen von König Stanisław August Poniatowski um die wirtschaftliche, politische und kulturelle Wiederbelebung des Landes ab. Er hatte diese Tätigkeit hauptsächlich während des Großen Sejm (1788–1792) ausgeübt, das Ergebnis seiner Arbeit war u. a., wie oben erwähnt, die Verfassung vom 3. Mai 1791 – das erste Grundgesetz in Europa.⁴⁶

Was die Teilungsmächte und die internationale Meinung nicht vorhersahen, war die Haltung der anfänglich kleinen Gruppe reformorientierter Magnatenfa-

44 Norman Davies, op. cit., S. 398–399.

45 Waław Zawadzki, *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, PIW, Warschau 1963, S. 528, in: Norman Davies, op. cit., S. 399.

46 Adam Zamoyski, op. cit., S. 205–209.

milien, die unvorstellbare Anstrengungen unternahmen, um die nationale Identität im politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Bereich aufrechtzuerhalten und für die Unabhängigkeit der Republik zu kämpfen. Ihre wachsende Rolle ließ die internationale Öffentlichkeit die Existenz der polnischen Nationalität und die weithin verstandene polnische (politische) Sache nicht vergessen. In dieser Zeit wirkten viele Schriftsteller und Künstler von hohem Rang und politischem Bewusstsein.⁴⁷ Dazu gehören: Franciszek Bohomolec (1720–1784) – Jesuit, Dichter, Herausgeber der Zeitschrift *Monitor*, der die Ereignisse aus Westeuropa, der französischen Enzyklopädie und Texte über die Möglichkeiten zur Rettung des Staates popularisierte. Er widmete einen Großteil seiner Tätigkeit dem Theater. Weiters:

Ignacy Krasicki (1735–1801), Dichter, Satiriker, Übersetzer und Fürstbischof von Ermland, propagierte in beispielloser Weise sowohl patriotische als auch antikle-rikale Ideen. [...] Priester Hugo Kołłątaj (1750–1812), Rektor und Reformier der Jagiellonen-Universität, war einer der ideologischen Führer des Vierjährigen Sejm und Mitverfasser der Verfassung vom 3. Mai. Seine *Kuźnica*, in der sich eine Gruppe fortschrittlicher Politiker und Befürworter von Reformen zusammenfand, propa-gierte aktiv immer radikalere Ideen. Stanisław Staszic (1755–1826) hingegen, Philo-soph, Geologe und Übersetzer der *Ilias*, gehörte der bürgerlichen Tradition an und war ein Pionier auf dem Gebiet der wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Ent-wicklung. [...] er beschrieb und entlarvte leidenschaftlich die sozialen, wirtschaft-lichen und politischen Fehler seiner Epoche. Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841), Dramatiker und Romanschriftsteller [...] Seine 1791 uraufgeführte Komödie *Powrót posła* [Die Rückkehr des Boten] machte sich gnadenlos über das Privatleben der Magna-ten lustig und trug zur Verschärfung der politischen Atmosphäre bei.

[Ignacy Krasicki (1735–1801), poet, satirist, translator, and Prince-Bishop of Warmia, inimitably fostered both patriotism and anticlericalism. (...) The Revd Hugo Kollataj (1750–1812), Rector and reformer of the Jagiellonian University, was one of the ideological leaders of the Four Years Sejm and one of the authors of the Constitution of 3 May. His ‘Kuznica’ (Smithy), a group of progressive, reform-ist politicians, actively propagated increasingly radical ideas. The Revd Stanislaw Staszic (1755–1826), philosopher, geologist, and translator of the *Iliad*, belonged in contrast to the bourgeois tradition, pioneering the field of economic and scientific development. (...) he fervently described and denounced the social, economic, and political evils of his day. Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841), dramatist and nov-elist, (...) His comedy *Powrot posla* (The Return of the Envoy), first staged in 1791, mercilessly mocking the selfishness of the magnates, significantly sharpened the political atmosphere.]⁴⁸

47 Norman Davies, op. cit., S. 400.

48 Ibidem, S. 400–401.

Alle genannten Künstler waren weit gereist und mit den europäischen Gegebenheiten vertraut, da sie außerhalb der Republik Polen studiert hatten. Sie waren häufig zu Gast beim König. Bei den sogenannten *Obiady czwartkowe* (Donnerstagsessen – M. K., Treffen bedeutender Künstler und Philosophen) im königlichen Schloss wurden die wichtigsten Staatsangelegenheiten und die Notwendigkeit, das Land zu retten, erörtert. Die einzige Möglichkeit bestand darin, auf der Bühne aktiv zu werden und das nationale Erbe zu fördern und zu pflegen.

Die Patrioten haben sich nie mit den Teilungen abgefunden. Sie bereiteten die folgenden militärischen Aufstände vor, die zur Vereinigung der polnischen Gebiete und damit zur Wiedererlangung der Unabhängigkeit führen sollten. Dies waren der Kościuszko-Aufstand (1794), der Novemberaufstand (1830), der Krakauer-Aufstand (1846) und der Januaraufstand (1863). Nach jedem polnischen Aufstand mussten die Besatzungsmächte erhebliche Kräfte einsetzen, um die Aufständischen zu besiegen. Das Bild des zukünftigen Kampfes um das Überleben des polnischen Staates wurde immer deutlicher. Dies war nicht nur ein bewaffneter Kampf; so wurden die Verteidigung der Identität, der Kultur und des Erbes immer wichtiger. Die Stimme wurde von Künstlern, Publizisten und gebildeten Menschen erhoben, die ihre Wurzeln im Alltagsleben betonten.⁴⁹

Besondere Aufmerksamkeit sollte der Tatsache gewidmet werden, dass die Grundlage der polnischen Gesellschaft die Aristokratie war, die die Richtung für die Entwicklung Polens in den Bereichen Wirtschaft, Politik und Kultur vorgab. In der thematisierten Periode war ein großer Teil dieser Aristokratie auf Kosten der Einschränkung der Freiheit Polens von unmittelbaren selbstsüchtigen Gewinnen geleitet. Dies führte wiederum zu den Teilungen. Die Rolle und Bedeutung der Tätigkeit des verbleibenden Teils der Magnaten- und Aristokratenfamilien, die die

49 *Stanisław Staszic* schrieb: „Auch eine große Nation kann fallen, aber nur eine verachtenswerte kann zerstört werden“, und die Polen sahen sich selbst nicht als verachtenswert an. Sie brauchten nur das politische Testament der sterbenden *Rzeczpospolita*, die Verfassung vom 3. Mai, in die Hand zu nehmen, um ihr Recht auf die Wertschätzung anderer Nationen einzufordern. Dies wurde Jahrzehnte später von Karl Marx auf den Punkt gebracht: Diese Verfassung scheint, bei allen Mängeln, der einzige Akt der Freiheit zu sein, den Osteuropa inmitten der preußischen, russischen und österreichischen Barbarei unternommen hat. Sie wurde übrigens ausschließlich von den privilegierten Klassen, dem Adel, initiiert. Die Weltgeschichte kennt kein anderes Beispiel für ein ähnlich edles Verhalten des Adels.

[*Stanisław Staszic* had written that ‚Even a great nation may fall, but only a contemptible one can be destroyed,‘ and the Poles did not see themselves as contemptible. They needed only to brandish the political testament of the dying Commonwealth, the constitution of 3 May, to claim their right to the esteem of other nations. This was summed up, decades later, by Karl Marx: With all its faults, this constitution seems to be the only act of freedom which Eastern Europe has undertaken in the midst of Prussian, Russian and Austrian barbarism. It was, moreover, initiated exclusively by the privileged classes, the nobility. The history of the world knows no other example of similar noble conduct by the nobility.]

Adam Zamoyski, op. cit., S. 217.

Freiheit um jeden Preis verteidigten, kann nicht geschmälert werden. Sie kooperierten nicht nur nicht mit den Teilungsmächten, sondern beschlossen auch, für die polnische Identität zu kämpfen, indem sie beispielsweise die unteren Gesellschaftsschichten aufklärten und sensibilisierten, Kultur und Traditionen pflegten und verbreiteten sowie Kulturzentren außerhalb des polnischen Staatsgebiets – in den Teilungsländern – schufen. Beispiele dafür sind Salons, einschließlich Musiksalons.

2. SALONS IN POLEN

Unabhängig von der Art der Kunst, auf die sich die Tätigkeit des Salons konzentrierte, beschränkte sich seine Rolle häufig auf das Mäzenatentum von Künstler*innen und damit von Kunst. Der Begriff Mäzen (Mäzenatentum) leitet sich von der römischen Antike her und stammt von dem Namen Gaius Cilnius Maecenas (68–8 v. Chr.). Er war Berater des römischen Kaisers Octavian Augustus und Mäzen von Künstlern und Dichtern, darunter Horaz und Vergil. Es wird angenommen, dass er die erste Person war, die künstlerisches Mäzenatentum im modernen Sinne des Wortes ausübte.⁵⁰

Die Rolle des Mäzenatentums, die Salons oft spielten, wurde von Maciej Radziwiłł (geb. 1961) treffend mit einem Quartett verglichen:

In einem solchen Quartett, in dem Kunst entsteht, nämlich dem Schöpfer, dem Werk selbst und dem Betrachter, gibt es auch ein viertes Element, ohne das Kunst nicht entstehen kann, nämlich das Mäzenatentum. [...] Wir sprechen heute nicht viel darüber, denn der größte Mäzen der Kunst und natürlich auch der Bildung ist heutzutage der Staat, ein unpersönliches Wesen, sodass man sagen könnte, dass wir ihn irgendwie wie Luft behandeln, aber in der Vergangenheit war das nicht so, die Mäzene waren Könige, Herrscher und Magnaten, später oft Aristokratie genannt. [...] das Mäzenatentum der Aristokratie oder, wie man früher sagte, der Magnaterie [Hochadel], und davor des Magnatentums, spielte eine sehr wichtige Rolle, nicht nur in der Tatsache, dass wir uns an verschiedenen Werken der Architektur erfreuen können, die im Zusammenhang mit diesem Mäzenatentum entstanden sind [...] Die Aristokratie war oft Gegenstand der Nachahmung, nicht immer eine ihrer besten Eigenschaften, aber gerade das Mäzenatentum ist etwas, das sicherlich gut in die beste Nachahmung passte, die andere Gruppen nach dem Rückgang des Reichtums und der Rolle des mäzenatischen Einflusses von dieser aristokratischen Gruppe übernahmen. [...] Früher war es schwierig, das künstlerische Mäzenatentum vom Mäzenatentum der verschiedenen Kunstgattungen zu trennen, aber auch vom Mäzenatentum der Bildung, der Religion oder der Wissenschaft, denn, wie wir wissen, waren viele Künstler auch aktive Gelehrte, oder wegen des Fehlens verschiedener professioneller Universitäten, wenn man einen Künstler oder zum Beispiel einen Musiker förderte, ging es um das Mäzenatentum der Künste. Viele

50 *Gajusz Cilnius Mecenas*, <https://imperiumromanum.pl/biografie/gajusz-cilniusz-mecenas/> [Zugriffsdatum 15.12.2024]; Maciej Radziwiłł, *Rola mecenatu artystycznego polskiej arystokracji na przykładzie rodów Czartoryskich i Radziwiłłów* – Veranstaltung zur Ausstellung *Chopin. Salon romantyczny*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, <https://www.youtube.com/watch?v=KAyanUegMJA> [Zugriffsdatum 15.12.2024].

Der Vortrag wurde vom Königlichen Schloss im Warschau-Museum – einer offiziellen staatlichen Einrichtung – organisiert.

Jahrhunderte lang waren Religion und Kunst sehr eng miteinander verbunden, und auch heute noch ist in Polen ein großer Teil der Denkmäler mit der Kirche, mit der religiösen Verehrung verbunden, sodass diese Dinge nicht getrennt werden können.

[W takim kwartecie, w którym powstaje sztuka, czyli oczywiście twórca, samo dzieło i odbiorca, jest jeszcze czwarty element, bez którego sztuka nie może powstawać, czyli właśnie mecenas. (...) My dzisiaj jakoś o tym mało mówimy, bo największym mecenatem sztuki i oczywiście edukacji jest dzisiaj państwo, twór bezosobowy, więc można powiedzieć, że jakoś tak to traktujemy, jak powietrze, ale kiedyś przecież tak nie było, mecenasami byli królowie, władcy i magnaci, zwani później częściej arystokracją. (...) mecenas arystokracji, czy wcześniej nazywanej magnaterią, a wcześniej jeszcze możnowładztwem, odegrał bardzo ważną rolę, nie tylko w postaci tego, że możemy cieszyć oko różnymi dziełami sztuki architektury, które powstały właśnie w związku z tym mecenatem (...) arystokracja wielokrotnie była przedmiotem naśladowania, nie zawsze najlepszych jej cech, ale akurat mecenas jest czymś, co na pewno dobrze wpisało się w najlepsze naśladownictwo, które przejęły inne grupy po schyłku bogactwa i roli wpływów mecenatów z tej grupy arystokratycznej. (...) kiedyś trudno było oderwać ten mecenas artystyczny od mecenatu różnych gatunków sztuki, ale także mecenatu edukacji, mecenatu religii czy nauki, bo jak wiemy, wielu artystów było także aktywnymi uczonymi, czy też z braku różnych profesjonalnych uczelni, jeżeli się sponsorowało jakiegoś artystę, czy np. właśnie artystę muzyka, no to wokół niego tworzył się krąg jego uczniów, więc tutaj różne formy tego mecenatu łączyły się w jedność, a religia i sztuka przez wiele wieków były bardzo blisko i do dzisiaj w Polsce ogromna część np. zabytków związana jest z Kościołem, z kultem religijnym, więc też tych rzeczy nie można oderwać.]⁵¹

In seiner Rede weist der Referent auf das charakteristische Merkmal des Mäzenatentums hin, das sich oft genau auf den Salon konzentriert. Einerseits zeigt er die enge Beziehung zwischen dem Schöpfer, dem Werk und seinem Empfänger sowie dem Auftraggeber, dem Mäzen, der indirekt Einfluss auf die Gestaltung des Kunstwerks und der Kultur nimmt. Diese Abhängigkeit spielt noch eine weitere wichtige Rolle: Der Kunstsalon wurde zu einem kulturellen Zentrum, das sowohl andere Künstler*innen als auch andere Kunstliebhaber*innen anzieht. Das bedeutet, dass der Salon nicht nur ein Zentrum war, in dem kulturelle Darbietungen erfolgten. Durch seine Aktivitäten beeinflusste er auch die Entstehung und Entwicklung des künstlerischen Lebens in dem betreffenden Zentrum. Andererseits weist Radziwiłł auf den Wunsch anderer sozialer Gruppen hin, die Aristokratie

51 Maciej Radziwiłł, op. cit.

zu imitieren. Im Falle der Kultur und der Kunst hatte dieses Phänomen erhebliche Auswirkungen auf die Entfaltung und Bewahrung kultureller sowie künstlerischer Traditionen, die für eine bestimmte historische Epoche und ihre Gegebenheiten charakteristisch waren. Dies wird von Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska bestätigt:

Man kann also davon ausgehen, dass die Salonkultur eine Kulturform ist, die sich seit dem 17. Jahrhundert in den Salons des Adels, des Bürgertums oder der Bourgeoisie entwickelt hat, wo in exklusiven gesellschaftlichen Kreisen Zusammenkünfte stattfanden, bei denen künstlerische Werke, seien sie literarische oder musikalische, vorgestellt wurden. Eine Besonderheit der Salonkultur ist der unmittelbare und ständige Kontakt zwischen dem Kulturschaffenden und seinem Publikum, der es dem Werk erleichtert, kulturelle Rezeption und Resonanz zu finden.

[Można zatem przyjąć, że kultura salonowa to rodzaj kultury rozwijającej się począwszy od XVII wieku w salonach bądź arystokracji, bądź burżuazji, bądź mieszczaństwa, gdzie prowadzono zebrania towarzyskie w ekskluzywnych kręgach społecznych, podczas których dokonywano prezentacji dzieł artystycznych, czy to literackich, czy to muzycznych. Cechą szczególną kultury salonowej jest bezpośredni i stały kontakt twórcy kultury z jej odbiorcą, który ułatwia dziełu znalezienie recepcji kulturowej i rezonansu.]⁵²

Darüber hinaus betont Alina Nowak-Romanowicz den Einfluss der Höfe polnischer Magnaten und Aristokraten auf die Gestaltung von Kultur und Musik:

Es sei darauf hingewiesen, dass die ersten polnischen Opern im Allgemeinen an den Adelshöfen aufgeführt wurden. Dies war einerseits bestimmt durch die regen Kontakte dieses Milieus mit der europäischen Theaterkultur, durch die finanziellen Möglichkeiten und den persönlichen Ehrgeiz der Adligen, eigene Hoftheater zu haben, und andererseits durch den Einfluss aufklärerischer Strömungen, die ein verändertes Verständnis von Kultur im Allgemeinen mit sich brachten, einen neuen Begriff von Nation prägten und die Notwendigkeit begründeten, sich für die nationale Kultur einzusetzen. Infolgedessen entwickelten fast alle Adelsitze in größerem oder kleinerem Umfang eine Theatertätigkeit, und da sie nicht isoliert arbeiteten, sondern sich gegenseitig nicht nur Requisiten, sondern auch Schauspieler und Musiker ausliehen, förderten sie die Liebe zum Theater. Dies zeigt sich daran, dass gelegentlich auch in Herrenhäusern Laienaufführungen veranstaltet wurden, selbst in solchen, die nicht über eine feste Bühne oder ein Ensemble verfügten.

52 Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska, *Kultura salonowa XIX w. Rekonesans*, in: Joanna Krupińska-Trzebiatowska (Hg.), *Hybryda* 32 (2018), Janusz Trzebiatowski Stowarzyszenie Twórcze POLART, Krakau 2018, S. 28.

[Trzeba zauważyć, że pierwsze w ogóle opery polskie wystawiane były na dworach magnackich. Zdecydowały o tym z jednej strony ożywione kontakty tego środowiska z ogólnoeuropejską kulturą teatralną, możliwości finansowe, jak i osobiste ambicje magnatów posiadania własnych scen dworskich, a z drugiej – wpływy prądów oświeceniowych, które niosły zmiany w pojmowaniu kultury w ogóle, kształtowały nowe pojęcie narodu, rodziły potrzebę pracy dla kultury narodowej. Toteż niemal wszystkie dwory magnackie rozwijały działalność teatralną na większą lub mniejszą skalę, a że nie działały one w izolacji, lecz użyczały sobie wzajemnie nie tylko rekwizytów, ale i aktorów i muzyków – upowszechniały zamiłowanie do teatru. Świadczy o tym m.in. sporadyczne organizowanie amatorskich przedstawień również na dworach szlacheckich, nawet tych, które stałej sceny ani stałego zespołu nie posiadały.]⁵³

Bei der Betrachtung eines so breit gefächerten Themas wie der Frage der Musiksalons, vor allem im europäischen Kontext, darf man die Wurzeln nicht außer Acht lassen, die einen sichtbaren Einfluss auf die Entwicklung dieser Institution des kulturellen Lebens hatten. Die Ursprünge gehen bis in die Antike zurück, wo eine gebildete Frau zu Hause gesellige Zusammenkünfte abhielt, in denen philosophische und existenzielle Themen diskutiert wurden. Beispiel für eine solche Persönlichkeit könnte Aspasia von Milet (470–420 v. Chr.) oder später Arsinoë II. (316–270 v. Chr.) sein, die Tochter von Ptolomeus I. (367–283 v. Chr.), die den *Musenhof* in Alexandria gründete – Sitz einer gigantischen Bibliothek.⁵⁴

Es sei hinzugefügt, dass Platon auch die Ausbildung von Frauen forderte, insbesondere im Bereich der Musik, und für sie eine ähnliche Ausbildung wie für Männer anstrebte.⁵⁵ Diese Herangehensweise an das Problem zeigt nicht nur die visionäre Haltung dieses großen Philosophen (eine Herangehensweise, die erst im 20. Jahrhundert wirklich zum Tragen kam), sondern ebnet auch den Weg für künftige Generationen der Menschheit, einschließlich der ersten Gründerinnen von Salons. Die Frauen spielten dabei eine zentrale Rolle.⁵⁶

Während im Mittelalter vor allem theologisch-philosophische Überlegungen im Vordergrund standen, führte die Renaissance zu einer Wiederbelebung der für die Antike wichtigen Werte. Peter Gradenwitz erwähnt die Camerata Fiorentina als eine Institution, die mit späteren Salons verglichen werden kann. Diese Einrichtung kam dem modernen Verständnis eines literarischen oder musikalischen Salons

53 Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830*, in: Stefan Sutkowski (Hg.), *Historia Muzyki Polskiej* (Bd. 4), Narodowe Centrum Kultury (ebook), Warszawa 2013, S. 312.

54 Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligen Kreisen*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991, S. 14–16.

55 Plato, *Der Staat* (5. Buch), Hoffmann, Stuttgart 1857, <https://www.projekt-gutenberg.org/platon/staat/staat051.html> [Zugriffsdatum 26.12.2024]; Peter Gradenwitz, op. cit., S. 16.

56 Ibidem, S. 14.

insofern nahe, als dort ein breites Spektrum „höherer Themen“ diskutiert wurde und alle gesellschaftlichen Gruppen zusammenkamen.⁵⁷ Dies ist charakteristisch für polnische Salons, insbesondere für die Familie der Czartoryski-Fürsten, wie in den folgenden Kapiteln erläutert wird. Der einzige Unterschied war, dass sich dort Männer versammelten. Die Ausnahme war Francesca Caccini (1587–1640).

Eine neue Art hochgeistigen Salons entstand im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in Florenz, als sich Gelehrte, Philosophen, Dichter und Musiker zu einer Art Akademie nach antikem Vorbild – wie sie es verstanden, – zusammenfanden, der „Camerata Fiorentina“. Hier wurde über Traditionen, Stil, Techniken, Theorien und Praktiken diskutiert [...]. Die „Camerata“ kann mit einem „Salon“ späterer Zeiten insofern verglichen werden, als hier alle Schichten der Gesellschaft vertreten waren und an den Debatten teilnahmen: Adlige, Bürger, Fachleute, Liebhaber, Künstler, Theoretiker, Dichter, Komponisten. Hier waren die Männer tonangebend; als einzige bedeutende Frau trat die Sängerin und Komponistin Francesca Caccini [...] hervor [...].⁵⁸

Die ersten Salons – künstlerische und literarische Salons – fanden ihren Ursprung und ihre Blütezeit im Frankreich des 17. Jahrhundert. Dort traf sich nicht nur die Aristokratie, sondern auch die kulturelle und wissenschaftliche Elite.⁵⁹ Mit der Zeit erhielten überdies die unteren Gesellschaftsschichten – das Bürgertum – den Zugang zu dieser Einrichtung. Die Führungsrolle der Frauen war bedeutend. Sie waren die Gastgeberinnen der Salontreffen und unterstützten die eingeladenen Künstler*innen sowie Denker.

[...] seit dem Beginn sozialer Veränderungen im Gefüge der französischen Gesellschaft im Laufe des 17. Jahrhunderts wird die Frau Gastgeberin, Förderin – und Mittelpunkt – geselliger Zusammenkünfte, an denen Adlige wie reiche Bürger, Politiker wie Literaten zwanglos teilnahmen und soziale Abgrenzungen aufgehoben waren.⁶⁰

Benedetta Craveri weist in ihrem Buch *La civiltà della conversazione* darauf hin, dass der Anstoß für die Entstehung der Salons als Institution im französischen Absolutismus zu suchen ist. Der dortige Adel, der durch die königliche Macht eingeschränkt war (keine Privatarmeen, kein Tragen von Waffen), suchte nach neuen und anderen Wegen, um seinen Klassenunterschied zu betonen.⁶¹

57 Vgl. Aneta Markuszewska, *Kompozytorki i patronki muzyki XVII i XVIII wieku. Wybrane portrety*, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie (ebook), Warschau 2020, Kap. I – *Francesca Caccini, kompozytorka pierwszych oper*.

58 Peter Gradenwitz, op. cit., S. 24.

59 Ibidem, S. 24–25.

60 Ibidem, S. 24.

61 Benedetta Craveri, *Złoty wiek konwersacji*, Oficyna Naukowa, Warschau 2009, S. 26.

Um auf die Überlegungen von Gradenwitz zurückzukommen: In dem oben genannten Aufsatz des Autors heißt es, dass das Wort Salon selbst aus der französischen Sprache stammt.⁶² Dieser These wird jedoch in einer Schrift von Urszula Klemba widersprochen. Sie weist auf die italienische Etymologie des Wortes hin. Als Begründung bezieht sie sich auf zwei Quellen. Die erste ist das *Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts* aus dem 18. Jahrhundert, dessen Definition sich auf einen Raum bezieht – also auf rein physische, architektonische Wurzeln.

Klemba unterstreicht, dass das Wort in Polen bereits in beiden Bedeutungen (architektonisch und kulturell) auftauchte, allerdings erst im 19. Jahrhundert.⁶³ Heutzutage hat das Wort Salon seine doppelte Bedeutung behalten.⁶⁴ Trotz dieser Kontroverse sind sich die Musikwissenschaftler*innen einig, dass der literarische Salon im Hôtel de Rambouillet (1617), der von Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet (1588–1665) geleitet wurde, als erste salonkulturelle Einrichtung anzusehen ist.

Der erste als Salon zu bezeichnende Versammlungsort von *gens du monde* und *gens de lettres*, von vornehmer und bürgerlicher Gesellschaft sowie von Schriftstellern, Literaten und ihren Lesern, ist das „Hôtel de Rambouillet“, in dem Cathérine de Vivonne-Pisani, Marquise de Rambouillet, in ihrem *chambre bleue* seit 1617 geistvolle Konversation mit illustren Gästen aller Stände und Berufe pflegte [...].⁶⁵

Neben den philosophischen Auseinandersetzungen entstanden in den Salons bald auch „Unterhaltungen“ wie die Abhaltung von Lesungen, das Aufführen von Theaterstücken oder Fragmenten davon und gemeinsames Musizieren. Die letztere Kunst – die Musik – wurde oft auf vereinfachte Formen reduziert, vor allem aber auf Arrangements, die den Möglichkeiten der Komposition und des Aufführungsapparats angepasst waren. So kann die Salonmusik als eine der ersten Formen der funktionalen Musik verstanden werden.⁶⁶

62 Peter Gradenwitz, op. cit., S. 24.

63 Urszula Klemba, *Warszawskie salony końca XIX wieku we wspomnieniach Cecylii z Zaleskich Walewskiej*, in: Jarosław Kita (Hg.), *Studia z historii społeczno-gospodarczej* (Bd. 19), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, S. 153–154; *Salon*, in: Antoine Furetière (Hg.), *Dictionnaire universel: contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, o. V., La Haye 1727, S. 1860; Ewa Łukaszyk / Krystyna Wierzbicka-Trwoga, *Wprowadzenie*, in: Ewa Łukaszyk / Krystyna Wierzbicka-Trwoga (Hg.), *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2016, S. 7.

64 *Salon*, in: *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/salon.html> [Zugriffsdatum 26.12.2024]; *Salon*, in: *Duden Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Salon> [Zugriffsdatum 26.12.2024]; Elisabeth Th. Hilscher, *Salon*, in: Barbara Boisits (Hg.), *OEML*, op. cit.

65 Peter Gradenwitz, op. cit., S. 25.

66 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 354.



Abbildung 2: François Hippolyte Debon – *Hôtel de Rambouillet*⁶⁷

Obwohl in den ursprünglichen Salons in Frankreich vor allem Politik, Philosophie, Literatur und Kunst disputiert wurden, hochgeistige Themen in eleganter Unterhaltung die Teilnehmer beschäftigten – wobei die Gastgeberin häufig einem „Haupt-Gast“ die Leitung der Diskussion übertrug –, wurde bald auch das Vorlesen, dann auch die Aufführung von Theaterstücken und wurde auch Musik eine beliebte Unterbrechung hochtrabender Gespräche. Die Damen und Herren der Gesellschaft spielten gerne Theater und verfaßten auch selbst Komödien eigens für den Zweck eines Theater-Intermezzos im Salon. Viele dieser Stücke enthielten Gesangseinlagen und Instrumental-Entr’actes: das zeichnete die Gesellschaften von *gens de qualité* aus, wie der Tanzmeister den M. Jourdain in Molières „Bourgeois Gentilhomme“ unterrichtet.⁶⁸

67 François Hippolyte Debon, *Hôtel de Rambouillet*, Musée d’Art et d’Histoire Marcel Dessel – Dreux, Inventarnummer: 863.001.002, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hotel_de_Rambouillet_Francois_Hippolyte_Debon.jpg [Zugriffsdatum 26.12.2024].

68 Peter Gradenwitz, op. cit., S. 28.



Abbildung 3: Nicolas Delaunay – Musiksalon⁶⁹

⁶⁹ Nicolas Delaunay, *Salon muzyczny*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Sig.: MNK III-ryc.-39129, zugänglich auch online unten: <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/369784> [Zugriffsdatum 26.12.2024].

Es muss klar sein, dass diese Arrangements und Werke, die für die Aufführenden sowie für das Salonpublikum geschrieben wurden, nicht immer ästhetische oder formale Höhenflüge erreichten. Die „Klassiker“ wurden durch neue Musik verdrängt. Werke von Carl Czerny (1791–1857), Johann Baptist Cramer (1771–1858) und vielen anderen sowie Tänze aller Art, Potpourri waren um diese Zeit sehr populär.⁷⁰

Diese Stücke führten mit der Zeit zur Prägung des Begriffs der Salonmusik (19. Jahrhundert), der sogar als Gattungsbezeichnung für diese Art von Musik diente. Sie hatte oft eine abwertende Konnotation.⁷¹

Schon von Mozart und Beethoven an wird die sogenannte Kammermusik so verwickelt, daß sie dem Dilettanten nur in beschränktem Maße zugänglich ist [...], für die bescheideneren Bedürfnisse der instrumentalen Hausmusik fehlte es im 19. Jahrhundert den meisten bedeutenden Künstlern an Interesse und Verständnis. So beuteten geringwertige Musiker die Situation aus, und es entstand für das Haus jene entsetzliche ‚Salonmusik‘.⁷²

Dies sind willkürlich gebaute Compositionen [Salon-Stücke], welche gewöhnlich durch „Tonmalerei“ den ihrem Namen entsprechenden Charakter zum Ausdruck bringen. Sie sind für Dilettanten bestimmt und enthalten meistens eine brillierende und dennoch ziemlich leicht zu bewältigende Technik.⁷³

Dies bedeutete jedoch nicht, dass diese Stücke für alle Amateur*innen, insbesondere für Anfänger*innen, zugänglich waren. Sie wurden vom Publikum und den Aufführenden der damaligen Zeit als „mäßig schwierig“ bezeichnet.⁷⁴ In ihrem Opus magnum unterscheiden Ballstaedt und Widmaier drei charakteristische Merkmale der Salonmusik. Sie stützen ihre Schlussfolgerungen auf eine Analyse eines Werks der polnischen Komponistin Tekla Bądarzewska (1823–1861), *Das Gebet einer Jungfrau*, das für diese Musikgattung repräsentativ ist. Sie weisen darauf hin, dass der Schwerpunkt weiterhin auf den Interpret*innen lag und dass das technische Niveau des Stücks den Aufführungsmöglichkeiten einer größeren Anzahl von Amateur*innen entsprechen sollte.

70 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 342.

71 Ibidem, S. 22, 256; vgl. Tobias Widmaier, *Handwörterbuch ...* op. cit.

72 Hugo Leichtentritt, *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*, In Max Hesses Verlag, Berlin 1907, S. 56 f.

73 H. Wallfisch, *Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musicieren und mit geringen Vorkenntnissen bekannte Melodien selbstständig wiederzugeben und richtig zu accompagnieren. ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Fachmusiker und Dilettanten*, Verlag von J. Horowitz, Berlin 1879, S. 63.

74 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 258.

1. Salonmusik mußte leicht zu erlernende und nicht schwer zu spielende Vortragsmusik sein.
2. Salonmusik mußte ausreichende Gelegenheit bieten, die pianistischen Fertigkeiten des Spielers bzw. der Spielerin zu demonstrieren. [...]
3. Salonmusik mußte Unterhaltungswert haben.⁷⁵

Die Autoren betonen außerdem, dass Salonstücke – wie das Beispiel von Bądarzewska zeigt – auf einem wiederkehrenden Thema basieren sollten. Aus der Wiederholbarkeit ergibt sich die Notwendigkeit, die Variationstechnik zu nutzen. Die melodische Linie kann durch Homophonie und schematische Begleitung hervorgehoben werden, was schon damals in diesem Aufführungskreis beliebt war.⁷⁶ Die oben genannten Merkmale der Salonmusik sind für diese Studie von Bedeutung, da in Kapitel 7 einige in polnischen Salons beliebte Werke im Hinblick auf die oben genannten Kriterien analysiert werden.

Eine allgemeine Bewertung dieser Stücke sollte jedoch nicht vorgenommen werden. Nicht alle von ihnen sind kitschig oder entbehren ästhetischer, formaler und struktureller Werte. In einem breiteren Kontext waren die Miniaturen von Komponisten wie Ludwig van Beethoven (1770–1827), Franz Schubert (1797–1828) oder Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) eine Art Ausweg aus dem neuen Stil des Musizierens und der Rezeption von Musikkunst. Sie waren eine Antwort auf die Nachfrage der Salons nach geeigneten Musikwerken.⁷⁷ Der Wert dieser Werke, die aus den Händen echter Komponist*innen stammen und nicht von Tonsetzer*innen – wie es im Musikjargon heißt –, war den großen symphonischen oder Kammermusikwerken nicht unähnlich. Sie waren nicht oberflächlich, sondern von musikalischer Tiefe:

Es war eine Eigentümlichkeit Mendelssohns, seine neuen Kompositionen, wenn er sie in der Intimität zu hören gab, mit einer Zurückhaltung zu spielen, die offenbar in der Intention begründet war, durch den Vortrag nicht zu bestechen und das Werk rein durch seinen Inhalt wirken zu lassen.⁷⁸

Das beste Beispiel für Salonmusik auf höchstem Niveau sind wohl einige Werke von Fryderyk Chopin [beispielsweise Walzer – M. K.]. Wie Robert Schumann in einem seiner Aufsätze schreibt:

[...] was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an, und auch in diesem kleineren Salonstil drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller

75 Ibidem, S. 257.

76 Ibidem, S. 263.

77 Peter Gradenwitz, op. cit., S. 249.

78 Ferdinand Hiller, *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Verlag der M. DuMont-Schauburg'schen Buchhandlung, Köln 1874, S. 16.

Anstand anderer brillant schreibender Komponisten samt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt.⁷⁹

Es sei auch daran erinnert, dass nicht alle Salons durch Musik von „geringem Wert“ gekennzeichnet waren. Eine solche Aussage wäre parteiisch und vor allem ungerecht gegenüber den vielen großen Mäzenen, die mit ihrer aktiven Tätigkeit die Geschichte geprägt haben.

[...] es gebe eben „auch höhere Salons, in denen man nur Ausgezeichnetes spielt und hört“. Diese sahen sich zum Teil in der künstlerischen Tradition der Salons vor der Jahrhundertmitte, in denen etwa ein Chopin aufgetreten war bzw. versuchten diese Salonkultur neu zu beleben.⁸⁰

Im europäischen Kontext, insbesondere in den deutschsprachigen Ländern, lässt sich die Suche nach Gastgeber*innen von künstlerischen oder musikalischen Salons praktisch auf die Frage reduzieren, welche Familien ein Klavier oder ein Pianino besaßen.⁸¹ Die Schlussfolgerungen, die sich aus dieser Untersuchung ergeben, liegen zum Teil auf der Hand: In erster Linie waren die Salons aus finanziellen Gründen bei der Aristokratie und dem wohlhabenden Bürgertum beliebter als beim Rest der Gesellschaft. Nur die Reichsten konnten es sich leisten, das notwendige Instrumentarium zu kaufen (das beliebteste, sogar obligatorische Instrument war das Klavier oder seine Derivate)⁸², den Salon zu unterhalten und zu betreiben und die Auftritte der Virtuosen zu bezahlen, was einen enormen finanziellen Aufwand bedeutete. Außerdem wollte jeder Gastgeber sich und seine Familie von ihrer besten Seite zeigen.⁸³ In den Quellen findet man sogar die folgende Bemerkung:

Man lädt nicht ein, wen man gern bei sich sieht, sondern wer zur Gesellschaft zählt.
Man geht nicht zu dem, bei dem man sich heimisch fühlt, sondern zu dem, bei dem man gewesen sein muß.⁸⁴

Im 19. Jahrhundert war das Spielen eines Instruments (genauer gesagt das Klavierspiel) praktisch Teil der Ausbildung, vor allem in der Oberschicht. So wie es für junge Männer obligatorisch war, Militärdienst zu leisten, wurde es für Frauen zur Pflicht, neben Unterricht, Zeichnen, Sticken und Konversation auch ein Instrument zu lernen. Ein bizarres Bild, das sich aus einer solchen Mentalität ergibt,

79 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854, S. 304.

80 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 23.

81 Ibidem, S. 134–138.

82 Ibidem, S. 138.

83 Ibidem, S. 279–280.

84 G. Erman, *Die Moral der Gesellschaft*, in: Margarete Pochhammer / G. Erman (Hg.), *Die moderne Gesellschaft, ihre Geselligkeit und ihre Moral*, Lipsius & Tischer, Leipzig 1892, S. 22.

ist vielleicht die weitverbreitete Meinung, dass die Unmusikalität eines Menschen nicht in seiner Natur, in seinem Mangel an Talent, sondern in seinem Mangel an Bildung liegt.

Weil es sich angeblich ziemt, daß ein Mensch, geboren in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, musikalisch wird, d. h. Clavier spielt, muß ihm das Unentbehrliche – nolens volens – ‚beigebracht‘ werden. [...] die ‚Mode‘ vermag ja so unsäglich viel!⁸⁵

In einer nur irgend etwas vermögenden Familie wird darauf geachtet, daß die Kinder ein Instrument, vornehmlich Klavier lernen. Es gehört ja mit zur Bildung, Musik machen zu können und ‚musikalisch‘ zu sein.⁸⁶

In den vorangegangenen Zeilen wurde erwähnt, wie wichtig die musikalische Ausbildung war, insbesondere für Mädchen. Aus heutiger Sicht mag es überraschen, dass das Spielen eines Instruments Auswirkungen auf das Privatleben hatte und eine unschätzbare Hilfe bezüglich Eheangelegenheiten war. Musik zu machen, ein Instrument zu spielen oder zu singen – auch wenn das heute unwichtig erscheinen mag –, trug damals zur Attraktivität eines jungen Mädchens bei. Wenn sie gebeten würde, ein Musikstück vorzutragen, sollte sie sich nicht lange bitten lassen. So bot der Salon Gelegenheit zum gegenseitigen Kennenlernen.⁸⁷

Zum Abschluss dieser einleitenden Überlegungen zu den Salons seien noch einige Gedanken zu den Räumen erwähnt, in denen diese berühmten Begegnungen der Kulturgeschichte stattfanden. Das Wichtigste in einer Wohnung oder in einem Haus war der Salon. Er war das Zentrum des gesellschaftlichen und (im Falle der Aristokratie) auch des politischen Geschehens. Es handelte sich um einen repräsentativen Raum⁸⁸, der die Familie adelte und ihren gesellschaftlichen Rang erhob. Diese Tendenzen lassen sich am besten am Beispiel des Bürgertums erkennen, das beschloss, ihre Gesundheit und Lebenskomfort zu opfern, indem sie die kleinsten Räume nützte, um einen Salon führen zu können.⁸⁹

85 Wilhelm Tappert, *Musik und musikalische Erziehung*, Verlag von I. Guttentag, Berlin 1867, S. 34.

86 Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 194.

87 Ibidem, S. 214–225.

88 Ein Beispiel für den Salon der polnischen Aristokratie ist der Salon Czerwony im Zamoyski-Palast (Zamoyski-Museum in Kozłówka). An der Seite steht das „obligatorische“ Instrumentarium: das Klavier. Vgl. <http://www.muzeumzamoyskich.pl/salon-czerwony> [Zugriffsdatum 26.12.2024].

89 Ibidem, S. 162–165, 171–172.

2a. DER KÖNIGLICHE HOF

In Polen, wie auch in den westeuropäischen Ländern, wurde Musik nicht nur in Konzertsälen und Theatern (auch Hof- und Magnatentheatern) aufgeführt, sondern auch in kleineren Kreisen – in Salons, in denen professionelle und Amateurmusiker*innen (in der Regel solche mit sehr guter Ausbildung) auftraten.⁹⁰ Ihre Geschichte reicht bis in die Zeit von König Stanisław August Poniatowski zurück, der seine *Obiady czwartkowe* – Treffen von Intellektuellen⁹¹ – indirekt nach dem Vorbild des Pariser Salons von Marie Thérèse Rodet Geoffrin (1699–1777) gestaltete. Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska und Halina Goldberg schreiben:

Nach seiner Rückkehr nach Polen führte Stanisław August Poniatowski⁹² als König von Polen die sogenannten ‚Donnerstagsessen‘ nach Pariser Vorbild ein, bei denen die bedeutendsten Persönlichkeiten, sowohl Gelehrte als auch Künstler – Maler, Bildhauer, Dichter und Schriftsteller – zusammenkamen. Diese Abendessen waren übrigens eine Fortsetzung ähnlicher Zusammenkünfte, die Adam Kazimierz Czartoryski in den ersten Jahren der Herrschaft von Stanisław August im ‚Blauen Palast‘ organisierte. Interessanterweise kamen dort nur Männer zusammen, obwohl sie den Pariser literarischen Salons nachempfunden waren. Der König sammelte Kunstwerke, besaß eine reiche Büchersammlung und unterhielt ein Orchester, was für die Entwicklung der polnischen Musik von großer Bedeutung war.

[Stanisław August Poniatowski po powrocie do kraju, już jako król Polski, wprowadził na wzór paryski tzw. „obiady czwartkowe”, skupiając wokół siebie najwybitniejsze osobistości, tak uczonych jak i artystów – malarzy, rzeźbiarzy, poetów i literatów. Notabene obiady te były kontynuacją zebrań o podobnym charakterze, organizowanych przez Adama Kazimierza Czartoryskiego w Pałacu Błękitnym w początkowym okresie panowania Stanisława Augusta i co ciekawe, choć wzorowano się na paryskich salonach literackich, gromadziły one wyłącznie mężczyzn.

90 Zofia Chechlińska, *Romantyzm. 1795–1850*, in: Stefan Sutkowski (Hg.), *Historia Muzyki Polskiej*, Bd. 5 T. I, Narodowe Centrum Kultury (ebook), Warschau 2014, S. 196.

91 Im Rahmen der *Donnerstagsessen* lud der König Literaten und Intellektuelle ein. Künstler, die sich mit anderen Künsten befassen, wie beispielsweise der bildenden Kunst, wurden zu den *Mittwochsessen* eingeladen. Vgl. Małgorzata Sułek, *Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji*, in: Grzegorz Mania / Piotr Różański (Hg.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Krakau 2017, S. 44; Maciej Janowski, *Warsaw and Its Intelligentsia: Urban Space and Social Change, 1750–1831*, in: *Acta Poloniae Historica* Bd. 100 (2009), S. 63.

92 Bereits bei seiner Krönung (1764) deutete Stanisław August Poniatowski indirekt seine Absicht und die Richtung der Rzeczpospolita an, indem er seinen zweiten Namen August hinzufügte. Nach der Folge der polnischen Herrscher hätte er den Namen Stanisław II. annehmen sollen, mit dem Zusatz „August“ nahm er Bezug auf seinen Vorgänger aus der Wettiner-Dynastie und den römischen Kaiser. Vgl. Adam Zamojski, *The last king of Poland*, Weidenfeld & Nicolson, London 2020, *Preface*.

Król kolekcjonował dzieła sztuki, posiadał bogaty księgozbiór i, co było wielce znaczące dla rozwoju muzyki polskiej, utrzymywał orkiestrę.⁹³

Die Einladung zu den *Donnerstagsessen* war eine Belohnung und ein Zeichen der Anerkennung für meisterhafte Leistungen in Wissenschaft, Poesie und bildender Kunst. Der König folgte nicht blindlings dem Pariser Modell, sondern sah – als Mann mit großem Wissen – in diesen Treffen eine Gelegenheit, die Entwicklung von Wissenschaft und Kultur im Lande zu fördern. [...] Er unterhielt auch ein gutes Orchester am Hof und trug wesentlich zur Hebung des musikalischen Niveaus in Polen bei: *Donnerstagsessen* wurden üblicherweise von Konzerten begleitet, und die Diskussionen während dieser Treffen betrafen oft Musik, insbesondere die Oper.

[An invitation to a Thursday Dinner was a reward and an acknowledgement of mastery in scholarship, poetry, or the fine arts. The king was not just blindly copying the Parisian model of a salon, but instead—being a man of vast knowledge—he saw it as a means of encouraging the advancement of learning and arts in his country. (...) He also had a fine orchestra at his court, and he greatly influenced the growth and improvement of music in Poland. Musical performances were customary at the Thursday Dinners, and discussions frequently concentrated on music, opera in particular.]⁹⁴

Professionelle Solist*innen traten am königlichen Hof auf, aber auch – vorwiegend in einem engeren Kreis – Mitglieder der königlichen Familie und Freund*innen. Zu erwähnen sind der königliche Neffe, Fürst Józef Poniatowski (1763–1813), und Urszula Mniszchowa (1757–1816), geborene Zamoyska, als Amateurpianist*innen. Die nächste Generation war durch professionelle Musiker vertreten: Józef Michał Poniatowski (1816–1873), Fürst von Monte Rotondo, und Józef Poniatowski (1809–1855, Sohn des Fürsten Józef).⁹⁵

Das kulturelle und musikalische Leben des königlichen Hofes spielte sich auch im Warschauer Theater ab. Dies war die königliche Bühne, die mit einer Eintrittskarte für die Allgemeinheit zugänglich war. Obwohl die Aktivitäten des Theaters auf den ersten Blick nicht mit der Institution der Musiksalons in Verbindung gebracht werden, hat es die Tätigkeit dieser polnischen Einrichtung maßgeblich beeinflusst. Stanisław August Poniatowski beteiligte sich finanziell an der Entwicklung des Theaters – er finanzierte nicht nur den Bau des neuen Gebäudes mit, sondern sponserte auch teurere Aufführungen und bezahlte in einer für das Theater finanziell schwierigen Zeit sogar die Gehälter der Künstler*innen aus seiner eigenen Tasche.⁹⁶ Dank seiner Großzügigkeit hatte der König das ungeschriebene Recht, bestimmte

93 Izabela Jutrzenka-Trzebiatowska, op. cit., S. 28.

94 Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw ...* op. cit., S. 149.

95 Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 295.

96 Register der Einnahmen und Ausgaben (1761–1797) von Stanisław August werden bei PL-Wagad (im Poniatowski-Familienarchiv) aufbewahrt, Sig.: 1/345/0/4.2.

Entscheidungen zu treffen, insbesondere was die Gestaltung der künstlerischen und politischen Ausrichtung des dort aufgeführten Repertoires betraf.⁹⁷

Bis zum Jahr 1785 konnten private Entrepreneurere solche Entscheidungen [wie die Gründung und Auflösung von (Theater-)Ensembles] treffen, obwohl der König schon damals erheblichen Einfluss auf Theaterangelegenheiten hatte. Ab 1785 fielen die Gründung, Auflösung und vermutlich auch die Zusammensetzung von Ensembles in den Zuständigkeitsbereich von Stanisław August. Ryx war damals der Theaterverwalter, aber alle wichtigeren Angelegenheiten wurden zweifellos vom König selbst entschieden. [...] Eine Überprüfung der Fakten beweist zweifelsfrei, dass der König während des gesamten Jahrzehnts von 1779 bis 1798 das Nationaltheater betreute, seine Entwicklung auf verschiedene Weise beeinflusste; ab 1785 übernahm er selbst die ideologische und künstlerische Leitung.

[Do r. 1785 prywatni antreprenery mogli podejmować takie decyzje [jak tworzenie i rozwiązywanie zespołów], choć król już wtedy miał na sprawy teatru znaczny wpływ. Poczynając od r. 1785 powstawanie, rozwiązywanie, a przypuszczalnie nawet skład zespołów należał do kompetencji Stanisława Augusta. Ryx był wówczas administratorem teatru, lecz wszystkie ważniejsze sprawy niewątpliwie rozstrzygał sam król. (...) Przegląd faktów dowodzi niezbicie, że przez całe dziesięciolecie 1779–89 król opiekował się Teatrem Narodowym, wpływał na jego rozwój w rozmaity sposób, a poczynając od 1785 r. sam nadawał mu kierunek ideologiczny i artystyczny.]⁹⁸

Das Theater ist ein äußerst wichtiger Ort für diese Studie, denn hier fanden die meisten Konzerte, Opern und Theateraufführungen statt, die eng mit den Aktivitäten des Hofes verbunden waren. Der sogenannte Theaterabend bestand in der Regel aus einer Oper oder einem Drama sowie einem Ballett. Bei den größten Festen, wie beispielsweise den königlichen Galas, gingen den Aufführungen „große Sinfonien mit Trompeten und Pauken“⁹⁹ voraus. Die künstlerisch interessantesten Veranstaltungen waren jedoch die Konzerte, die je nach Art aus drei (einteilige Konzerte) oder sogar fünf (zweiteilige Konzerte) Sinfonien bestanden. Zwischen den Sinfonien traten Solist*innen auf. Aufgrund seiner geografischen Lage – an der Route, die Westeuropa mit dem Osten verband – wurde Warschau von so berühmten Künstler*innen wie Banti, Camati, Albertini, Lolli, Viotti, Grabowiecki, Pugnani, Dusik, Kämpfer, Frick, Beer, Harington, Fiala, Jawurek, Wölfl und vielen anderen besucht.¹⁰⁰

97 Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 17–19.

98 Zbigniew Raszewski, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, in: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęcona 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Breslau 1967, S. 69–70, 72.

99 Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 21.

100 Ibidem, S. 22, 60–62, 87–89, 93–98, 100.

Die immer schwieriger werdende politische Situation im Land – das Gespenst der nahenden Teilung – wirkte sich eindeutig auf die Aktivitäten des königlichen Hofes aus.

Das Musikleben des königlichen Hofes war stark (noch mehr als das des öffentlichen Theaters [das öffentliche Theater war gleichzeitig die königliche Bühne und wurde vom König mitfinanziert – M. K.]) von den turbulenten politischen Ereignissen abhängig, an denen die Herrschaft von Stanisław August besonders reich war. Jede der aufeinander folgenden Umwälzungen führte entweder zu einer völligen Einstellung oder zu einem erheblichen Rückgang der musikalischen Veranstaltungen, während die Jahre des relativen Friedens und der Stabilität oder sogar ein gewisser Wohlstand die musikalische Aktivität sofort ansteigen ließen.

[Życie muzyczne dworu królewskiego było ściśle (ściślej nawet niż teatru publicznego [teatr publiczny był zarazem sceną królewską, był współfinansowany przez króla – M. K.]) uzależnione od burzliwych wydarzeń politycznych, w które panowanie Stanisława Augusta szczególnie obfitowało. Każdy kolejny wstrząs powodował bądź całkowite ustanie, bądź też znaczne ograniczenie imprez muzycznych, zaś lata względnego spokoju i stabilizacji, a nawet pewnej pomyślności, natychmiast aktywność muzyczną wzmacniały.]¹⁰¹

Die musikalische Aktivität des königlichen Hofes¹⁰² konzentrierte sich vor allem auf die öffentliche Bühne und gab ihm die Möglichkeit, Ideologie und Ästhetik zu prägen sowie die Richtung der politischen und kulturellen Entwicklung vorzugeben. Diese Unternehmungen waren selbst in den Augen von Ausländern außergewöhnlich großartig.¹⁰³

Trotz gewisser Parallelen in der Art und Weise, wie das öffentliche Bild am Wiener oder französischen Hof aufgebaut wurde, schätzte Stanisław August seine Privatsphäre. Aus diesem Grund sind nur wenige Berichte über den Alltag an seinem Hof erhalten geblieben. Dies galt auch für den Bereich der Religion, den der Herrscher als persönlichen Bereich betrachtete.

Konzerte und künstlerische Veranstaltungen, die explizit mit dem Warschauer Hof verbunden waren, fanden hauptsächlich im königlichen Schloss oder im Łazienki-Park statt. Es ist bekannt, dass im Schloss 1779–81 und 1783–92 Kon-

101 Ibidem, S. 26.

102 Die Gestaltung der eigenen künstlerischen und musikalischen Visionen des Königs fällt in die Jahre 1774–1792.

103 *Die Feierlichkeiten nach der Krönung übertrafen an Eleganz und Vielfalt alles, was ich später in Paris und St. Petersburg sah.*

[*Pokoronacyjne festyny prześcignęły wykwintem i urozmaiceniem wszystko, co później widziałem w Paryżu i w Petersburgu.*]

Karol Henryk von Heyking, *Wspomnienia*, in: Waclaw Zawadzki (Hg.), *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców* (Bd. 1), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1963, S. 58.

zertzyklen stattfanden, die an die seit der Herrschaft der Sachsen (Könige aus der Wettin-Dynastie – M. K.) in der Hauptstadt bekannten Bräuche anknüpften. Ein ebenso wichtiges Element des musikalischen Lebens am königlichen Hof waren die in der Karwoche aufgeführten Oratorien. Besonders bemerkenswert, auch in den Augen der damaligen Warschauer*innen, war Giovanni Paisiellos (1741–1816) *La passione di Gesù Cristo*, dessen Solopartien 1784 u. a. von Luiza Todi aufgeführt wurden. Dies zeugt nicht nur von dem künstlerischen Niveau der Stadt, sondern zeigt auch, dass der königliche Hof an Musik, die international anerkannt war, Interesse hatte. Man konnte in der Presse lesen:

Viele sehr schöne und vorzügliche Musikstücke sind in dieser Hauptstadt unter der vergangenen und gegenwärtigen Herrschaft zu hören gewesen; aber das erste dieser Art war dasjenige, das am 2. und am 4. dieses Monats im Schlossteatrum Seiner Majestät aufgeführt wurde. Das Oratorium über die Passion Christi des berühmten Dichters Metastasio, voll von Gedanken; unter seiner [Giovanni Paisiellos] Leitung fügte er der Aufführung viel an Präzision hinzu. Die zweitbeste Stimme, die von niemandem in Europa übertroffen wird, fügte viel an Ornamenten hinzu. Heute wird in dem neuen Saal Seiner Majestät mit derselben Illumination am Abend vor der Ostermesse der berühmte Hymnus an die Schmerzhafte Mutter Gottes, also *Stabat Mater*, der von Pergolesi komponiert wurde, gespielt.

[Wiele bardzo pięknych y wybornych muzyk w tym Stołecznym Mieście za przeszłego, y terazniejszego panowania słyseć się dało; ale pierwsza w swoim gatunku była ta, którą na Teatrum J. K. Mci Zamkowym na dniu 2. y powtórnie 4. tego miesiąca exekwowano. Stosowne do okoliczności postu *Oratorium o Męce Pańskiej* sławnego Poety *Metastazego* [Metastasio], pełne myśli (...) [pod] dyrekcją swoją [Giovanniego Paisiello] wiele w exekucyi dokładności, druga głosem którym ją nikt w *Europie* nie przewyższa, wiele ozdoby dodała. Dziś w nowey Jego Królew: Mości Sali, przy teyże illuminowaniu, ma być wieczorem przed *Resurrekcją* granym sławny Hymn o *Bolesney Matce Boskiej* czyli *Stabat Mater*, kompozycyi muzycznej *Pergolezowego* [Pergolesiego].]¹⁰⁴

Interessante Hofmusikveranstaltungen waren auch Konzerte mit musiktherapeutischem Charakter. Sie sind insofern wichtig, als dass sie nach heutigem Forschungsstand als erste dieser Art in Polen zu bezeichnen sind. Im Jahr 1775 fand ein Zyklus von 17 Konzerten statt, mit melancholischer Musik, die den seit längerem an einer undefinierten Krankheit laborierenden Stanisław August zum Weinen brachte. Diese Therapie hatte aber positive Auswirkungen.

104 Stefan Łuski (Hg.), *Gazeta Warszawska*, Nr. 29 (1784), Drukarnia Jezuitów, Warschau 1784, S. 1–2, <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/141895/edition/73273/content> [Zugriffsdatum 26.12.2024].

Die Krankheit des Königs dauerte lange an und vereitelte die Bemühungen der Ärzte, bis der Herrscher gleichsam instinktiv daran dachte, eine kleine Anzahl von Musikern zu rufen, denen er befahl, die traurigsten Melodien zu spielen, die sie sich vorstellen konnten. Diese Musik löste eine Krise aus, der Monarch spürte, wie sich seine Augen mit Tränen füllten, die fast eine Stunde lang ohne Grund in Strömen flossen. Zuerst spürte er eine große Erleichterung in seinem Kopf, und von diesem Moment an begann seine Genesung. Die Krankheit, die keinen eindeutigen Charakter hatte und die Ärzte verwirrte, entwickelte sich zu einem Tertianischen Fieber, das noch mehrere Wochen anhielt, aber bis zur vollständigen Genesung des Königs im November abflaute.

Die besondere Beziehung der Musik zu dieser Nervenkrankheit des Königs kann eine nützliche Überlegung für diejenigen sein, die sich einem Beruf verschrieben haben, dessen Ziel es ist, der leidenden Menschheit zu helfen.

[La maladie du roi dura longtemps et faisait échouer les soins des médecins, jusqu'à ce que, par une sorte d'instinct, le roi eût la pensée d'appeler un petit nombre de musiciens, aux quels il ordonna de jouer les airs les plus tristes dont ils pussent s'aviser. Cette musique produisit une crise, le roi sentit ses yeux se remplir de larmes qui coulèrent en abondance pendant près d'une heure, sans qu'il pût s'en dire lui-même la raison. D'abord après, il se trouva la tête extrêmement soulagée et sa convalescence commença dès ce moment. Sa maladie, qui n'avait pas de caractère déterminé et qui par là-même déroutait les médecins, se tourna en fièvre tierce qui dura à la vérité encore quelques semaines, mais qui alla toujours en diminuant jusqu'au rétablissement entier du roi qui eut lieu au mois de novembre.

Le rapport singulier de la musique avec cette maladie nerveuse du roi pourrait faire faire des réflexions utiles à ceux qui se sont voués à la profession dont l'objet est de secourir l'humanité souffrante.]¹⁰⁵

Die Musiktherapie wurde 1790 wieder aufgenommen, diesmal mit Gesangs- und Instrumentalkonzerten, bei denen Antonia Paccini¹⁰⁶ auftrat. Außerdem fanden im königlichen Schloss Bälle – der König war ähnlich wie Ludwig XIV. (1638–1715) ein hervorragender Tänzer – und gesellige Veranstaltungen statt, ebenso wie das *Théâtre de société*, wo französische Theaterstücke und Opern gemeinsam aufgeführt wurden.

Das musikalische Leben des königlichen Hofes spielte sich auch in anderen Residenzen ab, darunter in Stanisław Augusts geliebtem Königlichen Łazienki-Park, wo er sich seiner Liebe zur Ästhetik und Schönheit widmen konnte.

105 Stanisław August Poniatowski, *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski* (Bd. 2), übers. aus dem Französischen von Bożena Kawa, Leningrad [St. Petersburg] 1924, S. 289.

106 Archiwum Rodzinne Poniatowskich (Poniatowski-Familienarchiv) 423, PL-Wagad; Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 31.

Die Sommerresidenz von König Stanisław August [Palais auf der Insel im Königlichen Łazienki-Park – M. K.] wurde zu einem kreativen Treffpunkt für Schriftsteller und Meister der bildenden Künste; auch Musik und Theater waren dort ständig zu Gast. Der private und intime Charakter des Lebens am königlichen Hof in Łazienki, die Jahreszeit, die es ermöglichte, Veranstaltungen unter freiem Himmel abzuhalten, die natürlichen Gegebenheiten dieses vorstädtischen Anwesens – ein von Kanälen, Teichen und Inseln durchzogener Park – sowie die Art der dort befindlichen Gebäude – überdachte und offene Theater, Pavillons, Paläste – trugen zur spezifischen Atmosphäre der Łazienki-Musikveranstaltungen bei, die Merkmale des späten Rokoko und des aufkommenden Sentimentalismus miteinander verbanden. [...] [In Łazienki] fanden sowohl Konzerte für den König und den engsten Kreis seiner Familie und Freund*innen als auch Veranstaltungen statt, die der Öffentlichkeit zugänglich waren, manchmal sogar Massenkonzerte; es traten sowohl Amateur*innen als auch hochkarätige Profis auf; das königliche Orchester spielte zusammen mit Militärkapellen; die Musik erklang in Räumen und im Freien.

[Letnia rezydencja Stanisława Augusta stawała się więc miejscem twórczych spotkań literatów i mistrzów uprawiających sztuki piękne, na stałe gościła tam też muzyka i teatr. Prywatny i kameralny charakter życia dworu królewskiego w Łazienkach, pora roku umożliwiająca urządzenie imprez plenerowych, naturalne warunki tej podmiejskiej posiadłości – poprzecinany kanałami park, stawy, wyspy – jak również rodzaj znajdujących się tam budowli – kryte i otwarte teatry, pawilony, pałacyki – wszystko to składało się na specyficzny klimat łazienkowskich imprez muzycznych, łączących w sobie cechy późnego rokoko i rodzącego się sentymentalizmu. (...) (W Łazienkach) odbywały się zarówno koncerty przeznaczone dla króla oraz najbliższego kręgu jego rodziny i przyjaciół, jak też imprezy publiczne, ogólnodostępne, niekiedy nawet masowe; występowali amatorzy, ale także wysokiej klasy profesjonaliści; produkowała się orkiestra królewska, a obok niej kapele wojskowe; muzyka rozbrzmiewała w pomieszczeniach zamkniętych i w plenerze.]¹⁰⁷

Theater- und Opernaufführungen waren die größte Vorliebe des Königs. Die Quellen erwähnen u. a.: Aufführungen der *Kantate am Tag der Inauguration der Statue von König Jan III*, des Balletts *Die Hochzeit der Samniten*, *Kleopatra* sowie, im Jahr 1788, zehn französische Opern und neun Ballette. Diese Auftritte waren von einer Pracht begleitet, deren Bild in der *Gazeta Warszawska* [Warschauer-Zeitung] beschrieben wurde:

107 Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 32–33.



Abbildung 4: Jan Piotr Norblin – die Aufführung des *Kleopatra*-Balletts im Łazienki-Park – Boote, die vor der Bühne des Theaters auf der Insel segeln¹⁰⁸

Für die etwa dreitausend im Amphitheater versammelten Zuschauer gab es zunächst ein Ballett mit dem Titel *Kleopatra*, das die Liebe des Antonius zu ihr und seinen Kampf mit Octavian um die Weltherrschaft inszenierte. Mit hell erleuchteten Schiffen begann die Schlacht auf dem Wasser, zwei römische Häuptlinge kämpften gegeneinander; am Ende gab der Tod des Antonius seinem Gegner den Sieg und machte die Römer frei. Danach war eine Inschrift in französischer und polnischer Sprache in den Illuminationen zu sehen: „Innere Zwietracht führte bei den Römern zu Despotismus; in Polen soll die Eintracht die Freiheit sichern“. Es folgte ein Feuerwerk, auf dem unter einer Feuerkrone zu lesen war: „Vivat 7. September 1764! [Datum der Wahl von Stanisław August zum König von Polen – M. K.] Vivat 3. Mai 1791 [Datum der Annahme der Verfassung vom 3. Mai – M. K.]“, und darunter „Jungimur omnes nexu uno“. Der Beifall des Publikums innerhalb und außerhalb des Amphitheaters, soweit der Druck reichte, krönte und wiederholte diese Inschriften.

¹⁰⁸ Jan Piotr Norblin – *die Aufführung des Kleopatra-Balletts im Łazienki-Park – Boote, die vor der Bühne des Theaters auf der Insel segeln*, PL-Wzk, Sig.: ZKW/5762/ab, fotografiert von Andrzej Ring / Lech Sandzewicz.

[dla zgromadzonych na amfiteatrze około trzech tysięcy osób był najprzód na kępie balet pod tytułem *Kleopatra*, wystawujący miłość Antoniusza do niej i walkę jego z Oktawianem o panowanie świata. Okręty światłem rześistym w kolory iluminowane rozpoczęły bitwę na wodzie, dwaj rzymscy wodzowie walczyli z sobą; na koniec śmierć Antoniusza dała zwycięstwo przeciwnikowi jego i dokonała wolności Rzymian. Po czym dał się widzieć w iluminacji napis po francusku i po polsku: „Rozterki domowe zrodziły despotyzm u Rzymian, niech zgoda zabezpieczy wolność w Polsce”. Dalej nastąpił fajerwerk, w którego pod koroną ognistą czytano: „Vivat dzień 7 września 1764! (data elekcji Stanisława Augusta na króla Polski – M. K.) Vivat dzień 3 maja 1791”, a niżej „Jungimur omnes nexu uno”. Oklaski publiczności w amfiteatrze i zewnątrz amfiteatru aż do nacisku zgromadzonej wieńczyły i powtarzały te napisy.]¹⁰⁹

In Anbetracht der Tatsache, dass Warschau während des Zweiten Weltkriegs praktisch dem Erdboden gleichgemacht wurde und viele Kunstwerke, darunter auch Musikalien, unter sich begrub, ist es dem Autor wichtig, die Hinterlassenschaft des Operntheaters während der Herrschaft von Stanisław August zu erwähnen, das aus 451 auf der Bühne aufgeführten und 108 in der ehemaligen Bibliothek des Theaters aufbewahrten Werken besteht. Dies ergibt eine Gesamtzahl von 559 Werken, die während der rund 30-jährigen Regierungszeit von Poniatowski entstanden sind. Diese Werke in italienischer, französischer, deutscher und polnischer Sprache stammten von den bedeutendsten Komponisten wie Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), Jean-Baptiste Lully (1632–1687), Domenico Cimarosa (1749–1801), Johann Adolf Hasse (1699–1783), Christoph Willibald Gluck (1714–1787), Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791), Antonio Salieri (1750–1825) und Joseph Haydn (1732–1809). Das Warschauer Zentrum konkurrierte mit den Theatern in Wien und Venedig, wenn man überdies die Anzahl der Werke auf den königlichen Bühnen anderer europäischer Länder berücksichtigt, so hat das Theater in Warschau die meisten Werke aufgeführt. Außerdem war es eines der wenigen Zentren, in denen das Repertoire so vielfältig war.¹¹⁰

Durch sein Mäzenatentum in allen Bereichen der Kultur und Wissenschaft erzog Stanisław August Poniatowski eine neue Generation von Polen, was sein Zeitgenosse – Michał Kleofas Ogiński (1765–1833) – bestätigt:

109 *Gazeta Warszawska*, Nr. 73 (1788) supl.; in: Jerzy Jackl, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1763–1794)*, in: *Teatr Narodowy 1765–1794*, S. 596, zit. nach: Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 34–35.

110 Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 203–259.

Sicher ist, dass unter dieser Herrschaft, die so wenig nach dem Geschmack der Nation war, ein Wandel im Bildungssystem und in der Denkweise der Polen eine neue Generation von Menschen mit hervorragender Energie und Begabung hervorbrachte, die dem Vaterland nützlich sein und es aus dem Zustand der Schande und Demütigung herausführen konnten, in den es so lange versunken war.

[Co jest rzeczą pewną, to że pod tem panowaniem tak mało przypadającym do smaku narodowi, zmiana w systemie wychowania i w sposobie myślenia Polaków utworzyła nową generację i wydała ludzi znakomitych energią i talentami, którzy mogli użytecznie służyć ojczyźnie i wydobyć ją ze stanu hańby i ponizenia, w jakim od tak dawna pogrążona była.]¹¹¹

Dieser Gedanke ist auch heute – ca. 200 Jahre später – noch immer aktuell:

Er war sich, wie kein anderer gewählter Monarch, des beträchtlichen Einflusses und der Macht, über die die Krone noch verfügte, bewusst. Geschickt und diplomatisch war er bereit, Kompromisse einzugehen und ein Projekt abzuwarten, um ein anderes zu fördern.

Seine Politik war weniger eine Politik als eine Vision. Seit seiner Jugend träumte er von einer totalen „Neuerschaffung der polnischen Welt“ – um es mit seinen eigenen Worten zu sagen, die einerseits eine Rückkehr zu den Idealen der Rzeczpospolita und andererseits die Umwandlung der sarmatischen *szlachta* in eine europäische Nation beinhaltete.

[He was also aware as no other elected monarch had been of the considerable influence and powers still at the disposal of the crown. Skillful and diplomatic, he was prepared to compromise and bide his time on one project in order to further another. His was not so much a policy as a vision. From his youth, he dreamt of a total ‘re-creation of the Polish world’, to use his own words, involving a return to the ideals of the Commonwealth on the one hand, and turning the sarmatian *szlachta* into a European nation on the other.]¹¹²

Dem Beispiel des königlichen Hofes folgend, neigte auch der Warschauer Adel zu dieser Art von kulturellen und gesellschaftlichen Aktivitäten. Die beiden berühmtesten Salons in der Hauptstadt waren der Palast der Herzogin von Nassau (Polin) und der Pod Blachą-Palast, der dem königlichen Neffen – Fürsten Józef Poniatowski (1763–1813) gehörte. Die dortigen Sitten und Gebräuche hatten jedoch wenig mit den polnischen Traditionen gemeinsam, es wurden fremde Bräuche gepflegt.

111 Michał Kleofas Ogiński, *Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i Polakach od roku 1788 aż do końca roku 1815* (Bd. 1), in: *Pamiętniki z osiemnastego wieku* (Bd. 11), o. V., Posen 1870, S. 14.

112 Adam Zamoyski, *Poland ... op. cit.*, S. 199.

Neben den üblichen Unterhaltungsangeboten wie Konversation, Lesen und Musik wurden auch Opern- und Theateraufführungen sowie *Tableaux vivants* – lebende Gemälde – organisiert, die ebenfalls von Musik begleitet wurden.¹¹³ So bezog sich die polnische Tradition auf die Berliner Tradition, mit der Felix Mendelssohn-Bartholdys *Italienische* und *Schottische Sinfonien* verbunden waren.¹¹⁴ Die Rolle der adligen Salons nahm nach der dritten Teilung Polens 1795 erheblich zu, als sie nach der Auflösung aller kulturellen Einrichtungen zum einzigen Hort des nationalen Denkens und der Tradition wurden. Die wichtigsten Salons, die das Polnische förderten und pflegten, waren die Häuser von Stanisław Sołtyk und Stanisław Potocki. Auf dem Gebiet des Herzogtums Warschau [russische Teilung] wurden die nationalen Traditionen auch in den Häusern Badeni, Gutakowski, Maria von Württemberg (1768–1854) und Anna Nakwaska (1781–1851) gepflegt.¹¹⁵

Ein charakteristisches Merkmal der polnischen Salons war die Unterteilung nach der Herkunft – Vertreter*innen der Aristokratie mischten sich in der Regel nicht mit dem Bürgertum. Eine Ausnahme wurde für Kreise gemacht, die mit Kultur, Wissenschaft und Kunst sympathisierten. Die Warschauer Musikwelt erlebte in den 1820er Jahren eine besondere Blütezeit, in der vor allem in der Faschzeit Hauskonzerte stattfanden und „selbst die Charwoche [sic] nicht verschont blieb“¹¹⁶. Besondere Salons auf polnischem Boden waren die der eng verwandten Familien Czartoryski und Zamoyski. Um die Kultur und das polnische Erbe zu fördern, brachen sie mit den Konventionen der damaligen Zeit – sie nahmen keine Rücksicht auf soziale Unterschiede. Das Wichtigste für sie war es, die polnische Kultur zu bewahren:

Beide Häuser [...] waren Vorbilder des guten Tons, des nationalen Strebens und der strikten Einhaltung der sozialen Würde. Mit der Absicht, Persönlichkeiten der Wissenschaft und der Welt zu vereinen, wurden alle, die sich durch Verdienste in der Literatur und den schönen Künsten auszeichneten, aber auch diejenigen, die mit überragenden Talenten ausgestattet waren, in diese gastfreundlichen Mauern aufgenommen, auch wenn es beiden an der Raffinesse fehlte, die die weltliche Eleganz zu verlangen pflegte.

[Oba domy (...) były wzorami dobrego tonu, narodowej dążności i ścisłego zachowania godności towarzyskiej. W zamiarze zbliżania z sobą ludzi nauki z ludźmi światowymi przyjmowano w gościnnych tych progach wszystkich odznaczających

113 Halina Goldberg, op. cit., S. 172–173.

114 Thomas S. Grey, *Tableaux vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music*, in: *19th-Century Music* 21, Nr. 1 (1997), S. 38–76.

115 Aleksander Kraushar, *Salony i zebrania literackie w Warszawie*, Towarzystwo Miłośników Historii, Warszawa 1916, S. 17–18.

116 Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski am 10.04.1830, Bernard Scharlitt (Hg.), *Friedrich Chopins Gesammelte Briefe*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, S. 69.

się zasługami w literaturze i sztukach pięknych, niemniej obdarzonych wyższymi talentami, choćby jednym i drugim zbywało na tej ogładzie, jakiej elegancja światowa dopominać się zwykła.]¹¹⁷

Auf der europäischen Landkarte mag Warschau als ein Ort ohne Bedeutung für die Entwicklung von Kultur und Kunst erscheinen, als eine Provinz am Rande der zivilisierten Welt. Dieser Ansatz wird von Goldberg in *Polish Music Journal* mit der Realität gegenübergestellt. Sie unterstreicht nicht nur die Bedeutung Warschaus als Kulturhauptstadt, sondern zeigt auch, dass sich die Stadt in ihrem Niveau nicht von anderen europäischen Zentren unterschied.

Über das Salonleben in Warschau gibt es nur wenige moderne Studien. Die polnische Nachkriegsforschung betonte, dass Chopins Musik der Folklore verpflichtet war, und spielte den Beitrag der Intelligenz und der Aristokratie als Vertreter der bürgerlichen Dekadenz und des aristokratischen Missbrauchs von Reichtum herunter. Dennoch habe ich in Tagebüchern, Briefen und Zeitschriftenartikeln eine Fülle von Informationen über diese aktive Salonkultur gefunden. In Warschau gab es über vierzig bedeutende Salons, und in den meisten von ihnen lassen sich direkte Belege für Chopins musikalische Präsenz finden. Diese Salons waren ebenso prächtig und gesellschaftlich raffiniert wie ihre Pendants in Paris oder Wien, und sie strebten nach dem gleichen Niveau an intellektuellen und künstlerischen Erfahrungen. Das Bild, das sich nun entfaltet, widerspricht dem gängigen Bild von Warschau als kulturellem Hinterland und gibt der polnischen Hauptstadt stattdessen ihren europäischen Status zurück.

[There is scant modern scholarship on salon life in Warsaw. The post-war Polish research emphasized the indebtedness of Chopin's music to folklore and down-played the contribution of intelligentsia and aristocracy as representative of bourgeois decadence and the aristocratic abuse of wealth. Yet I have found an abundance of information about this active salon culture in diaries, letters, and journal articles. Warsaw had over forty significant salons, and direct evidence of Chopin's musical presence can be established in most of them. These salons were just as splendid and socially refined as their counterparts in Paris or Vienna, and they sought the same level of intellectual and artistic experiences. The picture that now unfolds contradicts the accepted image of Warsaw as a cultural backwater and instead restores the Polish capital to its European status.]¹¹⁸

117 Piotr Mysłakowski (Hg.), *Pamiętniki Fryderyka hrabiego Skarbka*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau 2009, S. 210–211.

118 Halina Goldberg, *Chopin in Warsaw's Salons ...* op. cit.

2b. EXKURS – KULTURELLE SITUATION IN GALIZIEN – ÖSTERREICHISCHE TEILUNG

Galizien – die Gebiete Polens, die seit 1772 zum Habsburger Reich gehörten, wurden von den Wienern und der lokalen Aristokratie abweisend behandelt. Dies schränkte jedoch die Kontakte Wiens sowie anderer Länder mit dieser Region nicht ein:

Wien und vor allem die Wiener Aristokratie standen dem neu erworbenen Land wenn nicht feindlich, so doch bestenfalls gleichgültig und meist mit großer Verachtung gegenüber. Professor Jarosław Hrycak beschreibt sehr treffend die allgemeine Auffassung der Bürger der österreichischen Hauptstadt: „Das Königreich Galizien und Lodomerien, das sie in Königreich Golicji [Nackedei] und Głodomerii [Hunger] umbenannten, war nicht das einzige negative Stereotyp [...]“

Das größte Paradoxon ist jedoch, dass diese Haltung die lebhaften Kontakte zwischen Wien und anderen westlichen Ländern und Galizien nicht behinderte und den Strom von eifrigen Musikern, Künstlern, Malern, Architekten usw., die in dieses ansonsten verachtete Land strömten, nicht verringerte. Die Situation von Wincenty Lessel, einem in der Nähe von Prag geborenen Tschechen, der in Dresden bei den besten deutschen Lehrern, darunter Karl Dittersdorf und Adam Hiller, studierte und sich nach diesem fulminanten Karrierestart im Alter von 30 Jahren in Puławy niederließ – zwar ebenfalls auf dem Landgut Czartoryskis, aber nur in einem galizischen Dorf –, scheint ganz typisch für die damalige Kultur des Landes. [...] Auf die gleiche Weise und unter ganz ähnlichen Bedingungen wie Wincenty Lessel arbeiteten zum Beispiel Franz Xaver Mozart, der auf Einladung des Grafen Baworowski kam, oder Karol Kurpiński, der sich auf dem Landgut Moszkowie von Feliks Polanowski als Cellist seines Orchesters aufhielt, und dann in Lemberg – als Musiklehrer in den Häusern der galizischen Aristokratie und des reichen Bürgertums.

[Wiedeń, a przede wszystkim arystokracja wiedeńska, nastawiona była do nowo uzyskanego kraju jeżeli nie wrogo, to w najlepszym wypadku obojętnie, a przede wszystkim z wielką pogardą. Profesor Jarosław Hrycak bardzo trafnie podaje ogólny pogląd obywateli stolicy państwa Austriackiego na „Królestwo Galicji i Lodomerii, które przeinaczali na Królestwo Golicji i Głodomerii była nie jedynym stereotypem negatywnym (...)”.

Ale największy paradoks polega na tym, że cała ta demonstracja wcale nie przeszkadzała jak najbardziej ożywionym kontaktom Wiednia i innych krajów zachodnich z Galicją i bynajmniej nie zmniejszyła potoku chętnych muzyków, artystów, malarzy, architektów itd., napływających do tego skądinąd wzgardzonego kraju. Sytuacja Wincentego Lessla, Czecha z pochodzenia, urodzonego niedaleko Pragi, kształcącego się w Dreźnie u najlepszych pedagogów niemieckich, m. in. u Karla

Dittersdorfa oraz Adama Hillera, i po tym świetnym początku kariery osiadłego w wieku 30 lat w Puławach, chociaż i w majątku Czartoryskich, ale przecież tylko wiosce galicyjskiej – wydaje się całkiem typowa dla kultury kraju we wspomnianym okresie. (...) W ten sam sposób i w bardzo podobnych warunkach co Wincenty Lessel, działali na przykład Franciszek Xawery Mozart, który przyjechał na zaproszenie hrabiego Baworowskiego, czy Karol Kurpiński, przebywający w majątku Feliksa Polanowskiego Moszkwie jako celista jego orkiestry, a potem we Lwowie – jako nauczyciel muzyki w domach arystokracji galicyjskiej i bogatych mieszczan.]¹¹⁹

Das kulturelle (in diesem Fall musikalische) Ansehen der Stadt im 19. Jahrhundert wurde durch Auftritte von Künstlern wie Jacques Féréol Mazas (1782–1849), Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), Maria Szymanowska (1789–1831), Angelica Catalani (1780–1849), Franz Liszt (1811–1886), Johannes Brahms (1833–1897), Henryk Wieniawski (1835–1880), Josef Joachim (1831–1907), Hans von Bülow (1830–1894), Anton Rubinstein (1829–1894) und Artur Rubinstein (1887–1982) unterstrichen.¹²⁰

Kulturelles Leben und nationale Traditionen wurden vor allem in den Häusern der Aristokratie konzentriert und entwickelt. Diese manifestierten sich in der Auf-
führung von Musik (auch Amateurmusik), oft in Verbindung mit den Auftritten prominenter Musiker und manchmal auch im Hoftheater. Auch in Lemberg entwickelt sich eine „Volkssalon“-Form¹²¹ mit folkloristischen Elementen. Das hebt hervor, dass die Pflege des nationalen Erbes nicht nur in der Hauptstadt wesentlich war, sondern auch in weiter entfernten Zentren. Eine andere Art des kulturellen Lebens war die sogenannte „gesamteuropäische“ Romantik¹²²:

Dabei geht es nicht so sehr um die Manifestationen einzelner künstlerischer Stile herausragender Musiker, sondern vor allem um angewandte Musik [...]. Schließlich war es diese Musik, die den alltäglichen Klangteppich schuf, der die einzigartige Atmosphäre der Stadt vermittelte, nicht nur auf der hohen Ebene großer Künstlerpersönlichkeiten, sondern auf der natürlichen menschlichen Ebene.

Es handelt sich um die Rhythmen der polnischen Tänze, die Polonaise, die Mazurka, die in der Begleitung von Liedern oder in Werken für Klavier, Orchester oder in einzelnen Opernfragmenten vorkommen; die charakteristischen melodischen Phrasen der ukrainischen Volkslieder, vor allem die zahlreichen Dumkas.

119 Luba Kijanowska-Kamińska, *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej początku XIX wieku: rozmaitość form życia muzycznego*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 36–37.

120 Ibidem, S. 38.

121 Ibidem, S. 40.

122 Ibidem, S. 41.

[Mówimy nie tyle o przejawach indywidualnych stylów artystycznych wybitnych muzyków, ile przede wszystkim o muzyce użytkowej (...). Przecież właśnie ta muzyka tworzyła codzienne tło dźwiękowe, które oddawało niepowtarzalną atmosferę miasta, nie tylko z wysokiego lotu wielkich artystycznych osobowości, a z naturalnego ludzkiego poziomu.

Są to rytmy tańców polskich, poloneza, mazurka, występujących w akompaniamencie pieśni, albo też w utworach na fortepian, orkiestrę lub w oddzielnych fragmentach oper; charakterystyczne zwroty melodyczne ludowych pieśni ukraińskich, przede wszystkim liczne dumki.]¹²³

Das Musikleben war durch die Anwesenheit und die künstlerische Tätigkeit der Aristokratie geprägt. Sie traten in ihren Residenzen auf und nahmen auch an Veranstaltungen teil, die unter anderem von Józef Elsner (1769–1854), Franz Xaver Mozart (1791–1844), Józef Baszny (Geburtsdatum unbekannt, gestorben nach 1862) organisiert wurden. Die abendlichen Kammerkonzerte erfreuten sich großer Beliebtheit – 1824 spielten bei solchen von Karol Lipiński (1790–1861) organisierten Veranstaltungen Musiker wie Mazas oder Schuppanzigh Quartette von Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven und anderen. Man kann beobachten, dass das Repertoire in Galizien nicht ganz verschieden von dem der Warschauer war. Man soll jedoch unterstreichen, dass durch die breite Auswahl von Kammermusikstücken eine Verbindung zu den Wiener Salons entstand. Ähnliche Konzerte wurden in den Salons der Lemberger Aristokratie und des wohlhabenden Bürgertums veranstaltet.¹²⁴ Erwähnenswert sind hier die Häuser der Familie Szymonowicz,¹²⁵ des Grafen Baroni-Cavalcabò, Adam Wojciech Cybulski (1808–1877, sein Musiksalon war in der Region weithin bekannt),¹²⁶ der Grafen Leopold und Józef Starzyński (Kammergeiger).¹²⁷ Das Repertoire dieser Begegnungen war oft sowohl technisch als auch musikalisch anspruchsvoll, wovon die Seiten der *Mnemosyne* Zeitung berichten. Der Autor erwähnt unter anderem Beethovens *Leonore*, die Ouvertüre zu Gaspare Spontinis (1774–1851) *Olimpie*, Czernys *Grand pot-pourri für 4 Klaviere*, Arien aus Giacomo Meyerbeers (1791–1864) Opern *Robert le diable* und Vincenzo Bellinis (1801–1835) *I Capuleti e i Montecchi*. Der positive Ton des Konzerts wurde auch in *Theater und geselliges Leben* beschrieben.¹²⁸

123 Ibidem.

124 Ibidem, S. 43.

125 Alina Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, PWM, Krakau 1957, S. 40.

126 *Ruch Muzyczny*, Warschau 1857, Teil VIII, Nr. 25, S. 198, in: Luba Kijanowska-Kamińska, ibidem.

127 *Nowiny*, Lemberg 23.02.1856, Nr. 24, S. 191; *Dziennik Literacki*, Lemberg, 31.01.1857, Nr. 14, S. 119; *Ruch Muzyczny*, Warschau 1857, Teil VIII, Nr. 25, S. 197–198, in: ibidem.

128 *Mnemosyne*, Nr. 33, ab 28.04.1838, in: ibidem, S. 44.

2c. DIE FÜRSTEN CZARTORYSKI

Neben König Stanisław August spielte die Familie Czartoryski bei der Gestaltung des kulturellen Erbes eine wichtige Rolle. Ihre Tätigkeit im Bereich der Kultur hatte oft eine landesweite Reichweite und schuf so Trends im kulturellen Leben. Die Tätigkeit der Czartoryskis beschränkte sich jedoch nicht nur auf die Rolle von Kunstmäzenen. Talentierte Familienmitglieder schufen oft selbst beachtenswerte Kunstwerke. Einige von ihnen werden später in dieser Arbeit erörtert.¹²⁹

Die Familie der Fürsten gilt als eine der ältesten und bedeutendsten polnischen Adelsfamilien und entstammt dem Geschlecht der Großherzöge von Litauen, Gediminas (1275–1341) und seinem Sohn Algirdas (1296–1377). Seit dem 16. Jahrhundert vertraten sie den polnischen Senat und im 18. Jahrhundert erhielt ihr Vertreter, Fürst Michał Jerzy Kazimierz (1674–1741), das Ministeramt des Unterkanzlers von Litauen. Dank dieser Förderung konnte er den Palast in Warschau, in dem sich der erste Gesellschaftssalon auf polnischem Boden befand (um 1735), mit einer Musikkapelle unterhalten.¹³⁰ Er wurde von seiner Frau Izabela (1671–1758), geborene Morsztyn, geleitet und brachte die kulturelle und soziopolitische Elite des Landes zusammen. Dieser Ort war eine Brücke zwischen Westeuropa und Polen.¹³¹ Izabela wuchs am Hof des Sonnenkönigs Ludwig XIV. auf, wo sie die europäischen Kulturströmungen kennengelernt hatte. Dies beeinflusste die Schaffung eines nachahmenswerten Modells für die neu entstehenden Salons, die sich an ihrem Beispiel orientierten.¹³² Abgesehen vom Konzept des Salons war die Anwesenheit von Frauen das Besondere, was damals ein Novum war.¹³³ In den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts gründeten sie die politische Partei *Familia*¹³⁴ mit dem Ziel, das im Niedergang begriffene Land zu reformieren und wiederaufzubauen.¹³⁵

129 Joanna Zawilska, *Czartoryskich théâtre de société. Związki między scenami dworskimi Puław, Siedlec i Słonimia*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 45.

130 Janusz S. Nowak, *Źródła tradycji muzycznej Sieniawy i Puław*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 77.

131 Gerda Hagenau, *Polnisches Theater und Drama. Ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur 966–1795*, Böhlau Verlag, Wien 1994, S. 596.

132 Ibidem.

133 Stefan Ciara, *Czartoryscy herbu Pogoń Litewska – zarys dziejów rodu*, https://www.wilanow-palac.pl/zarys_dziejow_rodu_czartoryskich_herbu_pogon_litewska.html [(letzte inhaltliche Änderung: 26.01.2011; Zugriffsdatum 28.12.2024)].

134 Die politische Partei der Czartoryskis und der mit ihnen verwandten Familien, darunter die Poniatowskis, Lubomirskis, Ogińskis und Zamoyskis. Ihr Plan zur Reform des Landes sah die „Abschaffung des liberum veto und der Macht des Hetman sowie die Einführung eines ständigen Sejms“ vor. Sie arbeiteten mit dem König bei der Verabschiedung der Verfassung vom 3. Mai zusammen. Vgl. *Familia*, in: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Familia;3899851.html> [Zugriffsdatum 28.12.2024].

135 Stefan Ciara, op. cit.

Nach der dritten Teilung Polens führte die Familie die aristokratische polnische Emigration an.

Fürst Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823)¹³⁶ und seine Frau – Fürstin Izabela Czartoryska (1746–1835, geb. Fleming) waren aufgeklärte Persönlichkeiten, die das polnische Bildungswesen, die Politik und die Kultur unter ihre Schirmherrschaft stellten.¹³⁷ Adam Kazimierz war Kommandant und Mitbegründer der Ritterschule, außerdem widmete er sein Mäzenatentum auch dem Theater. In ihren Residenzen sorgten sie für einen hohen kulturellen und künstlerischen Standard. William Coxe (1748–1828) zufolge wurden in den Palästen der Hauptstadt, d. h. im Blauen Palast und im Powązki Palast, Opern und *Tableaux vivants* mit Musikbegleitung aufgeführt.¹³⁸

Im Blauen Palast wurde eine Kapelle unterhalten, die aus mindestens 20 Musikern bestand.¹³⁹ In ihrer Residenz in Puławy schufen sie ein Zentrum des kulturellen Lebens – einen Salon für die intellektuelle Elite und das erste Museum in Polen.¹⁴⁰ Neben Erinnerungen an die polnische Geschichte gibt es zahlreiche Hinweise auf die Kunst der Musik, darunter „das von Herrn Choiseul gestiftete Clavichord von Gabriela d’Estrées“ und Autografen von Gluck, Haydn, Cherubini, Salieri, Hummel, Beethoven, Weber, Catalani, Crescentini.¹⁴¹ Dies zeigt das Interesse der Familie an der Bewahrung des künstlerischen Leben während der Teilungen des Landes. Hervorzuheben ist, dass die Fürsten Czartoryski nicht nur in der Hauptstadt aktiv waren, sondern auch ein neues kulturelles Zentrum schufen. Diese Adelsfamilie kann so als ein Paradebeispiel für die Übernahme der Verantwortung für Kultur-, Traditionspflege sowie die Bildung am Hof lebender Künstler*innen gesehen werden. Es ist bemerkenswert, dass das von ihnen initiierte kulturelle

136 Adam Kazimierz Czartoryski erhielt eine Erziehung, die eines polnischen Thronfolgers würdig war. Als Nachkomme des Bruders von Władysław Jagiełło (* vor 1362, † 1434) floss in ihm königliches Blut. Czartoryski war jedoch mehr an Literatur als an Politik interessiert. Vgl. Adam Zamoyski, *Poland ... op. cit.*, S. 190–191.

137 Witold Czartoryski, *Czartoryscy w linii Konstantego Czartoryskiego (1773–1860) – ciągłość tradycji w europejskim wymiarze*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, DjaF, Krakau 2003, S. 114.

138 W. Coxe an N. N., Smoleńsk am 23.08.1778, PL-Kc, Ms. 2725; Waclaw Zawadzki (Hg.) *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców* (Bd. 1), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1963, S. 661–664, in: Janusz S. Nowak, op. cit., in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton 1* (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 77.

139 *Dobra i pałace warszawskie. Rejestr naczyń, bielizny, różnych sprzętów domowych, instrumentów muzycznych znajdujących się w [pałacach] w Warszawie*, PL-Kc, Ms. 11310.

140 Jolanta Lenkiewiczowa, *Odbiór Księżnej Izabeli Czartoryskiej przez jej współczesnych – ukazanie patriotyzmu Księżnej*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton 1* (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 63; Zdzisław Żygulski, *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, „Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” (Bd. VII), Krakau 1962.

141 Janusz S. Nowak, op. cit., S. 78.

Mäzenatentum von den nachfolgenden Mitgliedern der Familie bis ins 20. Jahrhundert fortgesetzt wurde, was das Bewusstsein der Czartoryskis hinsichtlich der Pflege des nationalen und internationalen Kulturerbes unterstreicht.¹⁴²

Die schwierige politische Lage Polens, die in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurde, zwang die Patrioten, darunter viele Adelsfamilien, Maßnahmen zu ergreifen, um die polnischen Wurzeln und kulturellen Traditionen zu bewahren. Eines der wichtigsten Zentren war der Czartoryski-Hof, der, laut Anna Szalyga, „trotz der komplexen politischen Situation die polnische Kultur ausstrahlte“¹⁴³. Die Autorin weist darauf hin, dass auch im Bereich der Musik und des Theaters polnische Künstler*innen bevorzugt wurden.¹⁴⁴

Eines der wichtigsten Elemente, die den kulturellen Status des Hofes im 18. Jahrhundert bestimmten, waren Theater- und Opernaufführungen. Auf dem Landsitz der Czartoryskis in Puławy diente die Oper ebenso wie am Hof der Ogińskis moralischen Anliegen. Die polnischen Libretti stammten vom Hofdichter Franciszek Dionizy Kniaźnin (1750–1807),¹⁴⁵ die Musik komponierte Hofkomponist Wincenty Lessel (1756–1825). Dank der Zusammenarbeit dieser beiden Künstler entstand die berühmteste Oper, die eng mit dem Hof von Puławy verbunden war: *Matka Spartanka* [*Mutter-Spartanerin*]. Dieses Werk wird als die erste polnische Opera seria bezeichnet oder, wie Joanna Zawilska betont:

„ernste Oper“, da der Begriff „Opera seria“ mit einer bestimmten Art von italienischer Oper verschmolzen wurde.

[„opera o tematyce poważnej” ze względu na zrośnięcie terminu „opera seria” z określonym typem opery włoskiej.]¹⁴⁶

Die Uraufführung von *Matka Spartana* fand 1786 statt, kurz vor dem Beginn des Großen Sejm (1788–1792). Einer der Gründe für den Erfolg war der treffende und für die Patriot*innen der damaligen Zeit verständliche Vergleich der Polen mit den Spartanern, die von Theben (Russen) überfallen worden waren.¹⁴⁷ Es ist wichtig, die Eindrücke nach der Uraufführung des Werkes zu zitieren, die wir in einem Brief von Ignacy Potocki (1750–1809) finden:

142 Stefan Ciara, op. cit.

143 Anna Szalyga, *Słowo wstępne*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 21.

144 Ibidem.

145 Aus seiner Feder stammen Stücke wie: *Trzy gody*, *Matka Spartanka*, *Anakreon*, *Marynki i Zosiny*; M. K.

146 Joanna Zawilska, op. cit., S. 50.

147 Alicja Aleksandrowicz, *Puławska inscenizacja opery „Matka Spartanka” F. D. Kniaźnina jako wydalenie polityczne i kulturowe*, in: Andrzej Szypuła, op. cit., S. 25.

Gestern hat uns Puławy die griechisch-polnische Oper *Matka Spartanka* vorgeführt. Die Aufführung war seltsam schön und bürgerlich. Viele aus Lublin, einige aus Warschau, bevölkerten das Theater mit bis zu 500 Personen. Es waren 60 Schauspieler mit Chören [...] alles strahlte Ritterlichkeit, Heimatliebe und mit der Musik und den Kostümen raffinierten Geschmack aus. Die Begeisterung und der bürgerliche Eifer waren die großen Ergebnisse dieser wahrhaft nationalen Unterhaltung.

[Na dniu wczorajszym Puławy dały nam operę grecko-polską *Matkę Spartanę*. Widowisko było dziwnie piękne i obywatelskie. Wielu z Lublina, niektórzy z Warszawy zaludnili teatrum do 500 osób liczące. Aktorów z chórami było 60 (...) wszystko tchnęło rycerstwem, miłością ojczyzny, a przy muzyce i strojach – wytwornym gustem. Rozrzewnienie i zapał obywatelski skutkiem były ogromnym tej zabawy prawdziwie narodowej.]¹⁴⁸

Abgesehen von dem beschriebenen national-patriotischen Aspekt ist diese Oper auch wegen des Themas dieser Studie – der Salons – von Bedeutung. Das Theater in Puławy beschäftigte keine eigenen Schauspieler, die Rollen wurden von den Gastgebern selbst gespielt, oft mit Freunden der Familie. Dieses Theaterspielen im Rahmen des Salons ist charakteristisch nicht nur für die Czartoryskis; man kann sie auch bei anderen adligen polnischen Familien sehen. Nicht zuletzt ist zu erwähnen, dass diese Tendenzen im Habsburgischen Reich lebendig waren. Es deutet auf die Verbindung zwischen polnischem und Wiener Erbe hin. Die titelgebende Mutter wurde von Fürstin Czartoryska gespielt, die Krieger Lycophorus und Cliton von ihren Söhnen Adam Jerzy und Konstanty.¹⁴⁹ Der Librettist Kniaźnin selbst schrieb über die ästhetischen Qualitäten der Aufführung:

Die Generalfürstin der Pod[olski]-Länder [Izabela Czartoryska – M. K.] erwies diesem Stück die größte Ehre. Nachdem sie es mehrmals mit ihren Söhnen in ihrem Theater in Puławy vor einer großen Versammlung von Bürgern aufgeführt hatte [...]. Ich verdanke den Ruhm dieses Stücks den hohen Gefühlen dieser Dame, ihrem eleganten Auftreten in den Chören, den Kostümen und der Dekoration des Theaters, der Eignung der Darsteller und der Musik (von g. H. Lessel), den glücklich angewandten Worten verdanke ich die Bekanntheit dieses Stücks.

[Honor najszczęśliwszy uczyniła tej sztuce Księżna Generałowa Ziem Pod(olskich). (Izabela Czartoryska – M. K.) Grawszy ją z synami swymi po kilkakroć, na teatrze swoim puławskim, przed licznym zgromadzeniem obywatelów (...). Wysokim tej Pani uczuciom, szykownemu jej rozporządzeniu w chórach, w stroju i ozdobie

148 Brief von Ignacy Potocki an Seweryn Rzewuski am 16.06.1786, zit. nach: Karyna Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warschau 1977, S. 291, in: Joanna Zawilska, op. cit., S. 50.

149 Gerda Hagenau, op. cit., S. 554–555.

teatru, trafności udawców i muzyce (roboty J. P. Lessla) do słów szczęśliwie stosowanej, winieniem rozgłos tej sztuki.]¹⁵⁰

Izabelas Ehemann – Adam Kazimierz – schrieb selbst Stücke (meist Komödien) wie *Panna na wydanie* [*Frau im heiratsfähigen Alter*], *Gracz* [*Der Spieler*], *Kawa* [*Kaffee*] und *Dumny* [*Der Stolze*], die in den 1870er Jahren auf Warschauer Bühnen aufgeführt wurden. In den Augen seiner Zeitgenossen galt er selbst als herausragender Schauspieler.¹⁵¹ Er befürwortete auch den moralischen und erzieherischen Charakter des Repertoires der Theaterbühnen und hoffte auf „die soziale und moralische Erneuerung des Landes“.¹⁵²

Die Puławy-Bühne, ihre Aktivitäten und die Wahl des Repertoires waren eng mit Izabela Czartoryska verbunden. Was ihr Theater (einschließlich des Opernhauses) vom königlichen Theater oder anderen Theatern an den Höfen der polnischen Aristokratie unterschied, waren ausschließlich in polnischer Sprache verfasste Werke und Themen, die sich streng auf die damalige politische Situation Polens, seine Geschichte und bestimmte Personen aus dem Puławy-Sieniawa-Kreis bezogen.¹⁵³ Dies wird auch von Izabelas Tochter, Maria Württemberg, bestätigt:

Das Theater war ein Heim-Theater, in dem verschiedene einheimische Stücke wie *Matka Spartanka* und viele andere aufgeführt wurden oder verschiedene lebendige Gemälde und Pantomimen, die fast immer aus der polnischen Geschichte ausgewählt wurden.

[Teatr był domowy, na którym grywano różne sztuki ojczyste jak *Matka Spartanka* i wiele innych lub wystawiano różne żywe obrazy i pantomimy niemal najczęściej wybierane z historii Polski.]¹⁵⁴

Daraus folgt, dass der Adel nicht nur eine Rolle bei der Gestaltung des kulturellen Lebens des Landes spielte, sondern auch eine Verantwortung für die Pflege der polnischen Traditionen und der polnischen Sprache trug. Wenngleich in dem ersten Punkt starke Verbindungen zu Wiener Kreisen zu erkennen sind, war die nationale Strömung bereits für das polnische Zentrum charakteristisch. Diese Kulturpflege im 18. und 19. Jahrhundert war jedoch ausschließlich dank dem Vorhandensein von Salonen möglich.

150 Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Do czytelnika. Opera w III aktach*, in: ibidem, *Poezje zebrane* (Bd. 2), Warschau 1787, S. 29, in: Alicja Aleksandrowicz, op. cit., S. 25–26.

151 Karl Heinrich Heyking, *Aus Polens und Kurlands letzten Tagen*, Verlag Johannes Råde Berlin, Berlin 1897, S. 88.

152 Alicja Aleksandrowicz, op. cit., S. 26.

153 Ibidem, S. 27.

154 Jean-Pierre Claris de Florian, *Dobry ojciec* (tłumaczenie Marii Wirtemberskiej), [*Zdarzenia w Puławach*, S. 137], Sig.: PL-Kc, Ms. Ew XVII/633.

Die besprochene Oper in einer Zeit, die noch von der polnischen Aufklärung geprägt war, passt in eine vorromantische Ästhetik.¹⁵⁵

Das Haus Czartoryski arbeitete auf dem Gebiet der Musik gerne mit verwandten Familien zusammen, deren bestes Werk die Oper *Zigeuner* nach einem Text von Książnin mit Musik von Michał Kazimierz Ogiński war [sie wird in dem ihm gewidmeten Teil der Publikation beschrieben – M. K.]. Auch in dieser Oper wurde die Hauptrolle von Izabela gespielt.

[Dom Czartoryskich współpracował chętnie na gruncie muzycznym ze spokrewnionymi rodzinami, z których najlepszym dziełem była opera *Cyganie* do tekstu Książnina z muzyką Michała Kazimierza Ogińskiego. Również w tej operze główną rolę grała Izabela.]¹⁵⁶

Nachdem der Palast 1794 von der russischen Armee verwüstet worden war, musste die Familie ihren Kunsttempel verlassen. Sie kehrten 1796 dorthin zurück und gaben dem Palast auch im musikalischen Bereich seinen alten Glanz zurück:

Lessel begann erneut mit dem Aufbau und der Erweiterung des Orchesters. Es ist charakteristisch, dass nach 1805 die polnischen Nachnamen unter den Orchestermitgliedern zu überwiegen begannen, während z. B. 1792 tschechische, deutsche und französische Nachnamen vorherrschten [...]. Nach einer durch die politischen Ereignisse verursachten Pause entstand 1800 Niemcewicz's Melodram *Piast* und 1804 die zweite Fassung der Oper *Dwaj strzelcy i mleczarka*, diesmal nach einem Text von Antoni Hofman. Die nächste Oper, die in Puławy aufgeführt wurde, heißt *I plotka czasem się przyda*, und dieser Titel bezieht sich auf zwei Opern: die erste, 1805 nach einem Text von Ignacy Tański geschrieben, und die zweite, mit einem Text eines unbekanntes Autors, die eine Fortsetzung der vorherigen war, wurde 1818 in Sieniawa aufgeführt. Im selben Jahr wurde in Sieniawa das Stück *Dworek na gościńcu* nach einem Text von L. Dmuszewski, 1820 als „magische Pantomime“ wiederholt, arrangiert von A. Kłodziński. Im Jahr 1819 wurde auch Lessels Oper *Pielgrzym z Dobromila* nach einem Text von Adam Kłodziński aufgeführt. Die Aufführung der letzten Oper von Lessel – *Przyjazd pożądany* nach dem Text von A. Kłodziński fand am 31. März 1820 in Sieniawa statt. Mit Ausnahme des Melodrams von Niemcewicz handelt es sich bei allen genannten Bühnenwerken um eine Art Komödienoper, wie aus den überlieferten Texten hervorgeht. Von der Musik ist nur ein Fragment eines Duetts aus der Oper *Dwaj strzelcy i mleczarka* von 1804 erhalten. [...] Das erhaltene Fragment des Duetts zählt 35 Takte des Notentextes in skizzenhafter Form. In einem Brief an seinen Sohn schreibt Lessel, dass dies das einzige Duett in der ganzen Oper ist,

155 Alicja Aleksandrowicz, op. cit., S. 33.

156 Joanna Zawilska, op. cit., S. 52.

das weder ein Krakowiak noch eine Mazurka ist, dass „ich darin viel weiter zu gehen wagte. Es ist fast 100 Takte lang, und sogar [...] mehrere Abweichungen, und nicht nur in Quinten“.

[Lessel rozpoczął na nowo tworzenie i rozbudowę zespołu orkiestrowego. Charakterystyczne jest, że po roku 1805 wśród członków orkiestry zaczynają przeważać nazwiska polskie, podczas gdy np. w 1792 r. przeważały czeskie, niemieckie i francuskie (...) Po przerwie spowodowanej wypadkami politycznymi rok 1800 przynosi melodramat Niemcewicza *Piast*, rok 1804 – drugą wersję opery *Dwaj strzelcy i mleczarka*, tym razem do tekstu przystosowanego przez Antoniego Hofmana. Następną operą wystawioną w Puławach jest *i plotka czasem się przyda*, przy czym tytuł ten odnosi się do dwóch oper: pierwsza powstała w 1805 r. do tekstu Ignacego Tańskiego, druga, z tekstem niewiadomego autora, stanowiąca dalszy ciąg poprzedniej, została wystawiona w Sieniawie w roku 1818. W tym też roku wystawiono w Sieniawie *Dworek na gościńcu* do tekstu L. Dmuszewskiego, powtórzony w 1820 r., jako „czarodziejska pantomima” w układzie A. Kłodzińskiego. W roku 1819 powstała jeszcze opera Lessla *Pielgrzym z Dobromila* do tekstu Adama Kłodzińskiego. Inscenizacja ostatniej opery Lessla – pt. *Przyjazd pożądaný* do tekstu A. Kłodzińskiego odbyła się w Sieniawie 31 III 1820 r. Wszystkie wyżej wymienione utwory sceniczne, wyłączwszy melodramat Niemcewicza, reprezentowały rodzaj komedio-opery, o czym świadczą zachowane teksty. Z muzyki zachował się jedynie fragment duetu z opery *Dwaj strzelcy i mleczarka* z 1804 r. (...) Zachowany fragment duetu liczy 35 taktów tekstu muzycznego w szkicowej formie. W liście do syna Lessel pisze, że tylko ten jeden duet w całej operze nie jest krakowiakiem ani mazurkiem, że „w nim odważyłem się pójść o wiele dalej. Ma on prawie 100 taktów długości oraz nawet (...) kilka odchyłeń i to nie tylko kwintowych”.]¹⁵⁷

Das obige Zitat gibt Antworten auf mindestens drei Fragen. Erstens zeigt es einmal mehr die wichtige Rolle der Musiksäle als Medium zur Sicherung des Überlebens und der Pflege der polnischen Kultur in der fraglichen Zeit. Der Schwerpunkt des Zentrums in Puławy lag nicht nur auf der Ausstellung neuer Werke in polnischer Sprache, sondern auch darauf, polnischen Musikern Arbeit zu verschaffen und einheimischen Künstlern Beschäftigungs- und Entwicklungsmöglichkeiten zu bieten. Der Czartoryski-Salon war ein Ort, an dem nationale Traditionen gepflegt werden konnten, was in öffentlichen Einrichtungen durch die Zensur unmöglich gemacht wurde. Dies war dank der finanziellen Mittel und des Einflusses der Adelsfamilien möglich. Ihre Rolle beschränkte sich nicht nur auf die Organisation der oben genannten Veranstaltungen, sondern vor allem auf die Belebung und Festlegung der Richtung der kulturellen und politischen Entwicklung des Zentrums und des Lan-

157 Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., S. 324–327.

des. Ihre künstlerischen Entscheidungen beeinflussten das Kunstschaffen und die jungen Künstler. Nicht zuletzt soll man den Charakter der polnischen Salonmusik (hier: Bühnenmusik) hervorheben, deren Elemente auf polnischen Nationaltänzen und einer Musiksprache mit folkloristischen Traditionen beruhten.

In der ausländischen Presse fanden sich Erwähnungen über Fürstin Izabela. Sie bezogen sich zwar nicht unbedingt auf ihr musikalisches Erbe – ein großer Förderer dieser Kunst war ihr jüngerer Sohn Konstanty (1774–1860), der in Wien tätig war –, verweisen aber auf zwei der wichtigsten Merkmale, die mit ihr in Verbindung gebracht werden: die Gründung eines Kulturzentrums in Puławy und das Verfassen von *Pielgrzym z Dobromila* (1810, einem Buch mit moralischen Lehren für die untersten sozialen Schichten), auf dessen Grundlage Wincenty Lessel 1819 ein Singspiel schrieb.¹⁵⁸

Isabella Czartoryska hatte Puławy gegründet, sie war die Verfasserin des „Pilger aus Dobromil“, einer in Polen allgemein bekannten Volksschrift.¹⁵⁹

Die Czartoryskis waren Mäzene von Musikern, in der Puławy-Zeit kam es u. a. zur Gründung des Instituts für Elementarlehrer und Organisten.¹⁶⁰ Dies belegen zudem ihnen gewidmete Musikaliensammlungen, die in verschiedenen europäischen Institutionen aufbewahrt wurden, darunter die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die Bibliotheque National in Paris und die Bibliothek der Fürsten Czartoryski in Krakau. Dort finden sich Werke von Franciszek Lessel, dem Sohn des Hofkomponisten von Puławy, der bei Joseph Haydn studierte. Es handelt sich um Werke, die für verschiedene Aufführungsarten bestimmt sind, wobei die Klavierliteratur überwiegt, u. a.:

- Caprice et Variations / Pour le Piano / avec accompagnement d’Orchestre / composées et dédiées / à la Nation Polonoise / par / F. Lessel / op. 10¹⁶¹
- Adagio / et / Rondeau à la Polonoise / Pour le Piano-forte / avec accompagnement de l’Orchestre / composée et dédiés / à Mademoiselle / La Princesse Josephine Cartoryska [!] / par / F. Lessel / Oeuv. 9
- Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de l’Ochestre dédiée à Madame Comtesse Zamoyska née Czartoryska par Franc. Lessel, Oeuvr. 14¹⁶²

158 Stanisław S. Niciejka, *Z Dobromila w świat nauki*, in: *Indeks. Pismo Uniwersytetu Opolskiego*, Nr. 9–10 (143–144)/2013, S. 35.

159 *Süddeutsche Musik-Zeitung* (21.05.1860), 9. Jahrg., Nr. 21, S. 82.

160 *Akta Instytutu Nauczycieli Elementarnych w Puławach*, https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/zespol?p_p_id=Zespol&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_Zespol_javax.portlet.action=zmienWidok&_Zespol_nameofjsp=jednostki&_Zespol_id_zespolu=2759 [Zugriffsdatum 28.12.2024]; eigene Korrespondenz mit der F-Ppo.

161 PL-Kc., Sig.: 100114 III.

162 Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm. 1750–1830 ... op. cit.*, S. 261–262.

- Ariette pour le Clavecin ou Piano-Forte variée et dédiée à Son Altesse Serenissime Madame La Princesse de Würtemberg née Princesse Czartoryska par son très humble et tres obeissant serviteur Vincent Fer. Lessel¹⁶³
- Douze Polonoises avec trois pièces à la facon des contredanses pour le clavecin ou forte-piano, dédiées à son Altesse Madame la Princesse Elisabeth Czartoryska née Comtesse de Fleming, composées par B. Bohdanowicz¹⁶⁴

Diese Werke unterscheiden sich in ihrem technischen und künstlerischen Niveau nicht vom Standardrepertoire der anerkannten europäischen Meister der betreffenden Zeit. Bemerkenswert für die Thematik des Werks ist die Verwendung von Nationaltänzen mit ihren charakteristischen Kadenzwendungen und Elementen der folkloristischen Musiksprache in den genannten Kompositionen.

Die Kinder von Izabela und Adam Kazimierz Czartoryski erhielten eine sorgfältige und gründliche Ausbildung, auch in der Musik.¹⁶⁵ Erwähnenswert sind hier ihre Töchter Maria Würtemberg und Zofia Zamoyska (1778–1837), die ein kompositorisches Talent an den Tag legten, das in der Vertonung zu Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841) *Śpiewy historyczne* [*Geschichtlichen Gesänge der Polen*] bewundert werden kann. Diese Linie, die von Izabelas und Adam Kazimierz' jüngerem Sohn Konstany abstammt, war in ihrer Rolle als Musikmäzenin in Wien besonders bedeutend.¹⁶⁶

Die Vertreter*innen der Wiener Czartoryski-Linie – Fürst Aleksander Czartoryski (1811–1886) und seine Frau Marcelina Czartoryska (1817–1894) kehrten im 19. Jahrhundert nach Polen zurück, wo sie ihre kulturellen Aktivitäten fortsetzten.

Der Sohn des Fürsten Konstany Adam – ein großer Patriot und Musikliebhaber – kann nicht getrennt von seiner Frau, Fürstin Marcelina, betrachtet werden. Im Lichte der verfügbaren Quellen stellt ihre Figur jedoch die Leistungen ihres Mannes in den Schatten und wird zu einer der wichtigsten und geheimnisvollsten Figuren der polnischen Kultur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹⁶⁷

163 Ibidem, S. 278.

164 Ibidem, S. 296.

165 Witold Czartoryski, op. cit., S. 114.

166 Joanna Zawilska, op. cit., S. 52–53.

167 Fürstin verbrannte vor ihrem Tod ihr Archivmaterial [K. M. Górski, *Księżna Marcelina Czartoryska*, in: *Czas* (12.06.1894) Nr. 130, S. 1–2, (13.06.1894) Nr. 131] in: Zbigniew Beiersdorf, *Księżna Marcelina Czartoryska – kapłanka sztuk i filantropka*, in: Zbigniew Baran (Hg.), op. cit., S. 243.

Ein Zeitgenosse des Paares, Stanisław Tarnowski, schrieb:

Ihr Mann, ruhig, zurückhaltend, eher schüchtern zwischen den Menschen, war äußerst intelligent, sehr aufgeklärt, weit weg von der Politik sein ganzes Leben lang, hatte sogar ein sehr genaues und sicheres Urteil in ihr, und in Sachen der Literatur und der Kunst den perfektesten und delikatesten Geschmack, wie es nur sein konnte. (...) [Jej mąż, cichy, małomówny, między ludźmi raczej nieśmiały, był niezwykle rozumny, bardzo oświecony, od polityki całe życie daleki, miał nawet w niej sąd bardzo trafny i pewny, a w rzeczach literatury i sztuki smak najdoskonalszy, najdelikatniejszy, jak być może. (...)]

Ihre Jugend verbrachte sie in Wien, wo sie bei ihrer Großmutter, Marcelina Leonardowa Worcell, geb. Bielska, lebte und Klavierunterricht bei dem angesehenen Pädagogen Czerny nahm.¹⁶⁸ Nach ihrer Heirat lebte das Paar in Wien, musste aber 1848 Österreich verlassen. Der Vorwand dafür war die Unterstützung polnischer Jugendlicher, die in Wien studierten (aufgrund der Teilungen war die Fürstin offiziell ein russisches Subjekt). Das Paar zog für viele Jahre nach Paris und unterhielt enge Kontakte zum Hôtel Lambert.¹⁶⁹ Dies ermöglichte ihr zudem, Unterricht bei Chopin zu nehmen. Überdies kümmerte sie sich um den Komponisten in seinen letzten Lebensjahren – als virtuose Pianistin galt Marcelina als Erbin der reinsten Chopin-Tradition und wurde von den größten Kenner*innen der Kunst anerkannt.¹⁷⁰ Die Fürstin erbt von Chopin unter anderem seine *Skizzen zu den Methoden des Klavierspiels*, didaktische Notizen und Manuskripte.¹⁷¹

In Paris lernte sie Künstler wie Charles Gounod (1818–1893), Eugène Delacroix (1798–1863) und Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) kennen. Sie identifizierte sich mit den politischen Aktivitäten des Fürsten Adam Jerzy und unterstützte den Verlag *Wiadomości Polskie* [Polnische Nachrichten]. Ihre Konzerthonore, die sie für Auftritte als Solistin oder in Begleitung von u. a. Vieuxtemps, Franchomme, Viardot-Garcia und Liszt erhielt, spendete sie zugunsten polnischer Emigrant*innen.¹⁷²

Auch wenn die Entwicklung der polnischen Musik in Frankreich nicht Gegenstand dieser Studie ist, muss auf die lokalen Musiksalons verwiesen werden, deren wichtigstes Zentrum der polnischen Kultur und Kunst das bereits erwähnte Hôtel Lambert war.¹⁷³ Dies ist wichtig, da Marcelina Czartoryska später ihren eigenen

In der Malerei war es nur theoretische Liebe und Wissen, aber in der Musik gab es neben einer geschickten Ausbildung auch ein praktisches Talent für die Aufführung und vor allem ein erstaunliches Talent für das Schauspiel.

[W rzeczach malarstwa było to tylko teoretyczne zamiłowanie i znanstwo, ale w muzyce był obok umiejętnego wykształcenia i praktyczny talent wykonania; a nade wszystko zadziwiający był talent aktorski.]

Stanisław Tarnowski, *Księżna Marcelina Czartoryska*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej w Krakowie, Krakau 1895, S. 10, 12.

168 Ibidem, S. 9.

169 Hôtel Lambert – Der Palast auf der Pariser Saint-Louis-Insel, der den Czartoryskis, beginnend mit Fürst Adam Jerzy, gehörte. Das kulturelle und politische Zentrum der Großen Emigration. Vgl. auch Zbigniew Beiersdorf, op. cit., S. 236.

170 Irena Poniatowska, *Czartoryska, Marcelina, GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400625> [Zugriffsdatum 28.12.2024].

171 Jean-Jacques Eigeldinger, *Fryderyk Chopin. Szkice do Metody gry fortepianowej*, Musica Iagiellonica, Krakau 1995, S. 17, 19.

172 Irena Poniatowska, op. cit.

173 Janusz Pezda, *Kolekcja Czartoryskich – zbiory i ludzie. Czartoryscy w Paryżu*, Vorlesung der Fundacja XX. Czartoryskich am 28.11.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=FLZ5h10E-H4o&t=2350s> [Zugriffsdatum 28.12.2024].

Salon in Paris (das Hôtel du Rihun sowie danach an der Avenue d'Antin)¹⁷⁴ und auch in Krakau nach diesem Vorbild gestalten sollte. In der Pariser Residenz der Czartoryskis wurden Matinéen, Musikabende und Wohltätigkeitsbälle veranstaltet. Größere Konzerte und Aufführungen – Wohltätigkeitsveranstaltungen, die von den Fürst*innen organisiert wurden – fanden in renommierten Pariser Sälen statt, wie dem Théâtre Italien oder dem Théâtre de la Renaissance.¹⁷⁵

Eines der ersten großen Konzerte wurde 1835 im Théâtre Italien veranstaltet, wobei Chopin für die künstlerische Gestaltung und die Einladung der Musiker*innen verantwortlich war (obwohl er selbst nicht auftrat). Zu den Interpreten gehörten Liszt, Hiller, Ernst, Nourrit, Mlle Falcon und Dorus. Begleitet wurden sie von Habenecks Orchester. Die folgenden kulturellen Veranstaltungen wurden von Fürstin Marcelina selbst organisiert, sie war oft Mitwirkende.¹⁷⁶

Im Palast, dem Hôtel Lambert, fanden musikalische Matinéen und Soirées statt. Diese kulturellen Veranstaltungen könnten in öffentliche Konzerte – ähnlich den heutigen Konzerten mit gedruckten Programmen – und Kammerkonzerte (für Familien) unterteilt werden. Obwohl das Repertoire vielfältig war, gab es einige Stücke, die häufiger aufgeführt wurden. Im Mittelpunkt standen Werke von Chopin, vorgetragen von ihm und Marcelina. Es fehlte nicht an Liedern aller Art, Opernarien und Kammermusik – vorwiegend komponiert von den Wiener Klassikern. Das Repertoire war also recht klassisch. Fürstin Marcelina sorgte jedoch für Abwechslung, indem sie zu den Werken alter Meister wie Lully, Rameau, Gluck, Bach und Händel griff. Sie sollte dies auch in späteren Jahren in Krakau tun. Diese alte Musik war im Paris jener Zeit nur Kennern wie Paul Delsarte bekannt. Es wurden zudem Werke gespielt, die einen weitaus größeren Aufführungsapparat erforderten, u. a. Konzerte von Chopin sowie Sinfonien von Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn. Noch in Paris nahm sie Lieder von Schubert und Klavier-sonaten von Beethoven in ihr Salonrepertoire auf. Sie spielte gerne Kammermusikwerke von Mendelssohn-Bartholdy und Schumann.¹⁷⁷

Ab 1869 zog das Fürstenpaar dauerhaft nach Krakau [Galizien – österreichische Teilung – M. K.], wo sie ab 1875 in einem Palast an der damaligen Kreuzung von Sławkowska-Straße und Hl.-Thomas-Straße lebten. Dort weihte Marcelina

174 Zu Gast waren u. a.: Eugène Delacroix, Paul und Horace Delaroche, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Franz Liszt, Ary Scheffer, Thomas Dyke Acland Tellefsen; Polen: Chopin, Henryk Radakowski, Zygmunt Krasiński, Cyprian Kamil Norwid, Julian Klaczko sowie Priester Walerian Kalinka. Vgl. Renata Stachura-Lupa, *Galicyjska recepcja Chopina. W kręgu Marceliny Czartoryskiej i Stanisława Tarnowskiego*, in: Piotr Śniedziewski (Hg.), *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 41 (61) 2021, S. 129.

175 Janusz Pezda, *Kolekcja Czartoryskich ...* op. cit.; Renata Suchowiejko, *W muzycznym kręgu Hotelu Lambert*, in: Zbigniew Baran (Hg.), op. cit., S. 226.

176 Ibidem.

177 Ibidem, S. 226–227.

einen Marmorsaal als Konzertsaal ein, in dem man sich jeden Mittwoch traf, um sie spielen zu hören. Ein weiterer wichtiger Treffpunkt war der Salon in ihrer Villa Decius bei Krakau.¹⁷⁸ Ihre Tätigkeit hat die kulturelle Szene Krakaus belebt.

Mit der Ankunft der Herzogin Marcelina Czartoryska entstand ein neuer Salon, der ernstere Elemente anlockte. Dort versammelten sich junge Leute, die mit der Zeit den Anstoß zur Gründung der Stańczyk-Partei gaben.

[Z przyjazdem ks. Marceliny Czartoryskiej przybył nowy salon, przyciągający poważniejsze żywioły. Zbierała się u niej młodzież, która z czasem dała impuls do zawiązania stronnictwa Stańczyków.]¹⁷⁹

Zbigniew Beiersdorf unterstreicht:

Ihre [Marcelinas] Salons an der Sławkowska-Straße und die Villa [Decius] in der Wola Justowska gehörten damals zu den wichtigsten Einrichtungen des kulturellen, künstlerischen und intellektuellen Lebens in Krakau. Sie übte eine echte Schirmherrschaft über Künstler und Intellektuelle aus.

[Jei [Marceliny] salony przy ulicy Sławkowskiej i w willi [Decjusza] na Woli Justowskiej należały do najważniejszych instytucji w życiu kulturalnym, artystycznym i intelektualnym ówczesnego Krakowa. Sprawowała rzeczywisty mecenat nad artystami i intelektualistami.]¹⁸⁰

In einer Aussage von Stanisław Tarnowski – einem Zeitzeugen – kann man eine subjektive, aber authentische Meinung über den Krakauer (und Pariser) Salon finden:

Er [Der Salon von Marcelina Czartoryska, sowohl in Paris, als auch in Krakau] umgab den Besucher mit einer Atmosphäre moralischer und intellektueller Ästhetik; und wir haben keinen anderen Salon kennengelernt, der diesen Charakter in einem so hohen Maße besaß.

[[Salon Marceliny Czartoryskiej i w Paryżu, i w Krakowie] Otaczał wchodzącego atmosferą estetyczności moralnej i intelektualnej; a nie zdarzyło nam się spotkać drugiego salonu, któryby [sic] ten charakter miał w stopniu równie wysokim.]¹⁸¹

Außerdem hebt er hervor, dass sich Marcelinas Gäste durch ihre außergewöhnliche „Würde und Ernsthaftigkeit“¹⁸², ihre Güte und Intelligenz auszeichneten.

178 Heutzutage gehört der Bezirk zu Krakau – M. K.

179 Maria Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Wydawnictwo Literackie, Krakau 1968. S. 57–58.

180 Zbigniew Baran, op. cit., S. 238.

181 Stanisław Tarnowski, op. cit., S. 19.

182 Ibidem, S. 20.

Musikalische Initiativen waren für Fürstin Czartoryska von besonderer Bedeutung. Neben ihrer eigenen Konzerttätigkeit war es ihr zu verdanken, dass die Krakauer Musikgesellschaft (1876, ihr Mann Fürst Alexander war ihr Präsident) und das Konservatorium (1888) gegründet wurden. Sie förderte polnische Musik und polnische Künstler:

- Am 19.03.1871 organisierte sie im Redoutensaal des Hotel Saski eine musikwissenschaftliche Vorlesung von Stanisław Tarnowski über die Werke von Chopin (die Vorlesung illustrierte sie mit ihrem Spiel): *Nocturne* in Es-Dur op. 9 Nr. 2 [KKp 87–108¹⁸³], *Präludien* aus op. 28 [KKp 370–478 und 1312] in a-Moll (Nr. 2) und d-Moll (Nr. 24), *Etüde* in c-Moll op. 10 Nr. 12 [KKp 109–163], *Polonaise* in As-Dur op. 53 [KKp 739–743], *Mazurken* in a-Moll op. 7 Nr. 2 [KKp 47–79] und C-Dur op. 56 Nr. 2 [KKp 761–773], *Marcia funebre* aus der *Sonate* in b-Moll op. 35 [KKp 570–580]).¹⁸⁴
- 1877 wurden im Redoutensaal des Hotel Saski zwei Konzerte mit polnischer Musik aus der Renaissance und dem Barock veranstaltet, was um diese Zeit ein Novum in Krakau war.¹⁸⁵ Am 21.03.1877 wurden Chorwerke von Maciej Gomółka (1535–1591) und Grzegorz Gorczycki (1665–1734) dargeboten. Den Mittelpunkt des Konzerts am 27.04.1877 bildete ein mehrstimmiges Lied (1553) für die Hochzeit des Königs Zygmunt August (1520–1572) sowie der Schlachtgesang der Rokoszans.¹⁸⁶

Sie gab Konzerte bis zum Tod ihres Mannes im Jahr 1886. Danach beschränkte sie sich auf wohlthätige Aktivitäten.¹⁸⁷

Die obige Beschreibung von Fürstin Marcelina ist nur ein Versuch, ihre musikalischen Aktivitäten zu skizzieren. Ihr Ziel war es, das Kulturleben Krakaus zu beleben.¹⁸⁸ Aufgrund der begrenzten Anzahl von Quellen war es nicht möglich, detailliertere Daten, wie beispielsweise Einladungen oder Konzertprogramme, zu erhalten. Auch die philanthropischen Aktivitäten der Fürstin wurden ausgelassen. Sie und ihre Tätigkeiten wurden von ihren Zeitgenossen anerkannt:

[Marcelina] hatte mit den einen eine Erhabenheit der Gefühle und des Willens gemeinsam, mit anderen ist die Lebendigkeit der Phantasie so groß, dass sie manch-

183 Die Nummerierung bezieht sich auf: Krystyna Kobylańska, *Frédéric Chopin: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, G. Henle Verlag, München 1979.

184 *Sala Hotelu Saskiego. Odczyt na korzyść Towarzystwa akademickiego wzajemnej pomocy* (1871), in: *Czas*, Nr. 66 (21 März), S. 3, in: Renata Stachura-Lupa, op. cit., S. 136; Józef Władysław Reiss, *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914*, Bd. 1, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Krakau 1939, S. 92.

185 Zbigniew Baran, op. cit., S. 238.

186 Józef Władysław Reiss, op. cit., S. 93.

187 Renata Stachura-Lupa, op. cit., S. 134

188 Stanisław Tarnowski, *Marcelina Czartoryska*, in: *Przegląd Polski*, Bd. 116 (1895), S. 282.

mal den Punkt der Angst erreichen, mit allen den Bedarf und einen zuverlässigen sowie starken Drang nach Bildung, Wissen, Ausbildung, eine leidenschaftliche Liebe zur Kunst und ein genaues, sicheres, fast unfehlbares Gefühl und Verständnis für sie – mit anderen schließlich einen glühenden Geist der Frömmigkeit und Nächstenliebe, bei den seltensten eine große Willensstärke und Opferbereitschaft; und einer selbst hatte ein außergewöhnliches Talent, das aus einer künstlerischen Veranlagung einen echten musikalischen *Maestra* und Ruhm machte.

[[Marcelina] Miała wspólną z jednemi wzniosłość uczucia i woli, z innemi żywość wyobraźni tak wielką, że dochodzą czasami aż do niepokoju, ze wszystkimi potrzebę i rzetelny i silny popęd kształcenia się, wiadomości, oświaty, gorące zamiłowanie sztuki, i trafne, pewne, prawie niemylnie jej uczucie i zrozumienie – z innemi wreszcie żarliwego ducha pobożności i miłości bliźniego, z najrzadszemi wielką siłą woli i stałość w poświęceniu; a sama jedna miała wyjątkowy talent, który z artystycznego usposobienia zrobił prawdziwą muzykalną maestrię i sławę.]¹⁸⁹

2d. DIE FÜRSTEN RADZIWIŁŁ

Die Familie Radziwiłł – eine der reichsten und mächtigsten Magnatenfamilien der Rzeczpospolita – stammte aus dem Großfürstentum Litauen. Seit dem 15. Jahrhundert bekleideten sie hohe Staatsämter. Der Höhepunkt ihrer Bemühungen um die Stärkung der Position der Familie war die Heirat von Barbara Radziwiłł mit dem polnischen König Sigismund II. August (16. Jahrhundert).¹⁹⁰ Um den Glanz der Familie zu unterstreichen, pflegten und unterstützten sie die Künste, insbesondere die Musik. Trotz zahlreicher Studien ist das Thema des künstlerischen Mäzenatentums der Radziwiłłs noch nicht erschöpft. Von den jüngsten polnischen

189 Stanisław Tarnowski, *Księżna Marcelina ...* op. cit., S. 6.

190 *Unter den verstreuten und zahlreichen kulturellen Initiativen einzelner Magnatenzentren im 18. Jahrhundert nimmt der Hof der Radziwiłł-Familie einen besonderen Platz ein. Die Radziwiłłs, die über zahlreiche Ländereien und Besitztümer in der Rzeczpospolita, beträchtliche politische Macht und Privilegien und sogar eine eigene Armee verfügten, führten ein wahrhaft königliches Leben in ihren Latifundien. Die Familie, die den Thron der Republik anstrebte, legte besonderen Wert darauf, ihre Macht zu demonstrieren. Die musikalische Umrahmung sowohl des Alltags als auch aller Zeremonien spielte eine wichtige Rolle, um die fürstliche Pracht zu unterstreichen.*

[*Wśród rozproszonych i licznych inicjatyw kulturalnych poszczególnych ośrodków magnackich w XVIII wieku dwór radziwiłłowski jawi się jako miejsce szczególne. Radziwiłłowie, posiadający liczne w Rzeczypospolitej dobra i majątki, znaczną władzę polityczną i przywileje, a nawet własne wojsko, prowadzili w swoich latyfundiach życie prawdziwie królewskie. Familia aspirująca do objęcia tronu Rzeczypospolitej szczególnie dbała o manifestowanie swojej potęgi. Istotną rolę w podkreślaniu splendoru książęcego odgrywała oprawa muzyczna zarówno życia codziennego, jak i wszelkich uroczystości.*]

Irena Bienkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriania Radziwiłła*, Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis Seria B, Bd. 19, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, S. 9.

Veröffentlichungen sind das Buch von Witold Banach und die Dissertation von Irena Bieńkowska zu erwähnen. Die Archive, insbesondere das Hauptarchiv für historische Aufzeichnungen in Warschau (Archiwum Główny Akt Dawnych – später AGAD [PL-Wagad]), verfügen über eine umfangreiche Sammlung von Handschriften (die ältesten stammen aus dem 13. Jahrhundert). Diese reichen von historischen Dokumenten bis hin zur Korrespondenz. Sie betreffen jedoch hauptsächlich politische und wirtschaftliche Themen. Aufgrund der aktuellen geopolitischen Lage wurden die Archivbestände in Litauen, Belarus und der Ukraine nicht untersucht.

Einer der großen Vertreter der Familie, der sich besonders für die Musik interessierte, war Hieronim Florian Radziwiłł (1715–1760). Auch wenn die Zeit seines Mäzenatentums nicht mit der in dieser Studie behandelten Periode zusammenfällt, so ist diese Persönlichkeit doch erwähnenswert, weil sie eine Musiktradition begründete, die von den nachfolgenden Generationen fortgesetzt wurde – einschließlich der „Innovationen“ in der Instrumentierung seines Hofes. Zusätzlich zu den bereits traditionellen Cembali importierte er 1748 ein Hammerklavier aus Wien [Hersteller unbekannt – M. K.].¹⁹¹ Dies ist insofern interessant, als der Begriff *Fortepiano/Pianoforte* in Wien erst ab 1763 (also 15 Jahre später!) in Gebrauch war, wie Eva Badura-Skoda feststellt.¹⁹² Ein weiteres Novum ist die Einführung des Englischhorns in das Orchester – kurz nach dessen Erfindung.¹⁹³ Diese Aktivitäten zeugen nicht nur von einem Interesse an Musik und ihrer Aufführung. Sie können als Wunsch interpretiert werden, die Position der Residenz auf der musikalischen Landkarte Polens und Europas zu stärken. Angesichts der königlichen Ambitionen der Vertreter der Familie könnte ein mögliches Argument der Wunsch sein, ein Musik- und Kulturzentrum zu schaffen, das Warschau ebenbürtig oder überlegen ist. Dies würde auch bedeuten, dass die Stellung des königlichen Hofes geschwächt wird und er sich über den Rest der Aristokratie stellt.¹⁹⁴ Eine weitere mögliche Schlussfolgerung, die sich indirekt aus Investitionen in neue „Erfindungen“ – Musikinstrumente – ergibt, ist die menschliche Neugierde. Es muss jedoch eingeräumt werden, dass nicht nur die fürstliche Familie von diesem einfachen Gefühl (das ihre Stellung unterstreicht) profitierte. Diese Aktivitäten ermutigten Komponist*innen und Interpret*innen zu zahlreichen Besuchen, aus denen sich oft langfristige Kooperationen ergaben. Die aristokratische Familie war somit ein Motor für die Entwicklung der Künste.

191 Irena Bieńkowska, op. cit., S. 131.

192 Eva Badura-Skoda, *The Viennese fortepiano in the eighteenth century*, in: David Wyn Jones (Hg.), *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, S. 249–259.

193 Irena Bieńkowska, op. cit., S. 141.

194 Diese Tendenzen kann man am Kaiserhof in Wien beobachten, wo der Adel immer mehr Einfluss auf die Animation des Kulturlebens hatte. Vgl. Kap. 4a, S. 154.

Der Fürst huldigte vor allem den musikalischen Traditionen Wiens des 18. Jahrhunderts. Die Interpreten waren ausschließlich professionelle Musiker aus Wien und Sänger aus Italien. Die Haushaltsmitglieder trugen nur gelegentlich einfache Gesangspartien vor.¹⁹⁵ Man kann eine andere Konzeption des Musiksalons erkennen, bei der die künstlerische Tätigkeit des Gastgebers nicht im Mittelpunkt steht. Im Gegenteil, die Bühne wurde den professionellen Künstlern überlassen. Die Radziwiłł legten Wert auf das künstlerische Niveau der aufgeführten Werke. Sie versuchten (oft mit Erfolg), talentierte und vielversprechende Künstler zum Dienst oder zu Gastkonzerten einzuladen. Damit verbunden ist eine deutliche Steigerung des Leistungsniveaus und eine Diversifizierung des Repertoires.¹⁹⁶

Musikalische Kompositionen stammen aus der Feder von Maciej Radziwiłł (1750–1800), einem talentierten Librettisten und Komponisten. Zu seinen großen Werken gehören das Libretto zur Oper *Agatka, die Ankunft des Herrn*¹⁹⁷ und das Libretto und die Musik zu seiner eigenen Oper *Der Schöffe der albanischen Siedlung*. Ab 1788 komponierte Fürst Maciej vor allem Instrumentalmusik, besonders bemerkenswert sind: *Divertimento* in D-Dur¹⁹⁸, *Serenade* in B-Dur oder ihrem Charakter nach programmusik-ähnliche Orchesterpolonaisen.¹⁹⁹

Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) wurde in ein Elternhaus hineingegeben, das von Kultur und dem Streben nach dem Schönen und Perfekten geprägt war. Die Leidenschaft für Kunst hat er von seinen Eltern geerbt. Sein Vater Michał Hieronim Radziwiłł (1744–1831) machte den Palast in Nieborów zu einem wahren

195 Irena Bienkowska, *Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła*, in: Andrzej Zakrzewski (Hg.), *Rocznik Lituanistyczny*, Bd. 1 (2015), Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warschau 2015, S. 177.

196 *Die Förderung von Musik und Theater durch die Radziwiłłs ist aufgrund der innovativen Lösungen und des hohen künstlerischen Niveaus der Musikproduktionen bemerkenswert. [...] Die Qualität der am Hof der Radziwiłł präsentierten Musik ist ebenfalls wichtig. In den Aktivitäten der Fürsten kann man erkennen, dass sie sehr darauf bedacht waren, gute und sehr gute Künstler zu gewinnen. Besonderes Augenmerk wurde auf die Fähigkeiten von Künstlern gelegt, die manchmal nach Słuck und Nieśwież gebracht wurden und deren Biografien heute leicht in internationalen Wörterbüchern zu finden sind.*

[*Wspieranie przez Radziwiłłów muzyki i teatru zasługuje na uwagę ze względu na nowatorskość rozwiązań i niezły poziom artystyczny produkcji muzycznych. (...) Istotna jest także jakość prezentowanej na dworze radziwiłłowskim muzyki. Otóż w działaniach książąt widać znaczną dbałość o pozyskanie dobrych i bardzo dobrych artystów. Szczególnie koncentrowano się na umiejętnościach wykonawców, sprowadzając nieraz do Słucka i Nieświeża artystów, których biogramy dziś bez trudu odnajdziemy w międzynarodowych słownikach.*]

Ibidem, S. 180.

197 Das Manuskript befindet sich in der Polnischen Nationalbibliothek (PL-Wn, Sig.: Rps 6990 II). Es ist sehr gut erhalten, die Schrift ist sauber – keine Schwierigkeiten beim Lesen. Das Ganze ist in polnischer Sprache verfasst. Es besteht aus 33 Seiten (beidseitig beschriftet).

198 Es gibt keine Informationen über den Aufbewahrungsort des Manuskripts. Das Werk wurde von Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM) veröffentlicht.

199 *Maciej Radziwiłł*, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/819/maciej-radziwill/index.html [Zugriffsdatum 29.12.2024].

Kunsttempel und legte eine Sammlung von Gemälden der größten europäischen Maler, Stichen und unschätzbaren Drucken an. Seine Mutter, Helena Radziwiłł (1753–1821), geborene Przeździecka, ging vor allem durch die Gründung von Arkadia in die Geschichte ein – einem romantischen Garten mit Pavillons und antiken Skulpturen.²⁰⁰ Beeindruckend war zudem die Bibliothek in Nieborów, die durch die politischen Umwälzungen in Europa – vor allem durch die Französische Revolution – mit Büchern aus den Sammlungen von Ludwig XIV., Kardinal Richelieu und Marie Antoinette bereichert wurde.²⁰¹

Die Ehe von Prinz Antoni mit Friederike Dorothea Luise Philippine von Preußen (1770–1836; geb. Hohenzollern) war nicht ohne Bedeutung. Diese Heirat verhalf der Familie Radziwiłł zu Ansehen²⁰² und erwies sich, was nicht alltäglich war, als eine sehr glückliche Ehe. Das Prinzenpaar war gleichermaßen gebildet und teilte die Leidenschaft für Kunst sowie Wissenschaft.²⁰³ Seine Verbindungen zu Preußen führten dazu, dass der Prinz 1815 den Titel eines Statthalters des Großherzogtums Posen [Namiestnik Wielkiego Księstwa Poznańskiego; die preußische Teilung – M. K.] erhielt. Trotz seiner Abhängigkeit vom Hohenzollernhof war er ein polnischer Patriot.²⁰⁴

Neben religiösen Praktiken waren Literatur und Musik äußerst wichtige Elemente im Leben des Fürsten Antoni und seiner Familie. In ihrem Haus pflegten die Radziwiłłs eine Lesekultur – jeden Abend trafen sie sich zum Lesen (in den Originalsprachen²⁰⁵). Sie waren so belesen, dass es praktisch keinen bedeutenden Roman der europäischen Literatur gab, den sie nicht kannten.²⁰⁶

200 Jarosław Durka, *Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) – szkic do portretu arystokraty, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, in: Jarosław Durka (Hg.), *Górny Śląsk i Wielkopolska w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wybrane aspekty z dziejów polityki i edukacji*, Wydawnictwo Rys, Posen 2012, S. 11; <http://www.nieborow.art.pl/o-muzeum/historia-palacu/> [Zugriffsdatum 29.12.2024].

201 Witold Banach, *Radziwiłłowie. Burzliwe losy ...* op. cit., S. 53.

202 Die Familie Radziwiłł gehörte bereits zum bedeutendsten polnischen Adel. Es sei daran erinnert, dass Barbara Radziwiłł als zweite Ehefrau von Sigismund II. August – dem letzten König der Jagiellonendynastie – Königin von Polen war. Vgl. Jarosław Durka, op. cit., S. 24; Olaf Bergmann / Przemysław Terlecki, *Wstęp*, in: Wojciech Lizak (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach żony i córek. Katalog oraz opracowanie źródłowe epistolografii do wystawy*, Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu, Posen 2020, S. 11.

203 Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)*, in: Anna Granat-Janki, *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, Bd. 15, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Breslau 2020, S. 44.

204 Olaf Bergmann / Przemysław Terlecki, op. cit., S. 12.

205 Die Tochter von Antoni Radziwiłł – Eliza – sprach fließend Deutsch, Polnisch, Französisch, Englisch. Sie kannte Latein und die antike Kultur. Vgl. Wojciech Lizak, *Wprowadzenie*, in: Wojciech Lizak (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka ...* op. cit., S. 28.

206 Wojciech Lizak, *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach do żony i córek*, <https://www.youtube.com/watch?v=ewdtwL3sHHM> [Zugriffsdatum 29.12.2024; das Projekt wird durch das Wielkopolskie Muzeum Niepodległości [Großpolnisches Unabhängigkeitsmuseum] unterstützt].

Ein ebenso wichtiger, wenn nicht sogar der wichtigste Aspekt des kulturellen Lebens im Hause Radziwiłł war die Musik und das gemeinsame Musizieren. Dies wurde in einem seiner Briefe an seine Frau hervorgehoben.²⁰⁷ Laut Agnieszka Drożdżewska ist über die musikalische Ausbildung des Fürsten Antoni wenig überliefert. Es ist nicht bekannt, von wem er das Cellospiel erlernte – sein geliebtes, aber nicht einziges Instrument. Ihn konnte man Multiinstrumentalist nennen. Neben dem Cello musizierte er auch gerne auf der Gitarre sowie der Harfe und wurde für seine Stimme – einen Tenor – gelobt.²⁰⁸ Was die Komposition anbelangt, so war er wahrscheinlich ebenfalls Autodidakt, wenn auch ein Kenner der Musikliteratur seiner Zeit. Er war in vielen Bereichen der Kunst begabt, insbesondere in der Musik und der bildenden Kunst.²⁰⁹ In dem Lexikon *Die Tonkünstler Schlesiens* von C. J. A. Hoffmann wird auf eine Aussage von J. T. Mosewius hingewiesen, die das musikalische Talent des Fürsten bestätigt:

[...] mancher Musiker heutiger Bildung würde erstaunen, wenn er vernähme, welche Gedanker [sic] der Fürst [Antoni Radziwiłł – M. K.] aus einer ganz einfach scheinenden Baßstimme eines Haydn'schen Quartetts zu entwickeln, im Stande ist. Wenn es mir gelingt zuweilen im Gesange Töne und Worte zu beleben, so habe ich es nur diesem Vorbilde und dem der unvergeßlichen Hethmann [Antoni Radziwiłł – M. K.] zu verdanken, die freilich mancher heut zu Tage für keine Sängerin von Bedeutung gelten lassen würde, deren einfaches Lied aber tausendmal mehr musikalischen Inhalt hatte, als manche Bravour-Arie und Variationen unsrer heut hochgefeierten Sängerinnen.²¹⁰

Katalog Biblioteki JO. Księcia Antoniego [Henryka] Radziwiłła w Poznaniu (?). Der Katalog stammt aus den Jahren 1801–1850 und ist sehr gut erhalten. Er umfasst 155 Seiten. Titel sind meist lesbar. Die Bibliothek umfasste eine Büchersammlung, die praktisch alle Bereiche der Wissenschaft abdeckte. Die Bücher sind in der Regel in den Originalsprachen verfasst, zu denen u. a. Französisch, Englisch, Polnisch und Latein zählen. Bemerkenswert ist die Seite 153 mit dem Titel *Musicalia in folio*. Sie wird von Opern dominiert, insbesondere von französischen Komponisten, darunter J. B. Lully oder M. A. Charpentier. Vgl. *Katalog Biblioteki JO. Księcia Antoniego [Henryka] Radziwiłła w Poznaniu (?)*, PL-Wagad, AWR, Sig.: 1/354/0/35/16.

207 *Tęsknię do domowego muzykowania*.

[*Ich sehne mich nach heimischem Musizieren*].

PL-Wagad, AWR, dz. XIII, Serie 13.1, Sig.: 14, S. 116

208 Vgl. Małgorzata Kosińska, *Antoni Henryk Radziwiłł*, Polnisches Musikinformationszentrum, Polnischer Komponistenverband, Dezember 2006, <https://culture.pl/pl/tworca/antoni-henryk-radziwill> [letzte inhaltliche Änderung 05.08.2016, Zugriffsdatum 29.12.2024].

209 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia Antoniego Radziwiłła*, <https://www.youtube.com/live/OomSREEVhxg?si=C85FDWryRABkdOuq> [Zugriffsdatum 29.12.2024]; Eine Vortragsreihe mit dem Titel *Dwustulecie polskiego romantyzmu* [Die Zweihundertjahrfeier der polnischen Romantik] unter der inhaltlichen Leitung von Prof. UAM dr hab. B. Korzeniewski. Das Projekt wird unter der Schirmherrschaft des polnischen Ministeriums für Kultur und Nationales Erbe organisiert.

210 Carl Julius Adolph Hoffmann, *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische*

Diese Einschätzung wird durch das Tagebuch von Fürst Antonis Frau Louisa bestätigt²¹¹:

[Antoni] ein ganz junger Mann in maltesischer Uniform, sehr gutaussehend, mit regelmäßigen Gesichtszügen, auf denen Güte und Sanftheit gemalt waren. Sein Körperbau und seine Haltung zeugten von seiner guten Herkunft. [...] Fürst Antoni zeichnete sehr schön und spielte Klavier [...].

[(Antoni) młody zupełnie człowiek w mundurze maltańskim, bardzo przystojny, z regularnymi rysami twarzy, na której malowała się dobroć i słodycz. Kształty ciała i postawa znamionowały dobre pochodzenie. (...) Książę Antoni ładnie rysował i grał na fortepianie (...).]²¹²

Eine nicht unbedeutende Äußerung stammt auch von Johann Wolfgang von Goethe, mit dem der Fürst in Zukunft an seinem Opus magnum – *Musik zu Faust* – arbeiten sollte:

Er ist der erste echte Troubadour, dem ich begegnet bin, ein Talent voller Kraft und Enthusiasmus – er hat etwas Fantastisches an sich und alles, was er vorträgt, hat einen individuellen Charakter.

[Jest on pierwszym prawdziwym trubadurem, którego spotkałem, talent pełen siły i entuzjazmu – cechuje go coś fantastycznego, a wszystko co wykonuje ma charakter indywidualny.]²¹³

In seinen eigenen Kompositionen spielt das Cello eine bedeutende Rolle, sogar in der Oper *Faust* übernimmt es manchmal die Hauptrolle. Obwohl die Gitarre nicht sein Hauptinstrument war, hat die Begleitung bei vielen Gelegenheiten, vor allem in Liedern (auch solchen ohne Gitarre), eine arpeggierte Faktur (figurierte Akkorde), die für die Aufführung auf diesem Instrument gut geeignet ist.

Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie [sic] über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst, Breslau 1830, S. 316.

211 *Rechtschaffen, vornehm, ausgeglichen und höflich zu allen, war er ein wahrer Magnat. Außerdem zeichnete er künstlerisch, spielte das Cello wie ein vollendeter Virtuose, komponierte Musik und sang romantische Lieder mit einer Emotion, die nicht nachgeahmt werden konnte.*

[*Prawy, dystyngowany, zrównoważonego umysłu, dla wszystkich uprzejmy, był prawdziwym typem magnata. Przytem rysował artystycznie, grał na wiolonczeli, jak skończony wirtuoz, komponował utwory muzyczne i śpiewał romantyczne pieśni z uczuciem, niedającym się naśladować.*]

Ludwika Radziwiłł, *Pamiętniki księżnej Radziwiłłowej (Ludwiki ks. Pruskiej) – Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770 do 1815) w przekładzie Konstancy Białeckiej* (Bd. 1), o. V., Warschau 1912, S. 5; Die Manuskripte befinden sich bei der PL-Wagad, AWR, Sig.: 1/354/0/35/51, 1/354/0/35/52, 1/354/0/35/53, 1/354/0/35/54.

212 Ludwika Radziwiłł, op. cit., Bd. 1, S. 92.

213 Johann Wolfgang von Goethe an Karl Ludwig Knebl am 02.06.1814, in: Maria Małgorzata Potocka, *Z moich wspomnień (Pamiętniki)*, Eligiusz Kozłowski (Hg.), Łomianki 2010, S. 246, Anhang Ib, zit. nach: Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ...* op. cit., S. 47.

Seine Töchter waren auch künstlerisch begabt – Wanda spielte Klavier und Eliza sang und zeichnete.²¹⁴

Ein Aspekt, der den Wirkungsbereich von Radziwiłłs musikalischem Mäzenatentum zeigt, sind die an ihn gerichteten Widmungen, u. a. die *Polonaise* op. 3, KKp 16–21 und das *Trio* in g-Moll op. 8, KKp 80–86 von Chopin, die *Namensfeier-Ouvertüre* op. 115 von Beethoven, das *Klavierquartett* in c-Moll op. 1 von Mendelssohn-Bartholdy,²¹⁵ die *Serenade für Klavier und Cello* von Szymanowska, das *Trio* op. 70 von Ries oder das *Larghetto* op. 11 und das *Trio* op. 2 von Ludwig Ferdinand Hohenzollern (1772–1806). Die Beispiele geben eine Vorstellung davon, welche wichtigen Künstler-Musiker Fürst Antoni unterstützte. Abgesehen von dem verwandten Prinzen Ludwig Ferdinand stammen die gewidmeten Kompositionen von den bedeutendsten Komponisten der damaligen Musikszene. Es ist wichtig, die Breite und Vielfalt von Radziwiłłs musikalischem Mäzenatentum zu beachten. Darunter befanden sich nicht nur anerkannte Künstler wie Beethoven und Szymanowska, sondern auch die neue Generation von Komponisten wie Mendelssohn-Bartholdy oder Chopin.

Fürst Radziwiłł gründete zusammen mit seiner Frau Luisa [Fryderyka Dorota Luisa – M. K.] mehrere Musiksalons, von denen die wichtigsten in Berlin stattfanden (wie Castelane-Radziwiłł in der Einleitung betont, stand der Fürst seinen Landsleuten besonders nahe)²¹⁶ sowie in Poznań (Posen), Antonin und Ciszycza (Ruhberg). Der Fürst kümmerte sich in allen genannten Residenzen um die musikalische Ebene, sowohl was die Organisation offizieller Konzerte als auch das Musizieren mit Familie und Freunden betraf.²¹⁷

Der wichtigste musikalische Salon der Radziwiłł-Fürsten befand sich in Berlin – das Hôtel de Radziwiłł²¹⁸ an der Wilhelmstraße 77 – und war einer der bedeutendsten der Stadt.²¹⁹ Es wurde als das „polnische Berlin“ bezeichnet. Dieser

214 Das Skizzenbuch der Prinzessin Eliza Radziwiłł befindet sich in der Sammlung des Chopin-Museums (PL-Wmf, Katalognummer M/230); Brief der Fürstin Luiza Radziwiłł an Prof. Heinrich Anton Dähling, in dem sie ihn bittet, ihrer Tochter Zeichenunterricht zu geben. Vgl. Luiza Radziwiłł an Heinrich Anton Dähling, Berlin, vor 1820, in: Wojciech Lizak (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka ...* op. cit., S. 69; In einem anderen Brief schreibt Eliza Radziwiłł, dass sie Unterricht bei Ludwig Fuhrmann nimmt – Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen, am 13.01.1827, in: *ibidem*, S. 93. Die Briefe sind in ihrer Rohfassung in einer Publikation von Wojciech Lizak abgedruckt. Sie sind unkommentiert und als Primärliteratur einzustufen.

215 Halina Goldberg, *Music in Chopin's ...* op. cit., S. 204–206.

216 Ludwika Radziwiłł, op. cit. (Bd. 1), S. 6.

217 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

218 Das sogenannte Berliner Radziwiłł-Archiv (aus Berlin mitgebrachtes Archiv) bei AGAD beschränkt sich auf politische, juristische und familiäre Dokumente. Die kulturellen Aktivitäten des Prinzen werden nicht erwähnt. Vgl. PL-Wagad, AWR, Ab. XII (1/354/0/12).

219 Dieser Palast wurde Prinz Antoni von seinem Vater Michał Hieronim zur Hochzeit geschenkt. Es war eine der schönsten Residenzen in Berlin. Vgl. Ludwika Radziwiłł, op. cit. (Bd. 1), S. 6.

Salon, obwohl im damaligen Preußen gelegen, wurde nicht ohne Grund erforscht. Zusammen mit den bereits erwähnten anderen Residenzen des Fürsten Radziwiłł vermittelt sie ein Bild des Musiklebens am Hof dieses besonderen Mäzens. Die Lage Polens auf den politischen Landkarten Europas dürfte ebenfalls nicht überraschen, da die Republik Polen zu der beforschten Zeit auf diesen Karten nicht existierte. Die Pflege polnischer Traditionen und Kultur war daher nur in den Häusern des wohlhabenden Bürgertums und der Aristokratie möglich, die sich nicht scheuten, sich mit der Politik der Besatzungsmächte und den Konsequenzen auseinanderzusetzen, die sich aus der Unterstützung polnischer Künstler und Kultur ergeben konnten.

Dieser Salon wurde von einem Nachfahren – Fürst Michał Radziwiłł – mit den folgenden Worten beschrieben:

Hier, frei von den Mühen der Hausarbeit und den Strapazen einer militärischen Karriere, diente Fürst Antoni Radziwiłł den Musen, die er liebte. Sein musikalischer Sinn und seine Liebe zur Kunst wuchsen mit den Jahren. Künstler und Schriftsteller waren in seinen Salons ebenso zugelassen wie prominente Politiker der damaligen Zeit. Die Abende im Palais an der Wilhelmstraße, wo die Etikette nicht immer eingehalten wurde, galten als die angenehmsten in Berlin. Fürstin Ludwika [Friederike Louise], äußerst zugänglich und zuvorkommend zu allen, war eine große Bewunderin der Literatur, und zu ihren Lieblingsgästen zählten all jene, die sich mit ihrer Feder einen Namen gemacht hatten. Kein musikalisches oder malerisches Talent durchquerte Berlin, ohne sofort in den Salons der Fürsten aufzutauchen. Von diesem Brennpunkt der Kunst und des Denkens aus verbreitete sich der künstlerische Einfluss weit und breit.

[Tutaj wolny od gospodarskich udręczeń i znojów wojskowej kariery książę Antoni Radziwiłł służył muzom, które miłował. Zmysł jego muzyczny i pociąg do sztuki wzrastał się z latami. Artyści i literaci przypuszczani byli do jego salonów również jak i wybitni politycy tych czasów. Wieczory w pałacu na Wilhelmstrasse, gdzie się nie zawsze z etykietą liczone, uchodziły za najprzyjemniejsze w Berlinie. Księżna Ludwika (Fryderyka Luiza) nadzwyczaj dostępna i uprzejma dla każdego hołdowała literaturze i do jej ulubionych gości liczone tych wszystkich, którzy piórem dobijali sławy. Żaden muzykalny lub malarski talent nie zawadził o Berlin, aby się natychmiast w salonie książąt nie pojawić. Z tego sztuk pięknych i myśli ogniska wpływ artystyczny szeroko się rozlewał.]²²⁰

220 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.



Abbildung 5: Innenraum des Hôtel de Radziwiłł²²¹

Diese Aussage ist insofern wichtig, als sie von einem Mitglied der Familie stammt – dem Kreis, der dem Fürsten am nächsten steht. Der Salon wird hier als Treffpunkt herausragender Persönlichkeiten, der Elite der damaligen Zeit, dargestellt. Das Fürstenpaar wird in seiner Persönlichkeit als aufgeklärt bezeichnet. Das Paar förderte vor allem zwei Bereiche der Kunst: Literatur und Musik. Der Salon des Hôtel de Radziwiłł war somit das Zentrum des polnischen und europäischen Kunst- und Geisteslebens in Berlin. Aus dem Zitat geht hervor, dass der Salon nicht nur etablierte Künstler beherbergte, sondern auch die jüngere Generation, die nur darauf wartete, dass „ihre Zeit“ kam. Die Tatsache, dass „kein musikalisches oder malerisches Talent in Berlin Fuß gefasst hatte, um sofort im Salon der Herzöge aufzutreten“, zeugt von der Anerkennung und dem europäischen Ruf des Berliner Salons der Radziwiłłs und seiner Gastgeber. Diese Erinnerungen werden in dem Buch von John Palgrave Simpson bestätigt:

In keinem der vielen Häuser, die er [Carl Maria von Weber – M. K.] besuchte, wurde er mit mehr Vornehmheit und Freundlichkeit empfangen als in dem des Fürsten Radziwiłł. Der Fürst, selbst Komponist und hervorragender Cellist, öffnete

221 Hermann Großmann / © Deutsche Fotothek / Unbekannter Fotograf, *Palais Radziwiłł*, Deutsche Fotothek, <https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/33005150> [Zugriffsdatum 29.12.2024].

seinen Palast nicht nur der großen aristokratischen Gesellschaft Berlins, sondern allen namhaften Künstlern. Unter seinem Dach wurde gute Musik in jeder Form kultiviert [...].

[In none of the many houses he (Carl Maria von Weber – M. K.) visited, was he received with more distinction and friendliness combined, than in that of Prince Radziwill. The prince, himself a composer and excellent violoncello player, opened his palace not only to the great aristocratic society of Berlin, but to all artists of note. Good music was cultivated in every form beneath his roof (...)]²²²

Fürst Antoni wird als ein musikalischer und gutherziger Mensch dargestellt. Er ist ein Beispiel für einen äußerst begabten aristokratischen Mäzen, der es verstand, sein Privatleben, seine Pflichten und seine künstlerische Arbeit von seinen Verpflichtungen in den Salons zu trennen. Es wurde noch einmal betont, dass die fürstliche Residenz Zufluchtsort und Zentrum der Kunst ist. Es ist erwähnenswert, dass der Eintritt (laut Zitat) allen Künstler*innen offenstand. Man kann davon ausgehen, dass diese Offenheit den Meinungs austausch nicht nur über aktuelle politische Fragen, sondern auch über künstlerische Fragen förderte. Bei den Schlussfolgerungen darf nicht vergessen werden, dass die Salons neben ihrer Unterhaltungsfunktion ein unverzichtbares unterstützendes Element auf dem Karriereweg der jungen Kunstschaffenden war. Dort hatten sie die Möglichkeit, ihre Kolleg*innen und andere Besucher*innen zu treffen und sich mit den neuesten ästhetischen Trends vertraut zu machen. Daraus folgt, dass der Salon (einschließlich des Salons der Radziwiłłs) eine erzieherische und kulturbildende Funktion hatte.

Im Haus der Radziwiłłs fanden regelmäßig Treffen statt, auch vormittags, wie Michał Kleofas Ogiński berichtet.²²³

Zu den Gästen zählten Johann Wolfgang von Goethe, Fryderyk Chopin, Wilhelm und Alexander Humboldt, Felix Mendelssohn-Bartholdy und Karl Friedrich Schinkel,²²⁴ Louis Spohr, Giacomo Meyerbeer, Pierre Rode, Gaspare Spontini, Henriette Sonntag, Maria Szymanowska, Michał Kleofas Ogiński, Otto Nicolai und Carl Maria von Weber.²²⁵ Dies waren die bedeutendsten Künstler*innen der damaligen Zeit. In diesem Sinne wird die Rolle des Salons als kulturelles Zent-

222 John Palgrave Simpson, *Carl Maria von Weber. The life of an artist*, Bd. 1, Chapman & Hall, London 1865, S. 263.

223 *Ich lernte ihn [Zeunert] 1800 in Berlin kennen, als Gesangsbegleiter bei den morgendlichen Musikversammlungen des Fürsten Antoni Radziwiłł, der selbst ein großer Musikliebhaber war und sehr gut Cello spielte. [Poznałem go [Zeunerta] w Berlinie w 1800 r. jako akompaniatora śpiewu na porannych zebraniach muzycznych u ks. Antoniego Radziwiłła, który sam był wielkim miłośnikiem muzyki i grał bardzo dobrze na wiolonczeli.]* Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

224 Adam Gusowski, *Pałac Radziwiłłów*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamięci/palac-radziwillow> [Zugriffsdatum 30.12.2024].

225 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

rum noch einmal hervorgehoben. Es sei daran erinnert, dass der Zutritt zu den Salons mehr als einmal eine Einladung des Gastgebers oder die Vorlage eines Empfehlungsschreibens erforderte (dies wird durch den Fall von Chopin – Brief vom 14.11.1829 – bestätigt). So entsteht ein Bild der Aristokratie, die durch ihre Aktivitäten – das Mäzenatentum – die künstlerische Entwicklung der Region gestaltet und beeinflusst hat. Die anderen sozialen Gruppen (weniger gebildet, weniger wohlhabend) waren aus den oben genannten Gründen nicht in der Lage, sich in diesem Maße an der Schaffung und Pflege der polnischen Kultur zu beteiligen.

In den Briefen ihrer Tochter Eliza findet sich, ähnlich wie im Hause Chopin, eine Tradition von Konzerten und Musizieren an Geburtstagen:

Zu Papas [Antoni Radziwiłł – M. K.] Geburtstag waren wir alle festlich gekleidet. Am Abend spielte ein Quartett und Massinka Schneider sang.

[Na urodziny Papy (Antoni Radziwiłł – M. K.) wszyscy byliśmy uroczyście ubrani. Wieczorem grał kwartet i śpiewała Massinka Schneider.]²²⁶

Dies ist ein Element, das bei vielen Familien auftaucht. In diesem Fall wird der Salon nicht als repräsentative Institution, sondern als intimer, familiärer Ort präsentiert. Im Gegensatz zu den bürgerlichen Salons konnte es sich die Aristokratie leisten, Kammerensembles und berühmtere, populäre Künstler*innen einzuladen.²²⁷

Häufig wurde Kammermusik aufgeführt, insbesondere Streichquartette, ein- und mehrstimmige Lieder. Diese Tendenzen sind nicht nur in Radziwiłłs Salon zu beobachten, sondern auch in den anderen in dieser Publikation behandelten Salons. Dies ist das Element, das die polnischen Salons mit den österreichischen, insbesondere den Wiener Salons, verbindet.²²⁸ Fürst Antoni und später auch seine Töchter engagierten sich in der Singakademie und besuchten dort Konzerte.²²⁹

226 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Berlin am 25.06.1831, in: Wojciech Lizak (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka ...* op. cit., S. 255.

227 Vgl. Namenstagsfeiern im Hause der Chopins – als bürgerliche Familie konnten sie es sich nur aufgrund ihrer Bekanntschaft und Freundschaft mit seinen Kollegen vom Musikgymnasium und ihrer Bekanntschaft mit Mikołaj Chopin leisten, unter anderem Fryderyks Konzertwerke in Kammerbesetzung aufzuführen. Vgl. Kap. 2h, S. 137–138.

228 Vgl. Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, *Salonmusik ...* op. cit.; Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik...* op. cit.; Tünde Kurucz, *Geschichte der Musikförderer und Musiksalons in Wien von ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (Diss.), Universität Mozarteum Salzburg, Salzburg 2018.

229 *Am Nachmittag besuchten wir Bernard Klesnas Oratorium Jarid in Singacademie, die bis auf den letzten Platz gefüllt war und außergewöhnlich gut gesungen wurde.*

[Po południu wybraliśmy się na oratorium Bernarda Klesna Jarid w Singacademie, wypełnionej do ostatniego miejsca, zaśpiewane wyjątkowo dobrze.]

Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Berlin am 02.11.1830, in: Wojciech Lizak (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka ...* op. cit., S. 250.

Der Fürst reiste mehrmals nach Schlesien, wo er neben den dortigen Salons auch Konzerte besuchte. Seine Aufenthalte in dieser Region hatten nicht nur politische Gründe oder waren kurze Zwischenstopps auf seiner Reise zwischen Antonin und Ciszycy. Antoni nutzte das kulturelle Angebot von Wrocław eifrig, indem er Konzerte besuchte und die dortigen Salons aufsuchte.

Diese Tatsache ist von grundlegender Bedeutung sowohl für die Entwicklung der musikalischen Tätigkeit als auch für die künstlerische Tätigkeit des Radziwiłł-Hofes im Allgemeinen. Durch den Besuch anderer Salons konnte der Fürst neue Künstler*innen und deren Werke kennenlernen. Das Ergebnis dieser Besuche war häufig die Unterstützung der Künstler*innen, denen er begegnete (siehe unten), indem er ihnen Arbeitsplätze an seinen eigenen oder an befreundeten Höfen zur Verfügung stellte. Die Institution des Salons fungierte somit als die heutige Kunstagentur, in der sich vielversprechende junge Künstler*innen und Interpret*innen einem größeren Publikum vorstellen konnten. Dieser zeitgenössische Begriff erfasst die Art dieser Tätigkeit nicht vollständig, aber sie läuft auf ähnliche Prinzipien hinaus. Die Alben waren in gewisser Weise mit den Aktivitäten des Salons verbunden. Es lohnt sich, das Album der Czartoryski-Fürsten oder Szymanowska zu vergleichen. Sie enthielten oft Fragmente oder die Gesamtheit von kurzen oder bekannten Werken, Gedichtfragmente oder, wie in diesem Fall, eine kurze Skizze. Nachfolgend der Eintrag von Antoni in das Album von August Bach:



Abbildung 6: Erinnerungseintrag von Fürst Antoni Radziwiłł im Album von August Bach (07.02.1820)²³⁰

Das Mäzenatentum und die Förderung von Musikern, denen der Fürst begegnete und die er schätzte, lässt sich daran ablesen, dass einige von ihnen in seinen Resi-

230 Erinnerungseintrag von Fürst Antoni Radziwiłł im Album von August Bach (07.02.1820). Vgl. Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=R-KP_IV_O_11_A_31588&p=52&x=0.5938787162647897&y=0.3092097449672177&z=0.9&browser=seadragon [Zugriffsdatum 30.12.2024].

denzen angestellt waren oder dass er ihnen half, Stellen an befreundeten Höfen zu finden. Zu nennen sind u. a. Christian Hermann Uber (1781–1822), der zunächst am Hof von Radziwiłł und später bei Herzog Ludwig Ferdinand von Preußen tätig war, Karl Heinrich Zöllner (1792–1836) – Organist und Gesangslehrer in Poznań, mit Hilfe von Fürst Antoni Radziwiłł wurde er Musiklehrer am Hof des Fürsten Konstantin Romanow (1779–1831), und Franz Klingohr, Musiklehrer der Prinzessin Eliza; er spielte vierhändig mit Chopin in Radziwiłłs Palast in Poznań.²³¹ Dies ist ein weiterer Aspekt, der nicht nur die Rolle der Musiksalons im polnischen Musikleben des 19. Jahrhunderts betrifft, sondern insgesamt die Rolle der Aristokratie bei der Gestaltung der Kultur und Kunst der Romantik.

Am Beispiel des Salons von Fürst Antoni Radziwiłł lässt sich feststellen, dass diese Einrichtung unter anderem die Entwicklung der Musikkultur, die Schaffung neuer Werke, aber auch die Gestaltung des künstlerischen und musikalischen Marktes in Europa und den polnischen Ländern beeinflusst hat. Durch Empfehlungen und die Unterstützung von Mäzenen konnte der Künstler damit rechnen, in die Musikgesellschaft einzutreten und später seine Karriere zu entwickeln.

Ein guter Empfang in den Salons diente als Eintrittskarte in die großen Konzertsäle. Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts fungierten die Salons als eine Art Konzertagentur. Hier lernte man sich kennen, hier wurden Meinungen gebildet und Talente gefördert.

[A good reception in the salons served as a pass to big concert halls. At the beginning of the nineteenth century, salons functioned as a sort of concert agencies. It was there that people would get acquainted with one another, where opinions were formed and talents promoted.]²³²

In den Jahren 1814–1815 reiste Fürst Antoni aufgrund des Wiener Kongresses nach Wien. Allerdings hatte er keinen wirklichen Einfluss auf die Entscheidungen des Kongresses – er begleitete lediglich den preußischen König Friedrich Wilhelm III. Dieses politische Ereignis erhält in Bezug auf Fürst Radziwiłł und das Thema dieser Studie eine andere semantische Bedeutung – im Mittelpunkt steht nicht die Politik des postnapoleonischen Europas, sondern die Musik.²³³ Fürst Antoni engagierte sich in der Gesellschaft der Musikfreunde und unterstützte sie finanziell.²³⁴ Im Jahr 1814 wurde er eines der ersten beiden Ehrenmitglieder dieser

231 Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ...* op. cit., S. 47, 50.

232 Renata Suchowiejko, op. cit., S. 130.

233 Agnieszka Drożdżewska, op. cit., S. 51.

234 Otto Biba, *Der Beginn der Sammeltätigkeit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Programm, Mittel und Ziele*, in: Ingrid Fuchs (Hg.), *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag, Kassel / Basel / London 2017, S. 398.

Gesellschaft.²³⁵ In dieser Zeit machte er sich auch in Wien einen Namen als Mitkomponist und Ausführender des Stücks *Les grands Jours du Chateau de *** et scenes de troubadours en l'an 1148*.²³⁶ Antoni Radziwiłł förderte aktiv die Musik, die Künstler*innen und Musikinstitutionen. Durch sein Engagement wurden Einrichtungen geschaffen, die noch heute zu den wichtigsten in Europa gehören. Eine weitere interessante Tatsache ist seine Tätigkeit als Komponist. Es sei daran erinnert, dass Wien zur Zeit des Kongresses zum kulturellen und politischen Zentrum Europas geworden war. Dies bot die Möglichkeit, die Einflüsse verschiedener Kulturen und nationaler Traditionen zu vermischen.

Der zweite wichtige Salon war der in Poznań. Besonders beliebt waren die Winterbälle, auf denen unter anderem polnische Tänze²³⁷ [wie früher erwähnt war Poznań in dem Preußen zugefallenen Teil – M. K.] wie die Mazurka getanzt wurden und Prinzessin Eliza „auf rührend schöne Weise Lieder sang“²³⁸. Das Fürstenpaar setzte sich stark für Wissenschaft und Kultur in polnischen Kreisen ein, unterstützte den Gesangsverein, dessen Mitglieder einige Szenen aus der *Musik zu Faust*, der größten und bedeutendsten Komposition des Fürsten, aufführten, und gründete unter anderem eine Mädchenschule. Der Fürst setzte sich zudem persönlich für die Erlaubnis ein, polnische Theaterstücke in Poznań aufzuführen.²³⁹

Fürst Antoni leistete einen Beitrag zur Kultur der Hauptstadt Großpolens [Wielkopolska – Region Polens – M. K.], indem er herausragende Musiker in die Stadt holte, beispielsweise Bernhard Romberg (1767–1841) im Jahr 1815, Angelica Catalani (1780–1849) im Jahr 1819, Lipiński und Szymanowska im Jahr 1823 sowie Nicolo Paganini (1782–1840) im Jahr 1829.²⁴⁰ Erneut wurde die Rolle des Mäzenatentums der Aristokratie in den polnischen Ländern hervorgehoben. Es sei daran erinnert, dass es die Besitzer der ihnen unterstellten Territorien waren, die einen enormen Einfluss auf die Entwicklung von Bildung und Kunst hatten. Es war ihre Aufgabe, die unteren Gesellschaftsschichten zu erziehen und für eine mögliche Verbesserung der sozialen und sanitären Bedingungen zu sorgen. Bei der Erwähnung der Gründung einer Mädchenschule²⁴¹ drängt sich ein Vergleich mit einer anderen, sehr

235 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.; Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ...* op. cit., S. 51.

236 Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ...* op. cit., S. 51.

237 Poznań gehörte zur preußischen Teilung; sein Statthalter war Fürst Antoni Radziwiłł.

238 Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ...* op. cit., S. 51; Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

239 Er war eine der einflussreichsten Persönlichkeiten in Polen. Vgl. Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw ...* op. cit., S. 204–205.

240 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

241 Zdzisława Smuszkiewicz, *Z dawnych dziejów poznańskiej Dąbrówki (1830–1939)*, in: *Kronika Miasta Poznania* 69/4 (2001), S. 115; Wisława Knapowska, *Dzieje Fundacji śp. Ludwiki Radziwiłłowej w Poznaniu*, in: Zygmunt Zaleski (Hg.), *Kronika Miasta Poznania* 7/4 (1929), Magistrat Stoł. M. Poznania, Posen 1929, S. 259.

bedeutenden Familie auf, die bereits in früheren Kapiteln behandelt wurde: der Familie der Czartoryski-Fürsten. Ein Beleg für die kulturelle Entwicklung der Stadt ist das folgende Zitat²⁴² (Erinnerungen von Marcin Antoni Szulc), das eines der Salonkonzerte beschreibt. Diese Rückblicke zeugen von der Wertschätzung, die der Radziwiłł-Salon genoss. Dies wird durch die Tatsache unterstrichen, dass Chopin sich verpflichtet fühlte, den großen Mäzen während seines Aufenthalts in Poznań zu besuchen (aus dem Zitat geht nicht hervor, dass der junge Komponist in die Residenz eingeladen wurde). Dies zeugt von Respekt und Hochachtung, die die Familie Radziwiłł genoss, und der Rolle ihres Salons als zentraler Ort des kulturellen und musikalischen Lebens. Darüber hinaus geben diese Erinnerungen nicht nur Aufschluss über das Niveau des Spiels, sondern auch über das aufgeführte Repertoire. Einem Zeitzeugenbericht zufolge führte Fürst Antoni mit dem jungen Chopin seine *Polonaise* in C-Dur op. 3, KKp 16–21 auf. Wer das Werk kennt, weiß, dass der Komponist den Cellisten nicht schont, indem er zweistimmige Klänge (oft mit Flageoletts verziert) verwendet, ihn oft in hohen Lagen spielen lässt und alles mit virtuos- en Kaskaden von figurierten Arpeggien krönt. So erhält man eine Bestätigung für Radziwiłłs Leistungsvermögen. Im weiteren Verlauf des Zitats werden Solo- und Kammermusikwerke anderer Komponisten genannt, darunter Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel und Wolfgang Amadé Mozart – Komponisten, die im 19. Jahrhundert bedeutend waren.²⁴³ Wenn man die Schlussfolgerungen aus

242 Vgl. Anm. 243.

243 *Fryderyk [Chopin – M. K.] hielt sich schon einige Tage in Posen auf, um zusammen mit Professor Jarocki zum Abendessen mit Erzbischof Wolicki eingeladen zu werden und der illustren Familie Radziwiłł seine Aufwartung zu machen.*

Wahrscheinlich in diesem Jahr (1828), und nicht früher, besuchte unser Künstler seinen großzügigen Gönner. (Inzwischen verstorbene) Zeugen dieser Besuche erzählten uns, dass im Haus des Statthalters ein musikalisches Fest stattfand. Der junge Virtuose trug seine eigene (damals noch als Manuskript vorliegende) Polonaise, die später Merk zugeschrieben wurde, zusammen mit dem Fürsten vor, spielte Sonaten von Beethoven, Hummel, Mozart für zwei und vier Hände (zusammen mit Kapellmeister Klinghorn, dem damaligen Musikmetier im Fürstenhaus) und verblüffte, verzauberte und erfreute alle mit seiner erstaunlichen Improvisationsgabe. Einige Jahre später revanchierte er sich für den herzlichen und gastfreundlichen Empfang des Fürstens mit der Widmung seines großen Trios in g-Moll (op. 8 [KKp 80–86]).

[W Poznaniu zabawił Fryderyk (Chopin – M. K.) dni kilka, już to dla tego, że wraz z professorem Jarockim zaproszonym był na obiad do arcybiskupa Wolickiego, już to, aby złożyć powiny hold uszanowania dostojnej Radziwiłłów rodzinie.

*Na ten to rok (1828) zapewne, a nie rychlej przypada bytność naszego artysty u swego wspianiałomyślnego opiekuna. Świadkowie (dziś już zmarli) tych odwiedzin opowiadali nam, jaka to podówczas była biesiada muzyczna w domu Xięcia Namiestnika. Młody wirtuoz wykonał wraz z xięciem swój (wtedy jeszcze w rękopiśmie zostający), później Merkowi przypisany polonez, grywał sonaty Beethovena, Hummela, Mozarta na dwie i cztery ręce (wraz z kapelmistrzem Klinghornem, podówczas metrem muzyki w domu xiążęcym) i olśnił, oczarował, zachwycił wszystkich zdumiewającym darem improwizacji. W kilka lat później odwiedzyciel się Xięciu za serdeczne i gościnne przyjęcie dedykacją swego wielkiego trio (Op. 8 [KKp 80–86]) z g-mol [sic.] Marcin Antoni Szulc, *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne: przyczynek do życiorysu i oceny kompozyty artysty*, Nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Posen 1873, S. 42–43.*

Szulcs Erinnerungen zusammenfasst²⁴⁴, ergibt sich das Bild eines Salons, dessen Hauptaufgabe darin bestand, eine Gelegenheit zum gemeinsamen Musizieren zu schaffen und etablierte oder vielversprechende Interpret*innen, Komponist*innen und Künstler*innen zu treffen. Der Kunstsalon wurde so zu einem zentralen Ort auf der kulturellen Landkarte einer bestimmten Region. Die Rolle der Aristokratie darf nicht übersehen werden, da sie die Voraussetzungen für die Existenz des Salons schuf (Bereitstellung des Veranstaltungsortes, Einladung von Künstler*innen, Koordinierung von Treffen und künstlerischen Veranstaltungen, Übernahme der Kosten für die Organisation der Veranstaltung). Im Fall von Radziwiłłs persönlichem Engagement bei der Schaffung von Musik sollte ebenfalls hervorgehoben werden: bei mehr als einer Gelegenheit war er selbst unter den Ausführenden und trat zusammen mit den größten Künstlern der Zeit auf (in diesem Fall Chopin).

Ein weiterer Bericht über das musikalische Leben im Hause Radziwiłł in Poznań findet sich in der Korrespondenz von Prinzessin Eliza Radziwiłł:

Am Abend vor seiner Abreise gab es in unserem Haus eine musikalische *soiree*! Papa, Bettina und ich sangen *Süsser Glaube, Stern der Nacht*, was mich in eine melancholische Stimmung versetzte. Dann etwas, das Luis wirklich mag, aus *Cosi fan tutte* und *Blangini* – auch Adela Gajewska hat einige Duette mit Papa sehr gut gesungen, sie hat große Fortschritte gemacht. Man konnte ihre starke Stimme in der Arie *In diesen Heiligen Hallen* hören. Ich habe die Worte, die Du geschrieben hast, unwissentlich untertrieben – um Gottes willen, kein Wort davon zu Deinem Mann!

[Wieczorem, w dniu jego wyjazdu, było u nas muzyczne *soiree*! Papa, Bettina i ja śpiewaliśmy *Süsser Glaube, Stern der Nacht*, co nastroiło mnie melancholijnie. Potem coś, co Luis bardzo lubi z *Cosi fan tutte* i *Blanginiego* – także Adela Gajewska śpiewała bardzo dobrze kilka duetów z Papą, poczyniła duże postępy. Można było usłyszeć jej mocny głos w arii *In diesen Heilige Halle*. Mimowolnie podkładałam do tego słowa, które Ty napisałaś – na miłość boską, ani słowa o tym Twojemu Männemu!]²⁴⁵

Am Donnerstag fand bei uns zu Hause ein Konzert statt. Alle waren von der göttlichen Kunstfertigkeit der Sängern und Sänger verzaubert. [...] PS: In der Buchbinderei habe ich schon zwei Mazurken gebunden, die erst Palerewska und dann Helena in Antonin gespielt und großes Aufsehen erregt haben. Jetzt spielen wir sie wieder und wieder.

[W czwartek był u nas w domu koncert. Wszystkich zauroczył boski kunszt śpiewających. (...) PS U introligatora już opравиłam dwa mazurki, które najpierw Palerewska i później Helena grały w Antoninie i zrobiły wielką furorę. Teraz też je ciągle gramy.]²⁴⁶

244 Vgl. Anm. 243.

245 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 13.01.1827, in: Wojciech Lizak (Hg.), op. cit., S. 95.

246 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 17.02.1827, in: ibidem, S. 114, 116



Abbildung 7: Henryk Siemiradzki – *Chopin beim Klavierspiel im Salon des Fürsten Radziwiłł* (1887)²⁴⁷

Obwohl sich die Forschung einig ist, dass die gemalte Szene imaginär ist, weist sie auf die getreue Darstellung der Figuren hin. Auf dem Gemälde kann man Fürst Antoni Radziwiłł, seine Frau Luisa Hohenzollern, die Töchter Eliza und Wanda sowie Alexander von Humboldt (Naturforscher), Bernhard Klein (Komponist), Carl Ludwig Berger (Musikprofessor) und Rahel Varnhagen von Ense erkennen.²⁴⁸

Die Musik am Samstagabend verlief nicht sehr gut, da der Tenor erkrankte und das Terzett darunter litt. Das Instrumentalstück, das wir während des ersten Konzerts hörten (in dem Pittschafft nicht vorkam), hat uns amüsiert. Als Ersatz übernahm Papa eine sehr einfache Tenorstimme. Dabei handelt es sich um eine Art Spielstück, bei dem zwei Sänger die Instrumente mit entsprechenden Gesten imitieren. [...] Die Sängerinnen und Sänger haben Gdańsk verlassen und werden erst im März in Berlin eintreffen. Sie waren vorgestern bei uns und Herr Hertz hat Beethovens *Adelaide* wunderbar gesungen.

[Sobotni wieczór z muzyką nie za bardzo się udał, bowiem rozchorował się tenor, na czym ucierpiał tercet. Rozbawiła nas pieśń instrumentów, którą słyszeliśmy podczas pierwszego koncertu (na którym nie było Pittschafft). W zastępstwie Papa wziął na siebie bardzo prostą partię tenora. Jest to rodzaj zabawy, w której dwóch śpiewaków

247 Henryk Siemiradzki, *Chopin grający na fortepianie w salonie księcia Radziwiłła* (1887), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Chopin_concert.jpg [Zugriffsdatum 30.12.2024].

248 *Chopin w salonie księcia Antoniego Radziwiłła w roku 1829*, <http://www.nieborow.art.pl/aktualnosci/chopin-w-salonie-ksiecia-antoniego-radziwilla-w-roku-1829,70.html> [Zugriffsdatum 30.12.2024].

stosownie gestykulując, naśladuje instrumenty. (...) Śpiewacy wyjechali z Gdańska i dopiero w marcu zjawią się w Berlinie. Przedwczoraj byli u nas jeszcze przed południem i pan Hertz przepięknie zaśpiewał *Adelajdę* Beethovena.]²⁴⁹

Die folgenden Aspekte fallen in dem oben genannten Quellenmaterial auf. Zum einen ist es die Vielfalt des Repertoires, das am fürstlichen Hof aufgeführt wird. Obwohl das Programm, wie im Falle des Konzerts mit Chopin, auf Kammermusikwerken basiert, unterscheiden sie sich deutlich im Hinblick auf die Gestaltung der Aufführung. Mit Ausnahme der im Brief vom 17. Februar erwähnten Mazurken besteht das betreffende Repertoire aus Liedern und Opernarien. Dies ist ein Merkmal vieler Konzerte in europäischen Salons. Zweitens waren die Interpret*innen in weit größerem Umfang Mitglieder des Haushalts oder deren Gäste, darunter die bereits erwähnte Adela Gajewska, Hertz und Chopin. Es ist davon auszugehen, dass diese Begegnungen einen intimeren Charakter hatten als jene in Berlin (wo die oben genannten Musiker*innen wie Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Spohr, Meyerbeer, Rode, Spontini, Sonntag, Szymanowska, Michał Kleofas Ogiński, Nicolai und Weber zu Gast waren) oder in Poznań. Darüber hinaus ist die Rolle des Salons als Ort der Unterhaltung bemerkenswert. Eliza Radziwiłł berührt nicht nur musikalische Fragen, sondern erwähnt auch das Element der Unterhaltung, das in der gleichzeitigen Aufführung von Musik und der pantomimischen Nachahmung des Spiels bestimmter Instrumente besteht (Brief vom 21.02.1827).

Ein weiteres Schreiben bestätigt die Mode der Salonspiele, d. h. der Lebenden Bilder.²⁵⁰

Auch die vom Posener Gesangsverein begleiteten Konzerte waren von hohem Niveau, wie der Briefwechsel bezeugt. Dies ist nicht nur ein weiterer Hinweis auf die Rolle, die der Adel bei der Entwicklung der Kultur und der Künste spielte:

Am Samstag gaben die Sängerinnen und Sänger ihr erstes Konzert. Es waren nur 100 Personen anwesend, da viele von ihnen durch einen Ball im Casino aufgehalten wurden. Die Bewunderung für das erste Konzert war jedoch so groß, dass der Saal der Lodge am Montag so voll war, dass es keine Karten mehr gab. Bei diesem zweiten Konzert sangen sie: *Wenn kaum der erste Sonnenstrahl ... Du wirst nicht glauben, wie sehr die ersten Töne dieses Jagdliedes mein Herz berührt haben. Ich habe fast geweint. Ich hatte Antonin noch lebhaft vor Augen, diese letzte glückliche Zeit, die wir zusammen verbrachten. Es schien mir, dass ich nur meinen Blick zur*

249 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 21.02.1827, in: *ibidem*, S. 120

250 *Heute um 13 Uhr gehe ich mit Papa zum General, leider ohne Mama, weil sie heiser ist. Dort versammelt sich am Abend eine kleine Gesellschaft und Mama hat einen Rahmen für das tableaux bestellt.*

[*Dziś o godz. 13.00 będą jechać z Papą do generała, niestety, bez Mamy, bo ochrypła. Wieczorem zbiera się tam małe towarzystwo i Mama zamówiła ramę do tableaux.*]

Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 24.01.1827, in: *ibidem*, S. 103.

Galerie erheben musste, um Fritz und Dich zu sehen. Vor allem, als die Sänger das Jagdlied als Zugabe sangen. Wenn ich über diese Zugabe schreibe, erinnere ich mich, dass es am Samstag wieder Tableaus gab, allerdings mit einigen Änderungen.

[W sobotę śpiewacy dali swój pierwszy koncert. Było tylko 100 osób, ponieważ wielu ludzi zatrzymał bal w Kasynie. Jednak zachwyty nad pierwszym koncertem był tak duży, że w poniedziałek sala Łoży była całkiem przepelniona i zabrakło biletów. Na tym drugim koncercie zaśpiewali: *Jak tylko pierwszy promień słońca ...* (*Wenn kaum der erster Sonnenstrahl ...* – M. K.) Nie uwierzysz, jak początkowe tony tej myśliwskiej pieśni poruszyły moje serce. Prawie płakałam. Miałam żywo przed oczami Antonin, ten nasz ostatni wspólnie spędzony szczęśliwy czas. Wydawało mi się, że wystarczy podnieść wzrok na galerię, by ujrzeć Fritza i Ciebie. Zwłaszcza kiedy śpiewacy bisowali tę pieśń myśliwską. Pisząc o tym bisowaniu, przypominam sobie, że w sobotę znowu były tableau, ale z kilkoma zmianami.]²⁵¹

Was in dem zitierten Bericht besonders bemerkenswert ist, ist die Zahl der Zuhörer – „nur“ einhundert Personen. Es ist klar, dass dieses Konzert nicht im Rahmen der Salontätigkeit der Radziwiłł stattfand. Es zeigt jedoch die Rolle und das Engagement des Adels bei der Gestaltung der Kultur – vor allem des Musiklebens. Interessant ist die Auswahl des Repertoires, die sich deutlich von den Programmen zeitgenössischer Konzerte unterscheidet. Der Inhalt des Briefes bietet keine vollständige Liste der aufgeführten Werke, aber die Angabe des Titels eines Jagdliedes lässt vermuten, dass auch ein solches „leichteres“ Repertoire gerne gewählt wurde. Man kann nur vermuten, dass diese Tendenzen mit einer früheren Tradition der Aufführung zeitgenössischer Musik zusammenhängen – Musik, die in ihrer eigenen Zeit entstanden ist. Der letzte Satz berührt noch einmal das mit dem Salon verbundene Unterhaltungselement – das Spiel der lebenden Bilder.

Papa organisiert das Singen der Chöre aus *Faust*, um sie dem Thronfolger zu präsentieren. Dadurch haben wir eine gute Unterhaltung. Die Proben sind sehr angenehm, vor allem für mich, da ich noch nicht viel mit anderen gesungen habe. Nach der ersten Probe wurde Wanda so gierig auf das Singen, dass sie ihre Stimme mit Klingohr übte. Tekla ist in ihre Fußstapfen getreten, und sie haben gestern herrlich gesungen. Auch Wadi hat sich engagiert. Ich singe mit Bettina aus einem Liederbuch. Brückner dirigiert mit einem solchen Enthusiasmus, dass es zum Lachen war – ab und zu löscht er eine der Kerzen und blättert unablässig im Liederbuch, und wir folgen ihm wie Untergebene. Bury singt auch, und ich möchte Maria noch zum Mitsingen gewinnen. Frank hat seit den Proben, die sehr lange dauern, von 6 Uhr nachmittags bis 10–11 Uhr abends (gestern zum Beispiel), eine goldene Zeit erlebt, denn seine neueste Flamme,

251 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 14.02.1827, in: *ibidem*, S. 111.

Alexandrine Willamovich, die wirklich ein sehr nettes Mädchen ist, ist auch im Gesangsverein, was es ihm ermöglicht, sie richtig anzubeten.

[Papa organizuje śpiewy chórów z *Fausta*, aby je zaprezentować następcy tronu. Dzięki temu mamy miłą rozrywkę. Próby są bardzo przyjemne, szczególnie dla mnie, niewiele dotąd śpiewającej z innymi. Wanda po pierwszej próbie zrobiła się na śpiew taka łąsa, że ćwiczyła głos z Klingohrem. Tekla poszła w jej ślady i wczoraj rozkosznie śpiewały. Wadi też się w to zaangażował. Śpiewam z Bettiną z jednego śpiewnika. Brükner dyryguje z takim zapałem, że aż był śmieszny – co chwilę gasi którąś ze świec i bez przerwy przewraca strony śpiewnika, a my jak podkomendni podążamy za nim.

Bury również śpiewa, a ja chcę jeszcze zwerbować do tego Marię. Frank od czasu prób, które trwają bardzo długo, od 6 popołudniu do 10.00–11.00 wieczorem (np. wczoraj), przeżywa złote czasy, ponieważ jego najnowsza flama, Alexandrine Willamowicz, która jest naprawdę bardzo uprzejmą dziewczyną, i jest również w Śpiewaczym Towarzystwie, co umożliwia mu adorowanie w należyty sposób.]²⁵²

Das obige Zitat spricht erneut die entscheidenden Fragen dieses Werkes an, insbesondere die Rolle der Musiksalons und der Aristokratie bei der Gestaltung des Musiklebens. Der Grund für die Treffen sind die Proben für Radziwiłłs Oper. Es ist bemerkenswert, dass es sich bei den Darstellern (Sänger*innen) hauptsächlich um Familienangehörige und Freunde handelt. Der letzte Satz deutet zusätzlich auf einen Aspekt des privaten, gesellschaftlichen Lebens hin. Können diese Proben daher als ein Element der Salonkultur betrachtet werden, insbesondere im Zusammenhang mit der Einrichtung eines Musiksalons? Für diese These spricht, dass die Treffen im Zusammenhang mit der Vorbereitung des *Faust* praktisch alle damit verbundenen Annahmen erfüllen, vor allem die aktive Beteiligung der Familienmitglieder, die Regelmäßigkeit der Treffen und in diesem Fall die Verbindung von Elementen des offiziellen Lebens (der Grund für die Treffen ist die Vorbereitung der Aufführung) und des Privatlebens (gemeinsame Zeit verbringen, das Element des Späßes, Koketterie). Die Aufführung von neu geschaffenen, unveröffentlichten Werken war nichts Neues. Eine deutliche Parallele lässt sich zu der bereits erwähnten Aufführung von Chopin und den Aufführungen von Werken Schuberts im Salon von Anna Fröhlich in Wien ziehen.²⁵³

252 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Posen am 12.06.1828, in: *ibidem*, S. 227.

253 Dietrich Fischer-Dieskau, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1971, S. 162.

Andante quasi Adagio sostenuto

Auf die Welt so bunt schau'n die Eng lein he runt' und be dau ern die Men schen,

7 daß sie bauen so fest und Feind auf der Er de doch Gäst'; und in dem

Notenbeispiel 1: Wilhelm Agthe – *Auf die Welt so bunt*²⁵⁴

Das Lied wurde oft von Eliza Radziwiłł mit Begleitung ihres Vaters, Fürst Antoni, gesungen. Das zitierte Liedfragment passt eindeutig in das Muster von Stücken, die im Rahmen eines Salons aufgeführt werden sollen. Es zeichnet sich durch eine einfache Struktur aus, die Gesangslinie ist nicht kompliziert und die Begleitung beschränkt sich auf ein einheitliches rhythmisches und figuratives Muster. Die Faktur des Stücks ist wesentlich einfacher als die der meisten *Śpiewy historyczne* [Geschichtliche Gesänge der Polen], die im weiteren Verlauf der Studie behandelt werden. Dieses Phänomen könnte ein Hinweis auf die vielfältigen Aufgaben des polnischen Musiksalons sein. Einerseits gab es die soziale und unterhaltende Funktion – der Salon diente dazu, die Zeit angenehmer zu gestalten, einen Vorwand für gemeinsame Treffen zu schaffen, neue Musikkultur kennenzulernen und neue Werke aufzuführen. Andererseits sollte der künstlerische Salon die Gäste erziehen (es ging um patriotische Einstellung, Geschichte, Tradition, nationale Kultur) – in diesem Umfeld entstanden die *Śpiewy historyczne*.

Ebenfalls erwähnenswert sind die ländlichen Wohnsitze der Radziwiłł-Familie: Antonin und Ciszyca. Ersteres schien der Lieblingsort der Familie und eine Oase der Kultur und Kunst zu sein.²⁵⁵ Das Leben der Familie verlief dort „zwischen Jagd und Musizieren“.²⁵⁶ Leider ist es nicht einfach, in den Quellen Informationen über die Programme der dort abgehaltenen Konzerte zu finden – mit Ausnahme eines einzigen, bei dem Hohenzollerns *Klavierquartett* in f-Moll und Auszüge aus Glucks *Iphigénie en Aulide* aufgeführt wurden.²⁵⁷ Die erwähnten Werke lassen eindeutig eine Hinwendung zum deutschen Musikrepertoire erkennen, insbesondere zu Hohenzollern, mit dem Radziwiłł verschwägert war. Zum anderen eine Oper von Gluck – einem Komponisten, für den der Fürst ein besonderes künstlerisches

254 Wojciech Lizak (Hg.), op. cit., S. 117; das Notenbeispiel wurde nach gleicher Publikation transkribiert. Wenn nicht anders angegeben sind alle Notenbeispiele von M. Kawa transkribiert.

255 <http://www.palacantonin.pl/pl/historia> [Zugriffsdatum 21.07.2022].

256 Agnieszka Drożdżewska, *Muzyczny portret księcia ...* op. cit.

257 Ibidem.

Verständnis auf der Ebene der Operngattung empfand, das sich in Radziwiłłs *Faust* herauskristallisierte.²⁵⁸ *Iphigenie* wurde nicht in ihrer ursprünglichen Fassung aufgeführt, sondern in Form einer Bearbeitung, die auch im Musiksalon beliebt war.²⁵⁹ Daraus folgt, dass auf den polnischen Salonbühnen nicht nur Lieder, sondern auch Kammermusikwerke und Transkriptionen von Bühnenwerken von gleicher Bedeutung waren.

Ebenfalls erhalten ist ein Brief des jungen Chopin, in dem er seinen Aufenthalt in Antonin beschreibt. Das junge Genie gab Prinzessin Wanda einige Klavierstunden.²⁶⁰

Teuerster Titus,

Deinen letzten Brief, in dem Du Dich küssen läßt, habe ich in Antonin bei Radziwiłł erhalten. Eine Woche war ich dort; Du glaubst gar nicht, wie gut es mir bei ihm ging. Mit der letzten Post bin ich zurückgekehrt, und nur mit Mühe konnte ich mich ausreden, nicht länger bei ihm bleiben zu können. Was mich und die Unterhaltung dort anlangt, wäre ich geblieben, bis man mich fortgejagt hätte, allein meine Angelegenheiten und insonderheit mein noch nicht beendetes Konzert, das voller Ungeduld auf die Beendigung seines Finales wartet, haben meine Abreise aus diesem Paradies beschleunigt. Zwei Evas gab es dort, die jungen Prinzessinnen, ungewöhnlich höfliche und gute, musikalische und rührende Wesen. Die alte Fürstin selbst weiß, daß nicht die hohe Herkunft ausschlaggebend für den Menschen ist, und sie verpflichtet einen durch ihr Benehmen dermaßen, daß man sie unbedingt liebgewinnen muß. Wie er [Fürst Antoni – M. K.] die Musik liebt, weißt Du ja, – er zeigte mir seinen „Faust“, und viele Sachen fand ich, die glänzend durchgedacht waren, ja geradezu genial, wie ich sie vom Statthalter niemals erwartet hätte. – Unter anderen gibt es dort eine Szene, in der Mephistopheles vor Gretchens Haus sie durch Gittarenspiel und Gesang in Versuchung führt, und gleichzeitig hört man Chorgesang aus der nahen Kirche; dieser Kontrast macht bei der Exekution großen Eindruck; das Manuskript weist kunstvoll zusammengesetzten Gesang auf, oder vielmehr das Teufelsakkompagnement zu dem ganz strengen Choral. Du kannst Dir daraus einen Begriff machen von seiner Auffassung der Musik; – dabei ist er ein engagierter Verehrer Glucks. Theatermusik erkennt er nur insofern an, als sie Situation und Gefühl malt, deshalb hat selbst die Ouvertüre kein Finale, sondern geht in die Introduction über, das Orchester bleibt stets hinter der Bühne, damit die Bewegungen der Geigenbogen, die Anstrengungen und das Blasen unsichtbar bleiben. Ich habe bei ihm *alla polacca* mit Violoncell [op. 3, KKp 16–21 – M. K.] geschrieben. Es ist ausschließlich Blendwerk, für den Salon, für die Damen; – siehst

258 Vgl. Brief Fryderyk Chopins vom 14.11.1829.

259 Vgl. Bernadeta Czapruga / Ioana Geanta / Ulrich Leisinger / Rainer J. Schwob (Hg.), *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert Quellen, Rezeptionsgeschichte, Aufführungspraxis* (klang-reden Bd. 28), Rombach Wissenschaft, Baden-Baden 2024.

260 Halina Goldberg, op. cit., S. 207.

Du, ich wollte, daß Prinzessin Wanda es lerne. – Während dieser Zeit habe ich ihr sozusagen Unterricht erteilt. Ein junges Ding, siebzehn Jahre alt, hübsch und angenehm war es weiß Gott, ihr die Fingerchen zu stellen. Doch Scherz beiseite, sie hat viel echtes musikalisches Gefühl, so daß man gar nicht viel reden braucht, hier *crescendo* und hier *piano*, hier schneller und dort langsamer, usw. Ich konnte die Zusage meiner Polonaise F-minor [op. 71 Nr. 3, KKp 1034–1054 – M. K.] nicht abschlagen, die Interesse der Prinzessin Elise erweckt hat; bitte also, schicke sie mit der allerersten Post, denn ich will nicht als unhöflich gelten, – aus dem Gedächtnis will ich sie nicht niederschreiben, Liebster, weil ich sie vielleicht anders schreibe, als sie in Wirklichkeit ist. Du kannst Dir ein Bild von dem Charakter der Prinzessin machen, da ich ihr diese Polonaise vorspielen mußte und sie nichts lieber hatte als das Trio As-Dur. So gut sind alle dort.²⁶¹

[Najdroższy Tytusie!

Ostatni Twój list, w którym mi każesz się ucałować, odebrałem w Antoninie u Radziwiłła. Byłem tam tydzień, nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było. Ostatnią pocztą wróciłem, i to ledwo com się wymówił od dłuższego pobytu. Co do mojej osoby i chwilowej zabawy, byłbym tam siedział, dopóki by mię nie wypędzono, ale moje interesa, a szczególnie mój *Koncert* jeszcze nie skończony, a oczekujący z niecierpliwością ukończenia finału swojego, przynaglił mię do opuszczenia tego raj. Były tam dwie Ewy, młode księżniczki, nadzwyczaj uprzejme i dobre, muzykalne, czułe istoty. Sama stara księżna, że nie urodzenie czyni człowieka, i tak wiąże swoim obchodzeniem się, że nie podobna jej nie lubić. On wiesz jak lubi muzykę – pokazywał mi swojego *Fausta* i wiele rzeczy znalazłem tak dobrze pomyślanych, nawet genialnych, żem się nigdy po namiestniku tego spodziewać nie mógł. Między innymi jest jedna scena, w której Mefistofeles kusi Gretchen, grając na gitarze i śpiewając pod jej domem, i jednocześnie słycać śpiewy chóralne z pobliskiego kościoła: ten kontrast wielki efekt w egzekucji robi: na papierze widać sztucznie złożony śpiew, a bardziej akompaniament diabelski pod chorał bardzo poważny. Z tego możesz mieć wyobrażenie o jego sposobie wiszenia muzyki; – przy tym zabity glukista: Muzyka teatralna tyle ma u niego znaczenia, ile maluje położenie i uczucia, dlatego nawet uwertura nie ma finału, tylko w introdukcją wchodzi, a orkiestra wciąż będzie za sceną, aby poruszenia smyczków, silenia się i dęcia widać nie było. Napisałem dla niego *Alla polacca* z wiolonczelą (op. 3, KKp 16–21 – M. K.). Nic nie ma prócz błyskotek, do salonu, dla dam; – chciałem, widzisz, żeby księżniczka Wanda się nauczyła. – Niby jej przez ten czas dawałem lekcje. Młode to, 17-cie lat, ładne i dalipan, aż miło było ustawiać paluszki. Ale żart na stronę, wiele ma prawdziwego czucia muzycznego, także nie trzeba gadać: a tu *crescendo*,

261 Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski in Poturzyn, Warschau am 14.11.1829, in: A. von Guttry (Hg.), *Chopin. Gesammelte Briefe*, Georg Müller Verlag A. G., München 1928, S. 78–79.

a tu *piano*, a tu *prędeż*, a tu *wolniej* itd. Nie mogłem się wymówić od przysłania im *Poloneza* mojego *f-minor* (op. 71 Nr. 3, KKp 1034–1054 – M. K.), który zajął księżniczkę Elizę; proszę Cię więc, przyslij mi go najpierwszą pocztą, bo nie chcę być poczytanym za niegrzecznego – a z pamięci pisać nie chcę, Kochanku, bobym inaczej może napisał, aniżeli jest w istocie. Możesz sobie wystawić charakter tej księżniczki, kiedy jej tego poloneza grać musiałem i nic tak nie lubiała jak to *Trio As-Dur*. Tak to tam wszyscy dobrzy.]²⁶²

Das oben zitierte Schreiben von Chopin mag zunächst Verwirrung stiften, da der Komponist die Aktivitäten in Radziwiłłs Salon nicht genau beschreibt.²⁶³ Er konzentriert sich auf das emotionale Element. Dank seiner Schilderung erfährt man etwas über die Konventionen und die Art und Weise, wie Radziwiłł seine Gäste – Künstler*innen – behandelte. Aus dem Inhalt des Briefes geht hervor, dass es sich um gute, herzliche Menschen handelt, die offen für andere sind. Es ist erwähnenswert, dass im Haus der Radziwiłł die Geburt oder der soziale Status keinen Einfluss auf die Art und Weise hatte, wie sie ihre Gäste behandelten – es war ihre Persönlichkeit, die zählte. So ergibt sich ein Bild der Radziwiłł nicht nur als Gastgeber*innen von Salons und Mäzen*innen, sondern auch als Förderer*innen und Mentor*innen von jungen Künstler*innen. Eine solche Unterstützung war für junge Kunstkenner sicherlich von großer Bedeutung, auch aus emotionalen Gründen. An dieser Stelle lassen sich einige Parallelen zur Familie und zum Salon der Czartoryski-Fürsten ziehen, in denen Talent und die Art der Person ebenfalls die wichtigsten Faktoren für die Präsenz in ihren Salons waren. Abgesehen von dem Fragment der *Polonaise* op. 3, KKp 16–21 (das auf den vorhergehenden Seiten besprochen wurde), ist die Tatsache und die Art und Weise, in der Chopin die Momente beschreibt, die er mit Prinzessin Wanda verbracht hat, um Klavierspielen zu lernen, bemerkenswert. Abgesehen von dem Witz, mit dem der junge Komponist diese Momente beschreibt, ist hervorzuheben, dass die Prinzessin in Chopins Au-

262 Zdzisław Jachimecki (Hg.), *Fryderyk Chopin. Wybór listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław, Breslau 2010, S. 73–74.

263 In den Briefen von Friederike Müller-Streicher kann man eine Erinnerung Chopins an Radziwiłłs Salon finden (Kursiv sind Chopins zitierte Worte markiert):

Ich habe dieses Trio in einem von großen Wäldern umgebenen Jagdschloss in Poznań komponiert. Fürst Radziwiłł (dem es gewidmet ist) war ein großer Liebhaber der Jagd und der Musik. Morgens im Wald, abends im Musiksalon. (...) Es wurden nur sehr wenige Leute ins Schloss gelassen, aber die Gesellschaft war sicherlich attraktiv und interessant. Ich blieb dort lange Zeit, schrieb und spielte dieses Trio dort.

[Skomponowałem to Trio w zamku myśliwskim otoczonym wielkimi lasami, w Poznaniu. Księżę Radziwiłł (jemu jest dedykowane) był wielkim amatorem polowania i muzyki. Rano w lesie, wieczorem – w salonie muzycznym. (...) W zamku przyjmowano bardzo mało osób, ale z pewnością towarzystwo było atrakcyjne i interesujące. Byłem tam długo, tam napisałem i grałem to Trio.]

Friederike Müller-Streicher / Uta Goebel-Streicher, *Friederike Müller: listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, Zbigniew Skowron (Hg.), Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2022, S. 514–515.

gen eine begabte, talentierte und musikalisch versierte Künstlerin ist. Ihr Enthusiasmus für das Musizieren und ihr Wunsch, Neues zu lernen, kommen in ihrem Interesse für die *Polonaise* in f-Moll, KKp 1034–1054 zum Ausdruck. Die polnische Aristokratie beeinflusste somit die Popularität der neu geschaffenen Stücke.

Die Widmungen von Werken an Fürst Antoni wurden bereits in einem früheren Abschnitt des Kapitels erwähnt. In den Quellen²⁶⁴ findet man die schriftliche Antwort des Fürsten an Chopin, in der er ihm für das *Trio* dankt und das Talent des jungen Komponisten lobend erwähnt. Dieser Brief zeugt von großem Respekt sowie der Bereitschaft, den jungen Chopin zu unterstützen. Darin kann man die Entwicklung beobachten, die sich unter den Mitgliedern der Familie Radziwiłł in Bezug auf ihre Einstellung zu und ihren Umgang mit Musikern vollzog²⁶⁵:

Ich nehme mit großer Dankbarkeit die Widmung des Trios Ihrer Kompositionen an, die Sie mir freundlicherweise dargebracht haben. Ich möchte Sie sogar bitten, den Druck zu beschleunigen, damit ich das Vergnügen haben kann, es mit Ihnen während Ihrer Durchreise durch Poznań auf dem Weg nach Berlin aufzuführen. Nehmen Sie, mein lieber Chopin, die erneute Versicherung des vollen Interesses, das Ihr Talent in mir weckt, sowie der besonderen Wertschätzung, die ich für Sie empfinde, entgegen.

[Przyjmuję z wielką wdzięcznością dedykację Triu Pana kompozycji, które chce mi Pan łaskawie ofiarować. Prosiłbym nawet o przyspieszenie jego druku, tak abym miał przyjemność wykonać je z Panem podczas pańskiego przejazdu przez Poznań w drodze do Berlina. Przyjmij, mój drogi Chopinie, ponowne zapewnienie o pełnym zainteresowaniu, które wzbudza we mnie Pański talent, jak również o szczególnym uznaniu, jakie żywię dla Pana.²⁶⁶]

Die Briefe der Prinzessin Eliza vermitteln einen Eindruck vom Ablauf des Alltags in Antonin:

Ich stehe um 7.00 Uhr auf, um einen Spaziergang zu machen. Um 9.00 Uhr wird es ein gemeinsames Frühstück geben, und dann will ich schreiben. Gegen 11.00 Uhr Malerei, und in dieser Zeit liest mir Kupsch ein gut geschriebenes Buch über die deutsche Geschichte vor, denn diese kenne ich nur aus Beckers *Allgemeine Weltgeschichte*. Dann wird gesungen, vorgelesen usw.

264 Den einzigen Abdruck des genannten Briefes fand ich in der Gesamtausgabe Chopin. Nachfolgend im Haupttext zitiert.

265 Vgl. Irena Bienkowska, *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła ...* op. cit.

266 Antoni Radziwiłł an Fryderyk Chopin, Antonin am 04.11.1829, in: Jan Ekier (Hg.), *Fryderyk Chopin. Trio op. 8. Wydanie Narodowe Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina*, Fundacja Wydania Narodowego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA., Warschau 2015, S. 9.

[Wstanę o godz. 7.00, żeby pójść na spacer. O godz. 9.00 będzie wspólne śniadanie, a później chcę pisać. Około 11.00 malowanie, a w tym czasie Kupsch będzie mi czytał świetnie napisaną książkę o historii Niemiec, bo tę znam zaledwie z Beckera *Allgemeine Weltgeschichte*. Potem będzie śpiewanie, czytanie etc.]²⁶⁷

Vor allem der letzte Satz verdient Aufmerksamkeit. Nachdem alle für den Tag vorgesehenen Aufgaben erfüllt waren, folgten das Lesen und die Musik. Dieses Element war nach Eliza Radziwiłłs Schilderung ein sehr wichtiger Bestandteil des täglichen Lebens. Dies unterstreicht, welche wichtige Rolle die Kunst und der Umgang mit ihr in der fürstlichen Familie spielte. Auch wenn sie die Institution des Salons nicht wörtlich erwähnt, legen sie zusammen mit den bereits erwähnten Erinnerungen von Louisa Hohenzollern nahe, dass dieses Musizieren oder Lesen nicht ausschließlich in der Privatsphäre des eigenen Zimmers stattfand. Es war oft ein Vorwand, um mit Verwandten zusammenzukommen und über Kunst und ihre Rolle im Alltag zu diskutieren. Daraus lässt sich schließen, dass die Tätigkeit im Rahmen eines künstlerischen – musikalischen und literarischen – Salons ein Vorspiel, ein Impuls für philosophische und transzendente Diskussionen war. Daraus folgt, dass der Salon eine Rolle spielte, die man heute mit der Arbeit eines Musikrezensenten oder -kritikers vergleichen könnte. Es sei jedoch daran erinnert, dass die Teilnehmer an den Diskussionen in der Regel gut ausgebildet und mit den Neuigkeiten ihrer Zeitgenossen vertraut waren.

Fürst Antoni musizierte oft mit seinen Töchtern, insbesondere mit Wanda. Obwohl die beigefügten Briefe von einem Familienmitglied stammen – sie stellen subjektive Ansichten dar – kann man, wenn man die zuvor zitierten Gedanken von Michał Kleofas Ogiński, Weber oder Goethe kennt, ein genaues Urteil über das künstlerische Niveau der aufgeführten Musik fällen. Prinzessin Eliza schrieb:

Vor kurzem hat Papa zusammen mit Wanda eine Sonate Beethovens auf dem Cello gespielt. Ich dachte, ich würde schmelzen.

[Ostatnio tato grał na wiolonczeli razem z Wandą sonatę Beethovena. Myślałam, że się rozplynie.]²⁶⁸

Außerdem geht aus ihren Briefen hervor, dass die Familie und ihre Verwandten während ihrer Bergwanderungen Musik machten:

267 Eliza Radziwiłł an Blanche von Wildenbruch, Antonin am 17–18.06.1827, in: Wojciech Lizak (Hg.), op. cit., S. 167.

268 Agnieszka Drożdżewska, op. cit.

Während des heftigen Regens haben wir im Schweizer Haus Tee getrunken. Wir gingen eine Weile mit Königstochter Louisa, die sehr gewachsen und schön geworden war, in ihr Zimmer, um ihre Schminke aufzufrischen. Als wir zurückkamen, fanden wir alle außer dem König vor, und Papa hatte eine Gitarre in der Hand. Ich musste das Lied *Im hohen Schilfe grün und dicht* [Eigenkomposition – M. K.] singen, und dann mit Papas Begleitung *Ich ging im Walde*. Nach mir hat Papa gesungen, Helena hat ein paar Mazurken gespielt, und Fürstin Saltykova [?] – eine sehr nette Frau aus dem Gefolge der Großherzogin – sang einige sehr schöne Romanzen.

[Podczas najgwałtowniejszego deszczu piliśmy herbatę w Domku Szwajcarskim. Wyszliśmy na chwilę z królową Luizą, która bardzo urosła i wypiękniała, do jej pokoju w celu uporządkowania tualet. Kiedyśmy wrócili zastałyśmy wszystkich prócz króla, a papa miał gitarę w rękę. Musiałam odśpiewać piosenkę *Im hohen Schilfe grün und dicht* (kompozycja własna²⁶⁹ – M. K.), a później z akompaniamentem ojca *Ich ging im Walde*. Po mnie śpiewał papa, Helena odegrała kilka mazurków, a księżna Sałtykowowa (?) – bardzo miła kobieta ze świty wielkiej księżny – odśpiewała kilka bardzo miłych romansów.²⁷⁰

Der entspannte Charakter des Salons würde niemanden überraschen, wäre da nicht die Anwesenheit des Königs von Preußen. Wieder einmal steht das Lied im Vordergrund (was das Repertoire angeht). Dabei handelt es sich hauptsächlich um Romanzen (vgl. Nbsp. 2) und ein von Radziwiłł selbst komponiertes Stück. Es wird erwähnt, dass Helena auch Mazurken (nicht näher bezeichnet, möglicherweise von Chopin) aufführte. Dieses musikalische Treffen ist, soweit es einem Salontreffen untergeordnet werden kann, als Salon mit intmem, familiärem Charakter einzustufen (wie Abb. 8 zeigt). Mit Ausnahme der Hofdamen der preußischen Königin waren die Teilnehmer*innen ausschließlich Mitglieder der Familien Radziwiłł und Hohenzollern. Der intime Charakter lässt sich auch an der Art der Begleitung – einer Gitarre – ablesen. Die Besonderheiten des Instruments und seine akustischen Möglichkeiten lassen vermuten, dass die Gruppe der Teilnehmer nicht sehr groß war. Aufgrund des geborgenen Charakters des Treffens ist es schwierig, Schlussfolgerungen zu ziehen, die sich direkt auf die Forschungsfragen beziehen. Bemerkenswert ist aber gerade der freundliche, familiäre Charakter des Salons im Schweizer Haus.

269 Antoni Radziwiłł, *Im hohen Schilfe grün und dicht*, SLUB, Sig.: Mus.4327-L-500.

270 Agnieszka Drożdżewska, op. cit.

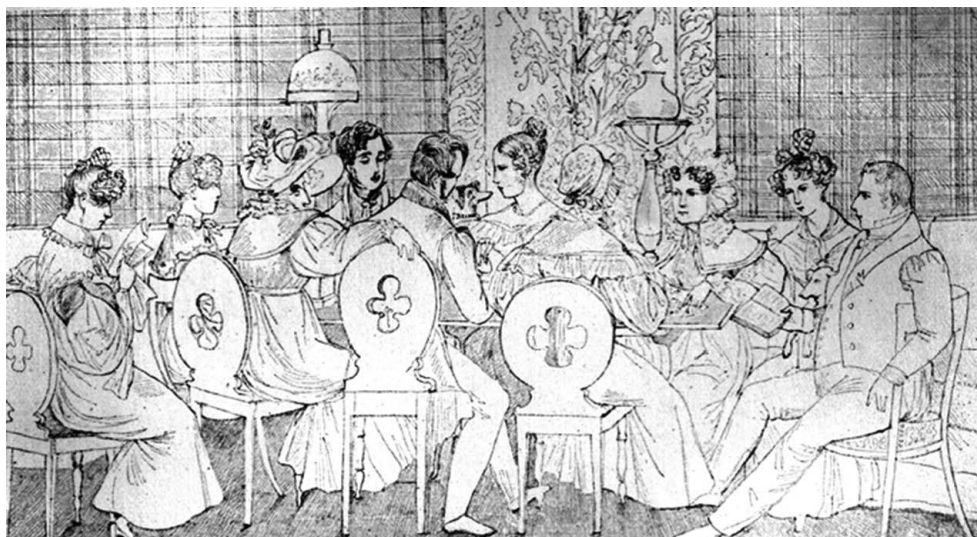


Abbildung 8: Eliza Radziwiłł – Familienabend im Schloss in Ciszycza (1830)²⁷¹

Abgesehen von den Mitgliedern der Familie Radziwiłł ist es schwierig, die um den Tisch versammelten Personen zu identifizieren. Aus der Art, wie die Gäste um den Tisch sitzen, aus ihren Arm- und Beinhaltungen, kann jedoch geschlossen werden, dass das Zusammensein keinen offiziellen Charakter hat, es herrscht eine entspannte Atmosphäre. Einige halten Bücher in der Hand, die anderen scheinen Karten zu spielen.

Die Recherche in den polnischen und deutschen Archiven lässt den Schluss zu, dass Fürst Antoni nicht viele Werke hinterlassen hat. Neben kleineren Gelegenheitsstücken, Salonliedern (meist in deutscher oder französischer Sprache; mit Klavier-, Gitarren- oder Cellobegleitung) und Miniaturen ist das unbestrittene Opus magnum – sowohl in Bezug auf den Umfang als auch auf die musikalische Reife – von Radziwiłł die Oper *Faust* nach dem Theaterstück von Goethe.²⁷² Eine engere Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern wird durch einen Briefwechsel bestätigt – Goethe schickte Radziwiłł zwei zusätzliche Szenen, um das fertige Werk zu vervollständigen.²⁷³ Laut Drożdżewska sind Musikwissenschaftler davon überzeugt, dass die Musik zu diesem großen Werk in der Sommerresidenz von

271 Eliza Radziwiłł, *Rodzinny wieczór w pałacu w Ciszycy (ok. 1830 r.)*, Bruno Henning, *Elisa Radziwiłł. Ein Leben in Liebe und Leid*, Berlin 1912, Beilage zwischen den S. 42–43, zit. nach: Agnieszka Drożdżewska, *Śląskie epizody z życia ... op. cit.*, S. 55.

272 Für eine Liste der Kompositionen von Radziwiłł siehe den Aufsatz: Małgorzata Kosińska, *Antoni Henryk Radziwiłł ... op. cit.*

273 PL-Wagad, AWR, Abt. XIII, Serie 13.9, Sig.: T.16/24; Mit „abgeschlossenem Werk“ ist der erste Teil des *Fausts* gemeint. Der zweite Teil wurde kurz vor Goethes Tod 1832 veröffentlicht. Radziwiłł starb 1833, ohne das Werk zu vollenden.

Radziwiłł – Ciszycza – entstanden ist.²⁷⁴ Das Werk ist nicht nur deshalb einzigartig, weil es die erste Vertonung des Textes von Goethe ist, sondern man kann spekulativ sagen, dass es die Weichen für spätere Komponistengenerationen stellte, die sich dieses Themas annahmen, beispielsweise Gounod oder Boito. Für diese These spricht u. a. der oben erwähnte Schriftverkehr. Radziwiłłs Musik kann als „kristallene Musik“ bezeichnet werden, in dem Sinne, dass sie den Charakter des literarischen Werks wiedergibt und mit den Ideen von Goethe übereinstimmt (auch wenn einige Szenen wie der Prolog in der Oper weggelassen wurden). Auch in der Komposition (Endfassung) von Boito fehlt es nicht an gelöschten Szenen. Andererseits spiegelt sich der Unterschied von etwa dreißig Jahren im Fall von Gounod und Boito deutlich in der stilistischen Ebene wider.

Angesichts der Dynamik und des Umfangs der Komposition stellt sich die Frage, wie der Fürst Antoni inmitten seiner zahlreichen Verpflichtungen die Zeit fand, ein so umfangreiches Werk zu komponieren.²⁷⁵

Während Chopins Äußerung und Würdigung des Werks bereits oben zitiert wurde, lohnt es sich, sie durch einen Satz von Meyerbeer zu ergänzen:

[...] besuchte Fürst Radziwiłłs Bühnenmusik zu Goethes *Faust*, eine höchst ungewöhnliche, originelle und interessante musikalische Kreation.

[(...) attended Prince Radziwiłł's incidental music to Goethe's *Faust*, a highly unusual, original, and interesting musical creation.]²⁷⁶

Der Begriff „ungewöhnliche Kreation“ ist interessant. Dies sollte jedoch nicht überraschen, da Radziwiłłs Oper trotz ihres romantischen Charakters sehr stark in Glucks Opernreform und klassischen Traditionen verwurzelt ist.²⁷⁷

274 Agnieszka Drożdżewska, op. cit., S. 56.

Die Autorin verweist jedoch nicht auf spezifische Studien oder zitiert Veröffentlichungen, auf deren Grundlage sie diese Schlussfolgerungen gezogen hat.

275 Wojciech Lizak, *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka ...* op. cit.

276 Robert Ignatius Letellier (Hg.), *The Diaries of Giacomo Meyerbeer. Volume 4. 1857–1864. The Last Years*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison / Teaneck 2004, S. 22.

277 Überdies geben die Notizen von Fürstin Louisa einen Einblick:

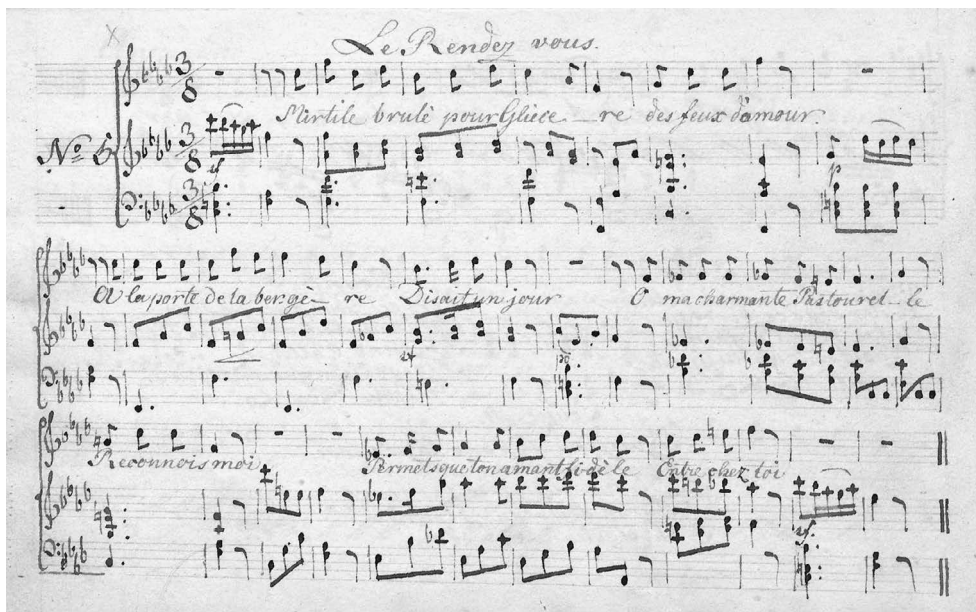
Die Komposition meines Mannes zu Goethes Faust hat mir große Freude bereitet. Für mich ist sie eine brillante Komposition, und ich freue mich, dass Künstler und Experten meine Meinung voll und ganz teilen.

Die Musik hat an allgemeiner Bewunderung gewonnen, meine im Besonderen, obwohl ich nicht in der Lage bin, nach außen zu zeigen, was ich fühle, und Antoni auch nicht ahnt, dass ich von seiner schönen Komposition so beeindruckt bin.

[*Kompozycja mego męża Faust Goethego, sprawiła mi wielką radość. Dla mnie jest to genialna kompozycja i miło mi widzieć, że artyści i znawcy zupełnie podzielają moje zdanie.*

Zachwyty jest ogólny, mój w szczególności, chociaż, nie umiając okazać na zewnątrz tego, co czuję, Antoni ani się domyśla, że tak dalece jestem pod wrażeniem pięknego jego dzieła.]

Ludwika Radziwiłł, op. cit. (Bd. 2), S. 315.



Notenbeispiel 2: Antoni Radziwiłł – *Le Rendez vous*²⁷⁸

Die Liedkompositionen des Prinzen entsprechen den Merkmalen des für den Salon bestimmten Repertoires. Das abgebildete Stück zeichnet sich durch eine einfache melodische Linie aus, die frei von technischen Schwierigkeiten ist. Die Begleitebene dient lediglich als Hintergrund für die Gesangsstimme. Oft wird die Gesangslinie verdoppelt.

Die Oper selbst wurde mehrfach von der Singakademie aufgeführt, außerdem in Hannover, Leipzig, Danzig, Halle, Königsberg, Lüneburg, Potsdam, Prag, Jena, Weimar, Coburg und am englischen Hyde Park College. Die letzte polnische Aufführung (laut gefundenen Quellen) fand 2018 in der ursprünglichen (deutschen) Fassung in der ehemaligen polnischen Radziwiłł-Residenz in Nieborów statt und wurde digital aufgezeichnet.²⁷⁹

Wie wichtig für Fürst Antoni die Reinheit der Musik, die Ästhetik und die kulturelle Gewandtheit des Konzertpublikums waren, zeigen die Erinnerungen an die *Faust*-Aufführung aus dem Jahr 1820 von Fürst Michał Radziwiłł. Dies unterstreicht die Rolle und den Stellenwert der Musik im Haushalt der Radziwiłłs. Schließlich wird der Salon als ein Ort präsentiert, an dem die neuesten Kompositionen zu hören sind:

²⁷⁸ Antoni Radziwiłł / Joseph Dominique Fabry Garat, *Lieder* (ca. 1830), PL-Wn, Sig.: Mus.1273.

²⁷⁹ FAUST Antoni Radziwiłł – Spektakl operowy, <http://www.nieborow.art.pl/aktualnosci/faust-antoni-radziwill-spektakl-operowy,46.html> [Zugriffsdatum 30.12.2024]; Die Nieborów-Aufführung (15.09.2018) von Radziwiłłs *Faust* ist verfügbar unter: https://youtu.be/RLnEjw1T-5g?si=TpuvcEPVyCahj_YK [Zugriffsdatum 11.04.2025].

Notenbeispiel 3: Antoni Radziwiłł – *Faust. Eingang.* Manuskript des Komponisten²⁸⁰

Schon die erste Seite des Manuskripts – die Instrumentation, die Stimmführung – erinnert nicht an die neuen Opern der Zeit (von Weber, Donizetti oder Meyerbeer), sondern verweist auf eine frühere Tradition.

Der Fürst war äußerst anspruchsvoll und streng in seiner Kunst. Als die Aufführung begann, konnte kein Stuhl bewegt werden, kein Wort wurde vergeblich ausgesprochen. Die Türen zum Saal waren verschlossen, und als Fürst August sich einmal verspätet hatte, rief Fürst Antoni sehr deutlich: Sie müssen dort warten, bis die Szene vorbei ist! Als Fürst Karol, der die Rolle des Mephistopheles in *Faust* spielte, einmal eine Zeile zugunsten der anwesenden Prinzessinnen verließ, erhob sich Fürst Antoni und rief aus: Fürst Karol, ich kann Ihnen die „Fliegen, Frösche, Käfer und Läuse“ nicht erlassen – denn das ist Goethes Text. Also, noch einmal, bitte! *Da capo!*

280 Antoni Radziwiłł, *Faust. Eingang.* (Schriftprobe Antoni Henryk Radziwiłł), Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, D-B, Sig.: Mus. ms. autogr. Radziwiłł, A. 1 N.

[Książę był przy tym nadzwyczaj wymagający i ścisły w sztuce. Gdy się przedstawienie zaczynało, nie mogło żadne krzesło być poruszone, żadne słowo wymówione na próżno. Drzwi do Sali były zamykane, a gdy się raz książę August opóźnił, książę Antoni zawołał bardzo znacząco: trzeba tam czekać aż scena się skończy! Pewnego razu, gdy książę Karol, grający w Fauście rolę Mefista, przez wzgląd na obecne księżniczki wiersz jeden opuścił, podniosła się wyżej głowa księcia Antoniego, który zawołał: książę Karolu, nie mogę darować Panu „much, żab, pluskiew i wszy” – taki bowiem jest tekst Goethego. A więc, proszę jeszcze raz! *Da capo!*]²⁸¹

Wie der derzeitige Vertreter der Familie Radziwiłł – Maciej – in Erinnerung ruft, waren das 19. und 20. Jahrhundert durch einen Rückgang des Vermögens der Familie gekennzeichnet, was zu einer Schwächung der Mäzenatentätigkeit führte.²⁸²

2e. DIE FÜRSTEN LUBOMIRSKI

Die Familie Lubomirski ist eine weitere fürstliche Familie, die eine wichtige Rolle im Mäzenatentum der bildenden Künste, Musik und Wissenschaft spielte. Vertreter der Familie hatten wichtige Positionen am polnischen Königshof der Piasten (10.–14. Jhd.) und später der Jagiellonen (14.–16. Jhd.). Ihre Blütezeit erlebten sie an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.²⁸³ Mehrmals beanspruchten sie den polnischen, tschechischen und ungarischen Thron.²⁸⁴

Die Familie Lubomirski war und ist weiterhin bekannt für ihr großes Interesse an der Kunst und die konsequente Förderung vieler Künstler*innen. Ihre Aktivitäten beschränkten sich nicht nur auf das Sammeln, um die Position der Familie in den Kreisen der europäischen und polnischen Aristokratie zu stärken. Durch die Förderung der Künste und Wissenschaft unterstützten sie Künstler*innen und Akademiker*innen. Sie ermöglichten deren Ausbildung, Weiterentwicklung oder boten finanzielle Unterstützung an. Die bedeutendste Vertreterin der Familie war Izabela Lubomirska (1736–1816), deren Tätigkeit in den folgenden Abschnitten beschrieben wird.²⁸⁵

281 Agnieszka Drożdżewska, op. cit.

282 Maciej Radziwiłł, *Rola mecenatu artystycznego ...* op. cit.

283 Kasper Niesiecki, *Herbarz polski powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez J. N. Borowicza* (Bd. 6), Leipzig 1841, S. 147, zit. nach: <https://janlubomirski.pl/historia-rodu-ksiazat-lubomirskich2> [Zugriffsdatum 31.12.2024]. Die Website der Familie Lubomirski wurde auf der Grundlage historischer Quellen und wissenschaftlicher Veröffentlichungen erstellt. Sie stellt eine zuverlässige Wissensquelle dar – M. K.

284 Ibidem [Zugriffsdatum 31.12.2024].

285 *Die Familie Lubomirski war für ihr Mäzenatentum in Kunst und Kultur bekannt. Im Familienschloss Wiśnicz, das noch heute im Besitz der Familie ist, sowie in Wilanów, Łazienki Królewskie, Łańcut, Mokotów und vielen anderen Residenzen unterhielten sie private Theatergruppen, finanzierten Künstler, stifteten sakrale Bauten und kümmerten sich um die Ausschmückung von Privatwohnungen. Das Mäzenatentum in der Wissenschaft ist ebenfalls eine Familientradition.*

Eine der jüngsten Publikationen, die sich mit der Geschichte der Familie in ganzheitlicher Weise befasst, ist die dreibändige Schrift von Jan Lubomirski-Lanckoroński. Sie gibt einen allgemeinen Überblick über die Geschichte und die Aktivitäten der Fürst*innen. Eine weitere Quelle zur Darstellung der Realität des Mäzenatentums zu Beginn des 20. Jahrhunderts sind die Memoiren des polnischen Pianisten Artur Rubinstein (1887–1982). Auch an wissenschaftlichen Aufsätzen (die sowohl in Polen als auch im Ausland veröffentlicht wurden), die sich mit bestimmten Aspekten der Tätigkeit der Lubomirskis befassen, mangelt es nicht. Es ist jedoch anzumerken, dass sie hauptsächlich Tätigkeiten im Bereich der Literatur und der bildenden Künste, d. h. Sammeltätigkeiten, betreffen. Das musikalische Mäzenatentum wie auch das musikalische Schaffen²⁸⁶ der betreffenden Familie ist nach wie vor ein Gebiet mit großem Forschungspotenzial. Leider ist der Zugang zu den Familienarchiven beschränkt. Die Korrespondenz ist oft unleserlich oder in französischer Sprache verfasst. Es fehlt an ausländischen Brief- und Dokumentensammlungen, besonders im Wiener Archivgut. Aus diesem Grund war es nicht möglich, den Wiener Salon der Fürsten Lubomirski erschöpfend zu untersuchen. Die in den Bibliotheken der Residenzen von Łańcut und Przeworsk aufbewahrten Familiensammlungen wurden daher für die folgenden Untersuchungen genutzt.

Die Bibliothek des Łańcut-Schlusses war eine der größten des Landes (nach den Bibliotheken der Familie Potocki, der Familie Czartoryski und des Königs Stanisław August). Eine Besonderheit ist, dass die Sammlungen bis heute nahezu unversehrt erhalten geblieben sind. Wichtig für das Thema dieser Arbeit ist, dass eine Sammlung von Musikalien erhalten geblieben ist, die mehr als anderthalbtausend Bände umfasst, und vor allem zahlreiche Manuskripte, die sich auf das musikalische Mäzenatentum der Fürstin Izabela Lubomirska, geb. Czartoryska, beziehen und aus der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stammen.²⁸⁷

Der Beginn der musikalischen Tätigkeit am Hof der Lubomirski-Fürsten ist mit ihrer Person verknüpft (es gibt keine früheren Quellenangaben).²⁸⁸ In der

[*The Lubomirski family was famous for exercising patronage of the arts and culture. At the family castle – Wiśnicz, which the family has owned until now and in Wilanów, the Royal Baths Park, Łańcut, Mokotów and in many other residences they supported private theatre groups, financed artists, funded religious buildings and cared for the design of private residences. Family tradition is also scientific patronage.*]

Ibidem [Zugriffsdatum 31.12.2024].

286 Zu erwähnen ist die Gesamtausgabe von Kazimierz Lubomirski. Eines seiner Lieder wird in einem späteren Abschnitt des Kapitels besprochen.

287 Die Sammlungen der Bibliothek des Schlosses Łańcut sind Teil des Schlossmuseums Łańcut (Museum-Zamek w Łańcucie). Ihre Systematisierung wurde von Krzysztof Biegański in der Publikation *Biblioteka muzyczna Zamku w Łańcucie. Katalog* vorgenommen. Die Institution ist offen für Kooperationen und hilft bei der Forschung, indem sie Quellen zur Verfügung stellt.

288 Krzysztof Biegański, *Biblioteka muzyczna Zamku w Łańcucie. Katalog*, Muzeum-Zamek w Łańcucie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1968, S. 10–11. Die Fürstin förderte auch die Entwicklung der anderen schönen Künste sowie des Theaters. Sie erweiterte ihre Wohnsitze durch

Sammlung der Bibliothek finden sich solch „Perlen“ wie Autografen oder handschriftliche Kopien von Partituren des *Barbiers von Sevilla* von Rossini, *La serva padrona* von Paisiello sowie Kompositionen von Marcello di Capua (~1740–1819).²⁸⁹

Über die Fürstin selbst ist zu schreiben, dass sie eine ungewöhnliche Person mit weitreichenden Kontakten war, unter anderem zu den königlichen Höfen in Polen, Frankreich und dem kaiserlichen Hof in Österreich.²⁹⁰ Von Kindheit an war sie mit König Stanisław August Poniatowski befreundet und teilte seine ästhetischen Vorstellungen sowie seine Liebe zur Kunst. Dies ist insofern von Bedeutung, als in ihrer Sammeltätigkeit und ihrem künstlerischen Schaffen nicht nur der Einfluss ausländischer Höfe (insbesondere des Wiener und des französischen Hofes), sondern auch der des Hofes von Stanisław August zu erkennen ist. Desse Hof war von der Ästhetik und Philosophie der Frühaufklärung geprägt. Ihre Aktivitäten spiegeln die künstlerischen Tendenzen des damaligen Warschauer Hofes wider – einer Hauptstadt, die ihr goldenes Zeitalter erlebte.²⁹¹

die Umsetzung kühner architektonischer Vorschläge. Durch ihre philanthropischen Aktivitäten und ihr politisches Engagement konnte sie den Emigranten des französischen Hofes helfen, die vor den Wirren der Revolution flohen. Die von ihr geförderten einheimischen Künstler schufen Werke, von denen einige noch heute beliebt sind.

Die Fürstin Marschallin baute das Schloss in Łancut um, trug Kunstsammlungen und Bibliotheken mit hunderterten der wertvollsten Werke aus der ganzen Welt zusammen und legte den Grundstein für das Nationaltheater in Warschau. Sie war politisch äußerst aktiv und schützte während der Revolution einen Teil des französischen Hofes auf ihrem Anwesen in Łancut. Sie war sehr aktiv bei der Erweiterung ihrer Residenzen und baute einen Palast auf ihrem Anwesen in Mokotów. Sie war die Namensgeberin dieses Warschauer Stadtteils und nannte ihr Anwesen Mon Coteau (Mein Hügel). Franciszek Karpiński schrieb für sie „Pieśń o Narodzeniu Pańskim“, besser bekannt unter dem Titel „Bóg się rodzi“ [polnisches Weihnachtslied – „Gott ist geboren“ – M. K.]. Zu Ehren ihrer Tochter [...] verfasste Cyprian Kamil Norwid ein Panegyrikus. Von seinem Wohnsitz in Łancut aus machte sich Tadeusz Kościuszko auf den Weg nach Krakau und begann von dort aus einen Aufstand im ganzen Land.

[Książna Marszałkowa przebudowała zamek w Łańcucie, zgromadziła kolekcje sztuki i biblioteki, zawierające setki najbardziej wartościowych dzieł z całego świata, położyła kamień węgielny pod budowę Teatru Narodowego w Warszawie. Była niezwykle aktywna politycznie, w swojej posiadłości w Łańcucie chroniła część dworu francuskiego w okresie rewolucji. Z wielką aktywnością rozbudowywała rezydencje, zbudowała pałac w swoich dobrach na Mokotowie. Nadała nazwę tej dzielnicy Warszawy, określając swoją posiadłość Mon Coteau (Moje Wzgórze). Dla niej Franciszek Karpiński napisał „Pieśń o Narodzeniu Pańskim”, znaną bardziej pod tytułem „Bóg się rodzi”. Na cześć jej córki (...) Cyprian Kamil Norwid napisał panegyryk. Z rezydencji w Łańcucie wyruszył Tadeusz Kościuszko, który udał się do Krakowa i stamtąd rozpoczął powstanie w całym kraju.]

<https://janlubomirski.pl/historia-rodu-ksiazat-lubomirskich2> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

289 Daniel Reniszewski, *Faksymile dla Łańcuta*, in: Piotr Ogrodzki (Hg.), *Cenne, Bezcenne, Utraczone*, 2013 (Nr. 1–4), S. 43, <https://www.zamek-lancut.pl/materialy-i-artykuly> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

290 Anna Wiślińska, *Zbiory muzyczne księżnej Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej w Bibliotece Zamku w Łańcucie*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowski Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 198.

291 Magdalena Górka, *Izabela z Czartoryskich Lubomirska*, https://www.wilanow-palac.pl/izabela_z_czartoryskich_lubomirska.html [Zugriffsdatum 31.12.2024].

Eine ungewöhnlich gute Annäherung an das Profil der Fürstin findet sich in der Beschreibung von Anna Wiślińska, die in ihrem Aufsatz besonders auf das Musikleben in ausgewählten Residenzen der Fürstin Marschallin eingeht. Auch ihre am Familienhof erworbene musikalische Ausbildung war nicht ohne Bedeutung. Es ist jedoch zu betonen, dass sie ihre musikalische Reife vor allem ihren europäischen Reisen verdankte. Izabela war mit dem Repertoire der europäischen Opernhäuser und den wichtigsten zeitgenössischen Musikveranstaltungen vertraut. Ihre Liebe zur Musik manifestierte sich nicht nur in der Rezeption, sondern auch in der musikalischen Darbietung – sie spielte das Clavichord. Ihr Mäzenatentum innerhalb der Salons unterschied sich nicht wesentlich von dem anderer Vertreter der Aristokratie: Sie organisierte zahlreiche Konzerte und lud vielversprechende junge Künstler*innen ein.²⁹²

Die oben genannten Aufsätze von Wiślińska sollen durch zwei weitere wichtige Informationen ergänzt werden. Erstens kam Fürstin Izabela von frühester Jugend an mit Kultur, Kunst und Philosophie in Berührung – sie wuchs bei ihrer Großmutter, Izabela Czartoryska, geb. Morsztyn, auf, die den ersten Salon in Polen (in Warschau) gründete.²⁹³ Zweitens sind die Jahre nach 1791, in denen sich die Fürstin dauerhaft in Wien – im ehemaligen Palais Esterházy auf der Mülkerbastei – und in der polnischen Stadt Łańcut niederließ, ein bedeutender Lebensabschnitt.²⁹⁴

292 *Fürstin Izabella, eine der reichsten und einflussreichsten Damen der Stanisław-Epoche* [Zeit der Herrschaft von Stanisław August, nach seinem Namen wurde die Zeit der polnischen Aufklärung benannt – M. K.], *war eine Kennerin und Mäzenin der Künste. Diese große Liebhaberin der Literatur, des Theaters, der Malerei und der Musik trug eine wertvolle Gemäldesammlung, eine Sammlung von Skulpturen, Porzellan und auch eine Sammlung von Musikwerken in Łańcut zusammen. Die Musik nahm einen besonderen Platz in den breit gefächerten intellektuellen und künstlerischen Interessen der Fürstin ein; sie war nicht nur eine ZuhörerIn, sondern auch eine Interpretin von Musik – sie beherrschte das Clavichordspiel. Sie lernte die Musik unter anderem an den Höfen ihres Vaters, August Czartoryski, und ihres Bruders, Fürst Adam, kennen, aber auch ihre häufigen Reisen durch Europa spielten eine wichtige Rolle bei der Prägung des Kunstgeschmacks der Fürstin. [...] die Fürstin besuchte regelmäßig die europäischen Opernhäuser und hielt sich über die wichtigsten musikalischen Ereignisse auf dem Laufenden. Sie organisierte zahlreiche Konzerte in ihren Salons in Warschau, Lemberg, Rom und Nizza, zu denen sie junge Virtuosen einlud.*

[*Księżna Izabella – jedna z najbogatszych i najbardziej wpływowych dam epoki stanisławowskiej, była koneserem i mecenasem sztuki. Ta wielka miłośniczka literatury, teatru, malarstwa i muzyki zgromadziła w Łańcucie cenne zbiory malarskie, kolekcję rzeźb, porcelany, a także zbiór utworów muzycznych. Muzyka zajmowała, bowiem szczególnie miejsce w szerokich zainteresowaniach intelektualnych i artystycznych księżnej; była ona nie tylko odbiorcą, ale także wykonawcą muzyki – biegle grała na klawikordzie. Muzykę poznawała m.in. na dworach ojca, Augusta Czartoryskiego oraz brata, księcia Adama, ale w kształtowaniu gustów artystycznych księżnej ważną rolę odegrały jej częste podróże po Europie. (...) księżna była stałą bywalczynią europejskich teatrów operowych i na bieżąco śledziła najważniejsze wydarzenia muzyczne. W swoich salonach w Warszawie, we Lwowie, w Rzymie i Nicei urządziła liczne koncerty, na które zapraszała młodych wirtuozów.]*

Anna Wiślińska, op. cit., S. 199.

293 Vgl. Kap. 2c.

294 Magdalena Górska, op. cit.



Abbildung 9: Władysław Ślędziński – *Porträt der Fürstin Izabela Lubomirska, geb. Czartoryska*²⁹⁵

Das Gemälde zeigt die Fürstin Lubomirska in Kostüm und mit Turban, wie es Ende des 18. Jahrhunderts in Mode war. Sie lehnt sich an einen Sockel mit einer Marmorbüste – eine Darstellung ihres Adoptivsohns, Fürst Henryk. Trotz des offensichtlichen Fehlens von Elementen, die sich auf Musik beziehen, ist die Büste von Henryk – einem versierten Harfenspieler – erwähnenswert. Die Fürstin trat mit ihm gemeinsam mehrmals öffentlich in Salons auf. Komponisten, darunter Marcello di Capua, widmeten ihnen ihre Werke, darunter nicht nur kleine Formen (dies wird in den folgenden Abschnitten näher erläutert).

²⁹⁵ Władysław Ślędziński, *Portret Izabelli z Czartoryskich Stanisławowej Lubomirskiej* [Porträt der Fürstin Izabela Lubomirska geb. Czartoryska] (1875), eine Kopie nach E. Vigée-Lebrun (1793), Muzeum-Zamek w Łańcucie, PL-ŁA, Sig.: S. 360 M, fotografiert von Marek Kosior.

prima d'io more. RM 292 Cavatina Angelica Placata Di Marcello di Capua 1
D. II - III
22.813

BIBLIOTEKA
MUZEUM w ŁAŃCUCIE
Nr. 22813 Dział. Muzyk.

Notenbeispiel 4: Marcello di Capua: *Angelica placata*²⁹⁶
Anfangsfragment der erhaltenen Cavatina *Momenti crudeli dell'ultima sorte*

Das Manuskript ist in der Bibliothek Muzeum-Zamek w Łańcucie (PL-ŁA) unter der Sig. RM 292 aufbewahrt, das Libretto im Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (I-Bc) unter der Sig. Lo.7430. Diese gehörten zu den wenigen noch erhaltenen Teilen des gesamten Werkes, das der Kaiserin Maria Theresia von Bourbon gewidmet ist. In der Bibliothek Muzeum-Zamek w Łańcucie findet man zudem die *Aria Angelica* (PL-ŁA, Sig. RM 293, sehr gut erhalten, 40 Seiten), das Duo *Voi che dal ciel vedete* (PL-ŁA, Sig. RM 299, sehr gut erhalten, 34 Seiten) und die Aria-concertante *Aria con Oboe obbligato. Che voui ch'io dica* (PL-ŁA, Sig. RM 298, sehr gut erhalten, 60 Seiten) aus der gleichen Kantate. Das Manuskript demonstriert nicht nur das handwerkliche Können des Hofkomponisten, sondern veranschaulicht auch eine mögliche Aufführungsbesetzung, mögliche Aufführungsorte am Hof der Fürstin in Łańcut (Marcello di Capuas Werk wurde besonders mit der polnischen Residenz in Verbindung gebracht). Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich der Komponist auch auf die mögliche Zusammensetzung der Hofkapelle eingestellt hat. Bemerkenswert sind die doppelt besetzten Holzblasinstrumente (Oboen, Flöten, Fagotte) sowie Hörner. Die Streichergruppe beschränkt sich auf ein traditionelles Quartett (beziehungsweise Quintett – es ist möglich, dass die Bassstimme durch Kontrabässe dupliziert wurde). Das Beispiel der Komposition von Capua zeigt das Interesse des Hofes der Fürstin Lubomirska an Bühnen- und symphonischer Musik.

²⁹⁶ Marcello di Capua: *Angelica placata*, Bibliothek Muzeum-Zamek w Łańcucie, PL-ŁA, Sig.: RM 292, Online abrufbar unter: <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/8497/edition/7853/content?ref=desc> [Zugriffsdatum 31.12.2024]. Das Manuskript ist sehr gut erhalten und hat 14 Seiten.

Wie bereits erwähnt, war es für die Fürstin Lubomirska äußerst wichtig, von Kunst umgeben zu sein, besonders von Kunst auf hohem Niveau. Musik, insbesondere Hofmusik, war in ihren Residenzen stets zu hören. Die kulturellen Zentren der Familie waren vor allem die Schlösser in Wien und Łańcut, wo Kammerensembles und Kapellmeister unterhielten: Peter Hänsel (ein Schüler Joseph Haydns) in Wien und Marcello Bernardino di Capua in Łańcut.²⁹⁷ Auf Wunsch der Fürstin Lubomirska komponierte der zuletzt genannte Komponist die Kantate *Angelica placata*, die unter anderem am Wiener Hoftheater aufgeführt wurde.²⁹⁸

Es ist auch bekannt, dass Fürstin Izabela Franciszek Lessel (1780–1838) während seines Studiums bei Joseph Haydn finanziell unterstützte. In der Korrespondenz zwischen Franciszek und Wincenty Lessel [Franciszeks Vater – Komponist am Hof der Czartoryskis – M. K.] finden sich Berichte über Musik, die am Łańcut-Hof aufgeführt wurde. Sie erwähnen die Werke von Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn sowie die Aufführung einer Sinfonie von Franciszek Lessel. Wie Wiślińska berichtete, waren in den 1890er Jahren bis zu drei Konzerte pro Woche auf dem Schloss in Łańcut zu hören. In der Regel spielten Familienmitglieder und Freunde. Professionelle Musiker wurden nur sporadisch angeheuert. Man kann Tendenzen erkennen, die den Łańcut-Hof näher an die Wiener Biedermeier-Traditionen heranführen. Diese Tendenzen sollten als gemeinschaftliches, familiäres Musizieren verstanden werden – Musizieren in einer kleinen Gruppe (oft beschränkt auf Gesang/einen anderen Solisten mit der Begleitung eines Tasteninstrumentes). Miniaturen und Kammermusikstücke waren sehr beliebt. Eine Bestätigung dieser These findet sich in der Studie von Biegański über die Bibliothek von Schloss Łańcut. Er betont, dass die Musik oft im kleinen Familienkreis oder im Freundeskreis aufgeführt wurde. Die Darsteller waren oft Henryk Lubomirski und die Fürstin Marschallin.²⁹⁹

297 Vgl. ibidem [Zugriffsdatum 31.12.2024]; Anna Wiślińska, op. cit., S. 199; Krzysztof Biegański, op. cit., S. 14–15. M. di Capua bildete auch die Bewohner des Schlosses in Łańcut, u. a. Prinz Henryk. Vgl. Mirosław Płoski, *Marcello di Capua, Court Composer to Princess Izabela Lubomirska. The latest research into his life and works*, in: Piotr Wilk (Hg.), *Musica Iagellonica* (Bd. 11), 2020, *Musica Iagellonica*, Krakau 2020, S. 51.

298 Titelseite des Librettos: *Angelica placata – cantata per musica da rappresentarsi negli imperiali teatri di Vienna* [...], Wien 1794; aufbewahrt in Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, I-Bc, Sig.: Lo.7430. Online abrufbar unter: <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/07/Lo07430/> [Zugriffsdatum 31.12.2024]; Mirosław Płoski, *Marcello di Capua (Bernardini ?)*, <http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/wloska/44/marcello-di-capua-bernardini-thinsp#skok11> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

299 *Vermutlich wurde die Musik von den Mitgliedern des Haushalts und zahlreichen geladenen Gästen gespielt. [...] Die Fürstin beherrschte das Clavichord, und ihr Adoptivsohn Henryk Lubomirski war ein begabter Amateur-Harfenist; alle vier Töchter der Fürstin hatten ebenfalls eine musikalische Ausbildung. [Przypuszczalnie muzykowali domownicy oraz licznie zapraszani goście. (...) Księżna grała biegle na klawikordzie, a jej przybrany syn Henryk Lubomirski był uzdolnionym harfistą-amatorem; wykształcenie muzyczne miały także wszystkie cztery córki księżnej marszałkowej.]*
Krzysztof Biegański, op. cit., S. 14–15.



Abbildung 10: Christian Gottfried Geissler – Konzert der Fürstin Izabela mit Henryk³⁰⁰

In der Bildlegende ist Folgendes vermerkt: *Izabella, Fürstin Marschallin Lubomirska, geborene Czartoryska, spielt Clavier mit Prinz Henryk Lubomirski [Adoptivsohn – M. K.] an der Harfe und zwei Franzosen aus der französischen Aristokratie, die vor der großen Revolution ausgewandert sind und Anno Domini 1793 in Łańcut zu Gast waren.*

[*Izabella z Xiążąt Czartoryskich Xiężna Marszałkowa Lubomirska grająca na klawicymbale z Xięciem Henrykiem Lubomirskim [przybrany syn – M. K.] na harfie i dwoma Francuzami z Arystokracji Francuzkiej którzy przed wielką Rewolucją emigrowali i gościli w Łańcutcie w Roku Pańskim 1793cim.*]

Hervorgehoben werden soll, dass es sich hier nicht um eine inszenierte Darstellung handelt, die das Image der Fürstin als Kunstmäzenin unterstreichen soll. Das Bild zeigt vielmehr eine Szene, die an der Tagesordnung war. Die Darstellung ist nah an den Bildern von Künstlern und Familien in der Biedermeierzeit.³⁰¹

300 Christian Gottfried Geissler – *Koncert księżnej Lubomirskiej z Henrykiem*, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, PL-Wu, Sig.: Inw.G.R. 4377.

301 Vgl. beispielsweise Josef Abel: *Die Familie des Großhändlers Johann Christian Edler von Bruchmann*, 1810.

Ein solches Ereignis – ein Konzert – ist auf einer Zeichnung von Christian Gottfried Geissler festgehalten (vgl. Abb. 10).

Łańcut war bekannt für seine Bälle und Wasserspiele, bei denen Musik ein unverzichtbares Element war. Ein Beispiel dafür sind kulturelle Veranstaltungen, bei denen schwimmende Gondeln von italienischen Musikern und Sängern begleitet wurden. Dieses Element kann als Brücke zwischen den Aktivitäten der Fürstin Marschallin und dem königlichen Hof verstanden werden, insbesondere während des Aufenthalts des Königs im Palast am Wasser in Łazienki Królewskie. Die Aristokratie, in diesem Fall die Familie Lubomirski, versuchte, den Geschmack des königlichen Hofes aufzugreifen und sich darauf zu beziehen. Sie setzte nicht nur den ästhetischen und stilistischen Rahmen, sondern auch die Trends der Epoche. Unabhängig von den für die einzelnen Familien charakteristischen Elementen war es wünschenswert, auf die vom königlichen Hof geförderten Vergnügungen zu verweisen. Dieses Element ist ein direkter Verweis auf die Anfänge der Tradition der Salons, nicht nur musikalisch, sondern auch literarisch.³⁰² Diese Unterhaltungen bilden gewissermaßen ein Gegengewicht zu denjenigen, die im kleineren, intimen Kreis des Zuhauses gepflegt werden. Zu den weiteren wesentlichen Unterhaltungsangeboten des Salons gehörten das *théâtre de société*³⁰³ und die bis zu zweimal wöchentlich stattfindenden Theatervorstellungen,³⁰⁴ bei denen die Darsteller*innen häufig Gastgeber*innen und geladene Gäste waren. Wie wichtig diese Unterhaltungen waren, zeigt die Tatsache, dass Fürstin Izabela für die Bedürfnisse des Łańcut-Hofes im Schloss ein Theater mit Orchestergraben errichten ließ, in dem nicht nur Theaterstücke, sondern auch Opern aufgeführt werden konnten.³⁰⁵

Die Musiksammlung enthält 92 Opernpartituren. Daraus lässt sich der Musikgeschmack der Fürstin Marschallin teilweise ableiten. Die umfangreichste Gruppe ist die der italienischen Komponisten (darunter Cherubini, Cimarosa, Pergolesi, Salieri, Sarti). Erst danach kommen französische Komponisten und Vertreter des deutschsprachigen Raums (beispielsweise Gretry, Rameau, Gluck oder Mozart).³⁰⁶ Zwei Manuskripte von Capua sind erwähnenswert. Das erste ist *Arione teatrale* (ca. 1807) für Solostimmen und Orchester – gewidmet der Fürstin Lubomirska und Henryk Lubomirski; die zweite ist *Serenata* für Solostimmen, Chor und Cembalo

302 Vgl. Kap. 2a.

303 Magdalena Górka, op. cit.

304 Mirosław Płoski, *Marcello di Capua* (Ausstellung), https://public.bn.files.1drv.com/y4pzqMZx3jjWr3GeF_zasGjAjd9iTMqlGLaFMv20tubNwHOCprfObApoaVws8JtTp3nNcyAIT4FY-PjMAFZV0GuR.H6sjzvuwY17x4SjYIDr67_adlLaPY0O6-gaqPTEwHQYeW3eRo6AjSEH1YDV-Pe2Dt18x0Rmd3eaRtr-oxncKlsSp8a6uFkB1zJmojmVZi3Pk0/P-09.jpg?psid=1&rdrt=334844627 [Zugriffsdatum 31.12.2024].

305 Anna Wiślińska, op. cit., S. 200.

306 Ibidem, S. 202.

(ca. 1800), dieses Mal Henryk allein gewidmet. Diese Werke zeigen nachdrücklich das Können des damals populären Komponisten. Darüber hinaus geben sie Aufschluss über die Gattungsinteressen der Fürstin sowie über die Aufführungsmöglichkeiten, die dem Hof in Łańcut zur Verfügung standen. Ein weiterer interessanter Aspekt dieser Forschung ist das Werk von Wolfgang Amadé Mozart, das 32 Werke – Opern, Orchester- und Kammermusikwerke – umfasst. Es ist umso interessanter, da – laut Wiślińska³⁰⁷ – zu dieser Zeit die Musik dieses Genies in Polen noch nicht so weit verbreitet war.

Ein großer Teil der Musikalien besteht aus Kammermusik, die vom Duett bis zum Oktett reicht. Am zahlreichsten sind die Streichquartette, von denen die Kompositionen von Ignaz Pleyel, Joseph Haydn und Peter Hänsel erwähnenswert sind. Nicht ohne Bedeutung sind außerdem die Kammermusikwerke für Blasinstrumente. Aus den Archiven des Schlosses in Łańcut kann man schließen, dass die ankommenden Musiker über eigene Instrumente verfügt haben müssen – in den Archivauszügen finden wir nur Informationen über den Kauf von Clavichorden, Cembali und Klavieren.³⁰⁸ Auch die Literatur für die Harfe – Prinz Henryks Instrument – ist nicht unbedeutend. Sie stellt die größte polnische Sammlung von Werken für dieses Instrument dar.³⁰⁹ Hingegen sind nur wenige Werke von polnischen Komponisten überliefert. In der Łańcut-Sammlung fehlen die *Polonaisen* von Wincenty Lessel (die er seinem Sohn Franciszek schickte, der zu dieser Zeit dort wohnte) oder die Werke seines Freundes Feliks Janiewicz (1762–1848), den die Fürstin finanziell unterstützte und der in ihrem Haus zu hören war.³¹⁰ Von den bedeutenderen polnischen Werken sind zwei *Orchesterpolonaisen* von Józef Elsner (1769–1854) zu erwähnen.³¹¹ Einen polnischen Akzent setzt auch das verschollene *dramma bernesco per musica La sposa polacca* von Capua (nur das Libretto ist erhalten), das 1796 in Rom aufgeführt wurde.³¹² Erwähnenswert sind auch die Musikalien, die in der Residenz des Adoptivsohns der Fürstin – Henryk Lubomirski – in seinem Palast in Przeworsk aufbewahrt wurden. Dort kann man viele Notenbücher mit dem Ex Libris von Fürstin Izabela finden. Dazu gehören Klavierwerke

307 Ibidem, S. 207. In der Sammlung fehlen Werke von Beethoven [mit Ausnahme von *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 – M. K.]. Dieses Fehlen ist erstaunlich, weil die Fürstin mit den zeitgenössischen musikalischen Trends vertraut war. Überdies lag ihr Wiener Palais direkt neben der Wohnung von Beethoven. Es ist daher anzunehmen, dass sie doch mit seinen Werken vertraut war. Im derzeitigen Stadium der Forschung gibt es jedoch keine Belege für diese These. Ibidem.

308 Krzysztof Biegański, op. cit., S. 17.

309 Anna Wiślińska, op. cit., S. 204; Krzysztof Biegański, op. cit., S. 13–14.

310 Andrzej Sitarz, *Feliks Janiewicz i fenomen festiwalu edynburskich na początku XIX wieku*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 232–233.

311 Anna Wiślińska, op. cit., S. 208.

312 Mirosław Płoski, *Marcello di Capua (Bernardini?)* ... op. cit.

von Cramer³¹³, Field³¹⁴, Steibelt³¹⁵, Klavierkonzerte von Hummel³¹⁶, Ries³¹⁷ und Opern von Rossini (vollständige Partituren, einzelne Arien sowie zahlreiche Transkriptionen³¹⁸).³¹⁹ Die oben genannten Werke zeigen die Tätigkeit der Salons von Lubomirska nicht mehr als eine Institution nach dem Vorbild des monarchischen Hofes, sondern als einen Ort mit privatem Charakter. Groß angelegte Bühnenwerke und symphonische Kompositionen weichen Werken mit didaktischem Charakter (Etüden) und solchen der Gattung der charakteristischen Werke, die im 19. Jahrhundert immer beliebter wurden. An Konzerten für Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung mangelt es jedoch nicht. Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass diese Großformen nie (oder fast nie) aufgeführt wurden, wie der nahezu perfekte Erhaltungszustand der Partituren beweist (in einigen Fällen kommt es vor, dass die Seiten noch heute mit Druckerschwärze zusammengeklebt sind). Dieses Urteil wird von Biegański bestätigt, der betont, dass das Musikleben der Łańcut-Residenz während des Mäzenatentums von Izabela Lubomirska zwar aufblühte, viele der erworbenen Werke jedoch nie aufgeführt wurden. Diese Situation würde sich jedoch unter der Schirmherrschaft der nächsten Eigentümer der Residenz drastisch ändern.

Selbst aus einer flüchtigen Analyse des Erhaltungszustands der Sammlung können wir mit Sicherheit schließen, dass ein bestimmter und recht umfangreicher Teil der Sammlung der Marschallin [Elżbieta (Izabela) Lubomirska – M. K.] nicht zum Spielen verwendet wurde. Am auffälligsten ist dies in der Opernabteilung, wo der Zustand einiger Partituren so aussieht, als ob sie gestern aus der Druckerei gekommen wären (zahlreiche Seiten sind mit Tinte verschmiert). Partituren von Instrumentalmusik, insbesondere Drucke, haben keine vom Interpreten angebrachten Markierungen (Bogenführung, Fingersatz usw.). Die Nachrichten über das Musikleben in Łańcut bestätigen dieses Urteil, zumindest was einige Teile der Sammlung der Marschallin betrifft. [...] Daraus ergibt sich für uns eine sehr bedeutsame

313 *Étude [!] pour le piano-forte en quarante deux exercices [sic] doigtés dans le différents tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond. liv. 4.*, PL-WRzno, Sig.: 325.864 Liv. 4.

314 *Polonoise favorite en forme de rondeau*, PL-WRzno, Sig.: 325.889; *Romance: pour le pianoforte*, PL-WRzno, Sig.: 325.972.

315 *Étude pour le piano-forté, contenant 50 exercices de différents genres, partagé en deux livraisons: oeuv. 78. livr. 1* (PL-WRzno, Sig.: 325.879 livr. 1), *livr. 2* (PL-WRzno, Sig.: 325.965 livr. 2).

316 *Les adieux: grand concerto pour le pianoforte sans accomp. d'orchestre: oeuvre 110*, PL-WRzno, Sig.: 325.945.

317 *Grand concerto pour le piano-forte avec l'accompagnement de tout l'orchestre: oeuvre. 115*, PL-WRzno, Sig.: 325.882; *Rule Britannia: grands variations pour le piano-forte avec l'accompagnement d'orchestre: oeuvre. 116*, PL-WRzno, Sig.: 325.902.

318 Transkriptionen u. a. PL-WRzno, Sig.: 325.935; 325.930; 325.901.

319 Anm. 313–318; vgl. Dorota Jońska-Amanowicz, *Druki muzyczne z kolekcji przeworskiej w zbiorach Ossolineum*, in: Adolf Juzwenko (Hg.), *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich* (Bd. 30), 2019, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Breslau 2019, S. 138–144.

Schlussfolgerung: Ein Teil der Sammlung der Marschallin wurde nicht nur nicht gespielt, sondern sollte am Łańcut-Hof überhaupt nicht aufgeführt werden. Diese Werke wurden vielleicht gekauft, um sich theoretisch mit ihnen vertraut zu machen, ohne sie zu spielen; nicht ausgeschlossen, aber wahrscheinlicher ist es, dass sie einfach nur gekauft wurden, um die Sammlung zu erweitern, mit anderen Worten, um das Sammeln als Selbstzweck zu betreiben. Diese Aussage – das muss betont werden – gilt nicht für die gesamte Sammlung. Ein Teil davon wurde sicherlich praktisch genutzt. [...] einschließlich kleiner Instrumental- und Vokalformen, Opernfragmente in Transkription, Bläserquintette und -sextette, Harfenmusik.

[Już z pobieżnej analizy stanu zachowania zbioru możemy autorytatywnie wnioskować, że pewna i to dość obszerna część kolekcji Marszałkowej [Elżbieta (Izabela) Lubomirska – M. K.] nie była używana do grania. Najbardziej rzuca się to w oczy w dziale operowym, gdzie stan niektórych partytur wskazuje, jakby wczoraj wyszły spod prasy drukarskiej (liczne karty pozlepiane farbą drukarską). Zbytki muzyki instrumentalnej, zwłaszcza druki, nie posiadają żadnych oznaczeń naniesionych przez wykonawcę (smyczkowanie, palcowanie itp.). Wiadomości o życiu muzycznym Łańcuta potwierdzają ten sąd, przynajmniej w zakresie niektórych partii kolekcji Marszałkowej. (...) Stąd wypływa dla nas pewien bardzo znamieny wniosek: Część zbioru Marszałkowej nie tylko, że nie była grana, ale także nie miała być w ogóle wykonywana na dworze Łańcuckim. Dzieła te kupowano być może w celu zaznajomienia się z nimi teoretycznie, bez grania; nie wykluczone jednak i bardziej prawdopodobne, że po prostu w celu powiększenia zbioru, innymi słowy kolekcjonowanie jako cel sam w sobie. Stwierdzenie to – trzeba podkreślić – nie dotyczy całego zbioru. Jakaś jego część była z pewnością użytkowana praktycznie. (...) m.in. małe formy instrumentalno-wokalne, fragmenty operowe w transkrypcji, kwintety i sekstety dęte, muzyka harfowa.]³²⁰

Aus dem obigen Zitat von Biegański lassen sich zwei Schlussfolgerungen hinsichtlich des Mäzenatentums der Fürstin Marschallin Lubomirska ziehen. Dank ihrer Tätigkeit erlebte das Musikleben am Łańcut-Hof eine Blütezeit. Häusliche Familienkonzerte, Salonkonzerte, Auftritte von Virtuos*innen und schließlich die Tätigkeit von Berufsmusiker*innen, Kammerensembles und Hofkomponisten machten diese Residenz zu einer der bedeutendsten der polnischen Aristokratie. Aus den erhaltenen Musiksammlungen ergibt sich auch ein Bild der musikalischen Ästhetik der Fürstin. Dabei handelt es sich nicht nur um Werke, die für eine öffentliche Aufführung bestimmt sind, sondern auch um solche, die in der Privatsphäre eigener Räume praktiziert werden. Man kann zum Beispiel die Etüden von Cramer oder Steibelt aus der Przeworsk-Sammlung erwähnen.

320 Krzysztof Biegański, op. cit., S. 35.

Die zweite Schlussfolgerung dürfte die Sammelleidenschaft der Fürstin Lubomirska sein.³²¹ Einige der Musikstücke, die nicht aufgeführt beziehungsweise nicht gespielt wurden, hatten die Aufgabe – spekulativ gesprochen – den Rang der Residenz zu erhöhen oder, perspektivisch betrachtet, die Grundlage für die zukünftige musikalische und darstellerische Ausbildung der nächsten Generationen der Familie zu bilden. Daraus kann man schließen, dass die Musik- und Kunstsammlung nicht nur der Befriedigung privater ästhetischer Bedürfnisse diente, sondern auch eine Fundgrube für Kunstwerke in der Region darstellte.

Neben ihren Residenzen in Łańcut und Wien verfügte die Fürstin über Paläste in Warschau, Wilanów (bei Warschau; die ehemalige Residenz von König Jan III. Sobieski) und Mokotów. Sie erweiterte Wilanów und fügte ihre Kunstsammlung hinzu (mit Hilfe ihres Schwiegersohns Stanisław Kostka Potocki [1755–1821]). Er und seine Frau wurden später die Besitzer von Wilanów.³²² Die Residenz in Mokotów (einem Stadtteil von Warschau) – heute Szustr-Palast genannt – war ein deutlich kleineres Anwesen, das zu dieser Zeit keine große Rolle spielte. Adrian Sobieszczanski vermutet, dass die Ursprünge dieses Palastes auf die Rivalität mit der Familie der Czartoryski-Fürsten zurückzuführen sind. Das Gelände gehörte zu den prestigeträchtigsten. In der Nähe befanden sich die Łazienki Królewskie (die Sommerresidenz von König Stanisław August – M. K.) sowie Ujazdów. Das Gebäude in Mokotów könnte eine landschaftliche Verbindung mit Wilanów bilden.³²³

Nach dem Tod der Fürstin Marschallin ging die Łańcut-Residenz (und das gesamte Majoratsgut) in den Besitz von Grafen Alfred I. Potocki über – dem Enkel der Izabela Lubomirska. Das musikalische Leben begann allmählich zu erlahmen, obwohl der Hof weiterhin Capua, Hänsel und Ulman beschäftigte. Aus den überlieferten Rechnungsbüchern geht hervor, dass regelmäßig Konzerte und gemeinsames Musizieren stattfanden – die Ausgaben für das Stimmen des Klaviers praktisch jeden Monat zu finden sind.³²⁴ Hinzu kommen Ausgaben für den von Joseph Christoph Keßler (1800–1872) erteilten Klavierunterricht.³²⁵ Diese These wird sowohl

321 Diese Leidenschaft wurde von ihrem Adoptivsohn Henryk Lubomirski übernommen, der sowohl im Wiener Palais, als auch später in seiner Residenz in Przeworsk eine großartige Sammlung von Kunstwerken schuf. Nach dem Tod von Izabela Lubomirska gelangte unter anderem ihre Sammlung von Gemälden und Skulpturen dorthin. Vgl. Bożena Figiela, *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich*, in: Szczepan Kozak (Hg.), *Galicja. Studia i materiały* (Bd. 3), Instytut Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017, S. 86–115, <https://doi.org/10.15584/galisim.2017.3.4> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

322 https://www.wilanow-palac.pl/file/multimedia/html5/wlasciciele_palacu/ [Zugriffsdatum 31.12.2024].

323 Adrian Sobieszczanski, *Pałac Szustrów*, <https://varsavianista.pl/index.php/2022/05/28/palac-szustrów/> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

324 Anna Wiślińska, op. cit., S. 206.

325 PL-Wagad, APŁ,113/11,k.31 und 3b; PL-Wagad, APŁ,113/11,k.3b; Franciszek Ksawery Prek, *Czasy i ludzie*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Breslau 1959, S. 31. Vgl. auch Aldona

durch die Sammlungen in AGAD als auch durch die Beschreibung der Bibliothek-Sammlungen durch Biegański bestätigt. Er betont, dass sich die Potockis vor allem auf die von ihnen selbst aufgeführte Musik, auf die angewandte Musik, konzentrierten. Dieses Beispiel veranschaulicht die Veränderungen, die im 19. Jahrhundert stattfanden: Im Gegensatz zu den Veränderungen im 18. Jahrhundert, welche meist auf kulturelle Veranstaltungen abzielten, um den Glanz der Familie, ihren Einfluss und ihre Verbindungen zum königlichen Hof hervorzuheben, wandten sich die musikalischen Traditionen im 19. Jahrhundert eher dem Zuhause zu. Die Musik beginnt, eine funktionale Rolle zu spielen.³²⁶ Wie stark diese Sammlungen genutzt wurden, zeigt ihr Zustand. Die Bände weisen mehr Gebrauchsspuren und Schäden auf. Was das Repertoire anbelangt, so findet man vor allem Stücke, die mit der Institution des Musiksalons zusammenhängen, die besonders im 19. Jahrhundert populär waren.³²⁷ Hier sind vokal-instrumentale Stücke zu nennen, hauptsächlich französische, deutsche und englische Lieder. Außerdem sind Lieder von Schumann und Gounod zu finden. Was die reine Instrumentalmusik betrifft, so besteht der Kern der Sammlung aus Klavierstücken – einschließlich didaktischer Kompositionen –, Bearbeitungen populärer Opernarien und Tänzen.

Wie man sieht, wurden kleinere Formen im Laufe der Zeit (im 19. Jahrhundert) immer beliebter. Außerdem war die Aufführung auf unmittelbare Familienmitglieder und Freunde beschränkt. Ein beliebtes Genre war, wie bei den meisten der besprochenen Familien, die Liedform. Dies war kein Einzelphänomen. Dieser

Cholewianka-Kruszyńska, *Wychowanie dzieci – braci Alfreda i Artura Potockich w Łańcucie i Pod Baranami w Krakowie w dwudziestych i trzydziestych latach XIX wieku*, in: Hubert Łaskiewicz (Hg.), *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie VI. Bakalaureaty arystokraty, czyli dole i niedole dzieciństwa. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie w dniach 6–8 października 2016 roku*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2017, S. 64–65.

326 Von Anfang an hatte die Musik eine nützliche Funktion. Im obigen Absatz sowie in der Publikation von Andreas Ballstaedt sind Bearbeitungen von Werken für andere, kleinere Besetzungen gemeint, die oft vereinfacht sind.

Wir halten es vielmehr beim jetzigen Stand der Diskussion für notwendig, die historischen Kenntnisse im Bereich funktionaler Musik des 19. Jahrhunderts zu dem Grad sachgeschichtlicher Differenzierung zu treiben, den man im Falle der autonomen Musik traditionell für unabdingbar hält, um auch in diesem Bereich musikalischer Wirklichkeit sachgerechte und fundierte Urteile und Einschätzungen möglich zu machen. Aus vier Gründen lag es nahe, gerade die Salonmusik des 19. Jahrhunderts zum Gegenstand einer Studie zu machen. Zum ersten wird in fast allen Versuchen, die ästhetische Dichotomie global in den Griff zu bekommen, entweder explizit oder implizit auf Salonmusik rekurriert, wenn es gilt, ein Paradebeispiel zu finden für das, was man jeweils unter leichter, trivialer, unterhaltender oder funktionaler Musik versteht. Dies ist sicher kein Zufall, denn zweitens bildete Salonmusik, historisch gesehen, einen großen Teil des musikalischen Erfahrungshintergrundes, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Autoren wie Robert Schumann, Franz Brendel, Adolf Bernhard Marx, Eduard Hanslick und andere bewogen oder gezwungen hatte, sich mit der allmählichen Spaltung des Musiklebens auseinanderzusetzen. Salonmusik kann mithin als eine der frühesten Formen funktionaler Musik gelten.

Vgl. Andreas Ballstaedt / Tobias Widmaier, op. cit., S. 4.

327 Krzysztof Biegański, op. cit., S. 36.

Trend ist in den meisten europäischen Salons zu beobachten, auch in Wien. Dies mag mit dem Fehlen eines künstlerischen Zentrums in Form des königlichen Hofes in Warschau – der Romanow-Hof war allgemein unbeliebt – sowie mit sozialen Veränderungen zusammenhängen. Die Familie und das häusliche Leben wurden immer mehr in den Mittelpunkt gerückt. Das „Leben im Scheinwerferlicht“ wich der Pflege des eigenen Zuhauses.

Das wichtigste Ereignis des Musiklebens in Łańcut – während der Herrschaft des Ersten Majoratsguts (Alfred I. Potocki – M. K.) –, das eng mit dem Thema der Musiksalons verbunden ist, sind die Konzerte im Jahr 1823. An der ersten Veranstaltung zur Feier des Namenstages von Potockis Frau – Alfredowa Potocka – nahmen 20 Laiendarsteller sowie der deutsche Pianist Joseph Christoph Keßler (der Pädagoge der Potockis) teil. Ein ebenso wichtiges musikalisches Ereignis aus der Zeit von Alfred Potocki war die Aufführung von Webers *Der Freischütz*. Eine Inszenierung, die umso bedeutsamer ist, da die Darsteller*innen Bewohner*innen und Freund*innen waren – Amateure.³²⁸ Das Wesentliche dieses Ereignisses liegt im Zusammenhang mit dem Thema der vorliegenden Publikation. Einerseits geht die Aufführung auf die Anfänge der polnischen Musiksalons zurück, die sich sowohl an Vorbildern französischer Provenienz orientierten als auch den Geschmack und die künstlerischen und ästhetischen Tendenzen des Warschauer Königshofs widerspiegeln. Es gibt also eine Verbindung zu der musikalischen Rolle, die Warschau in Polen spielte – es war eine Art Zentrum des kulturellen Lebens, einschließlich des Musiklebens. Dies war nicht nur auf die Anwesenheit des königlichen Hofes zurückzuführen, sondern auch auf die Aktivitäten des Theaters und der Salons des Adels und des reichen Bürgertums. Zahlreiche Auftritte einheimischer und ausländischer Virtuosen auf Tourneen beeinflussten den Geschmack der Bevölkerung, und die Aristokratie bot ihnen häufig Auftritte auf ihren Familiengütern außerhalb der Hauptstadt an. Der Aristokratie und dem Musiksalon fiel eine weitere Rolle zu. Diese Einrichtung erschien oft als eine Hochburg der hohen Kunst – sowohl wegen der Aufführung musikalischer Werke als auch unter dem Gesichtspunkt des Sammelns. Auch dieser Sammeltätigkeit des polnischen Adels ist es zu verdanken, dass viele unschätzbare Kunstwerke und Musikalien den Krieg überstanden haben. Die Rolle der Aristokratie beschränkt sich nicht auf passive Tätigkeiten (Sammeln, Beauftragung von Musikwerken). Im Gegenteil, sie waren – wie im vorliegenden Fall – oft selbst aktiv an der Entstehung von Musik beteiligt, zusammen mit Familie und Freund*innen.

Ein weiteres Beispiel für musikalisches Mäzenatentum in der Familie der Lubomirski-Fürsten, das eng mit künstlerischen und literarischen Salons verbunden ist, ist Fürst Kazimierz Lubomirski (1813–1871). Es ist bedauerlich, wie Małgorzata

328 Anna Wiślińska, op. cit., S. 206–207.

Sulek erwähnt, dass das Wirken dieses großen Mannes noch nicht gründlicher erforscht worden ist.³²⁹ Er erhielt eine gute musikalische Ausbildung, die seine weitere musikalische Tätigkeit beeinflusste: sowohl auf der Ebene der Komposition als auch in Bezug auf das Mäzenatentum. Er besuchte das renommierte Liceum Krzemienieckie [Krzemieniec Oberschule] in Klewań [heute in der Ukraine – M. K.]. Von Kindesbeinen an war er eng mit der Musik verbunden. Seinen ersten Unterricht erhielt er auf dem Familiengut in Równe (Wolhynien) beim Kapellmeister seines Vaters, J. Schmidberg. Seine musikalische Ausbildung setzte er in Dresden bei dem Cellisten und Komponisten Justus Johann Friedrich Dotzauer fort.³³⁰

Fürst Lubomirski war in Musikkreisen eine hochangesehene Persönlichkeit. Auf seinen Reisen durch Europa lernte er viele Komponisten und Interpret*innen kennen. Es ist auch bekannt, dass er in Warschau einen Musiksalon betrieb, der für seine wöchentlich stattfindenden Konzerte berühmt war. Diese Informationen sind jedoch sehr allgemein gehalten – die derzeitige Quellenlage sowie der Mangel an Forschung lassen keine Details oder Daten zu.³³¹

Neben seinen Salons machte Lubomirski auch die Werke anderer Komponisten bekannt, insbesondere von Elsner. Außerdem übersetzte er seine Erinnerungen aus dem Deutschen ins Polnische.³³² Eine Vorstellung davon, wie das Mäzenatentum eines polnischen Aristokraten und Musikers ausgesehen haben könnte, vermittelt der Briefwechsel mit Kajetan Kraszewski (1827–1896; Musiker) sowie Stanisław

329 Małgorzata Sulek, *Outline of the Biography of Count Kazimierz Lubomirski and Analysis of his Vocal Works*, in: Zygmunt M. Szwejkowski (Hg.), *Musica Iagiellonica* (Bd. 6), *Musica Iagellonica*, Krakau 2012, S. 143.

330 Ibidem; Mirosław Płoski, *Kazimierz Lubomirski*, <http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/polska/7/kazimierz-lubomirski> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

331 *Kazimierz Lubomirski war eine in Musikkreisen sehr geschätzte Person. Offenbar hat er auf seinen zahlreichen Reisen durch Europa mit vielen angesehenen Komponisten und Instrumentalisten Kontakt aufgenommen, doch leider nennen die uns vorliegenden Quellen keine Namen. Er verkehrte häufig in polnischen Künstlerkreisen: In Warschau führte er einen Musiksalon, der für seine wöchentlichen Konzerte bekannt war. In den Jahren 1852–1858 war er stellvertretender Vorsitzender der Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów Muzyki [Gesellschaft zur Unterstützung verarmter Musikkünstler – M. K.]. Im Jahr 1858 wurde er zusammen mit Stanisław Moniuszko, Ignacy Feliks Dobrzyński und Franciszek Mirecki einstimmig zum Ehrenmitglied der Musikgesellschaft in Lemberg gewählt.*

[*Kazimierz Lubomirski was a person very much valued in musical circles. Apparently, during his many European travels, he made contact with many well-respected composers and instrumentalists but, unfortunately, the sources available to us fail to mention any names. He was frequently involved in Polish artistic circles: in Warsaw he held a music salon, famous for its weekly concerts. In 1852–1858 he held the position of Vice-Chairman of Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów Muzyki (Society for the Support of Impoverished Musical Artists). In 1858, together with Stanisław Moniuszko, Ignacy Feliks Dobrzyński and Franciszek Mirecki, he was unanimously elected an honorary member of the Music Society in Lviv.*]
Małgorzata Sulek, op. cit., S. 144.

332 Diese Erinnerungen wurden in den 1950er Jahren unter dem Titel *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artyści muzycznego* veröffentlicht; Małgorzata Sulek, op. cit., S. 144.

Moniuszko³³³ (1819–1872; Komponist). Dort findet man Informationen über Treffen, bei denen gemeinsam musiziert wurde oder gemeinsame Kompositions- und Aufführungsinitiativen durchgeführt wurden.

Ich bin [Kraszewski – M. K.] mit dem Grafen Lubomirski sehr gut befreundet; er kommt zu mir und ich besuche ihn auch. Wir spielen [Instrumente], singen ein wenig usw. Ich trete in die Kreise der Gesellschaft zur Unterstützung verarmter Musikkünstler ein.

[I'm (Kraszewski – M. K.) on very good terms with Count Lubomirski; he comes to see me and I also pay him visits. We play [instruments], sing a little etc. I am joining in the circles of the Society for the Support of Impoverished Musical Artists.]

Ich bin [Kraszewski – M. K.] mit Grafen Lubomirski sehr gut befreundet, und wir sehen uns oft. Ich bin in die Gesellschaft zur Unterstützung verarmter Musikkünstler aufgenommen worden und habe ein eigenes kleines Projekt vorgeschlagen, nämlich dass wir eine Musikzeitung herausgeben, der Erlös geht an die Gesellschaft; wer weiß, vielleicht klappt es ja – ich würde mich sehr freuen, wenn es klappt; auf jeden Fall wird darüber gesprochen und die Idee gelobt, aber es wird nicht leicht zu machen.

[I am (Kraszewski – M. K.) on very good terms with Count Lubomirski, and we see each other a lot. I have been accepted in the Society for the Support of Impoverished Musical Artists and have suggested a little project of my own, namely that we publish a music newspaper, proceeds go to the Society; who knows, perhaps it will work — I should be very glad if it does; anyway they are talking about it and praising the idea, but it won't be an easy thing to do.]

Kennen Sie Graf Lubomirski? Ist er ein guter Mensch? Denn ich [Moniuszko – M. K.] schätze ihn als Musiker.

[Do you know Count Lubomirski? Is he a good man? Because I (Moniuszko – M. K.) value him as a musician.]³³⁴

Die obigen Zitate beschreiben nicht vollständig die Institution der Salons als solche, sondern vor allem die Rolle des Adligen als Mäzen und Animator des Musiklebens. Aus den oben genannten Aussagen ergibt sich das Bild eines freundlichen und guten Menschen, der sich für die Werke der jungen Generation polnischer Komponisten interessiert. Dies ist zweifellos eine der Aufgaben der Aristokratie – die Unterstützung und Bereitstellung von Möglichkeiten für Kultur, Kunst und Künstler (in diesem Fall sowohl Schöpfer als auch Darsteller). Nicht unbedeutend ist die erwähnte Absicht, eine Zeitschrift zu veröffentlichen, die sich mit

333 Sein Salon wurde in folgender Publikation kurzgefasst: Magdalena Dziadek, *Polskie salony ...* op. cit., S. 71–72.

334 Zitate auf dieser Seite stammen aus: Małgorzata Sulek, op. cit., S. 145–146.

musikalischen Themen befasst. Der Vorschlag für eine solche Aktivität kann als pädagogisch-wissenschaftlicher Auftrag eingestuft werden. Das kompositorische Schaffen von Lubomirski umfasst etwa 60 Werke. Es handelt sich hauptsächlich um Klavier- beziehungsweise Tanzminiaturen, die im Stil *brillant*³³⁵ gehalten sind. Sie präsentieren wunderbare Stilisierungen von polnischen Tänzen. Der überwiegende Teil seines kompositorischen Schaffens sind Lieder. Zur Zeit ihrer Entstehung waren sie sehr populär, insbesondere das Lied *O gwiazdeczko coś błyszczala* [*Oh Sternchen das leuchtete* – M. K.] op. 22.³³⁶

In den Sammlungen der Bibliothek des Schlossmuseums in Łańcut findet sich ein Autograf eines anderen Liedes des Fürsten Lubomirski (vgl. Nbsp. 5). Es ist ein Vorzeigebeispiel eines Liedes, das im Rahmen eines Salons aufgeführt werden soll. Es wird von einer achttaktigen Klaviereinleitung begleitet. Sie hat sowohl harmonische als auch melodische Funktionen. Die Stimmführung ist bemerkenswert, ebenso wie die schüchterne melodische Linie des Basses. Die Harmonik selbst ist in der romantischen Tradition verwurzelt und oszilliert zwischen den von Chopin in seinen Liedern und Mazurken vorgeschlagenen musikalischen Lösungen sowie der späteren musikalischen Sprache der Lieder von Mieczysław Karłowicz (1876–1909). Der Klavierpart stellt kein größeres Aufführungsproblem dar. Trotz seiner (technischen) Einfachheit nutzte der Komponist den vollen Klang des Instruments. Auf diese Weise wurde ein klangliches Gleichgewicht zwischen dem Solisten und der Begleitung gewährleistet. Die Gesangslinie – ihre Phrasierung – basiert auf dem klassischen Vierklang. Sowohl die rhythmische als auch die melodische Gestaltung entsprechen der Prosodie des Textes und vermitteln den Eindruck von Natürlichkeit. Ein kleines Manko mag der rhythmische Schematismus sein, der auf die aufeinanderfolgenden Verse angewandt wird. Solche „Kleinigkeiten“ unterscheiden die Werke dieser Gattung von den Werken reifer und etablierter Komponisten in der Musikwelt. In dieser Komposition hat sich Lubomirski für den brillanten Stil in seiner kantilenenartigen, nostalgischen Form entschieden. Seine Lieder waren hochgelobt und beliebt.³³⁷

335 Dieser Stil basiert auf der Tradition der Klaviermusik im deutschsprachigen Raum. Seine Ursprünge finden sich in den Werken von C. Ph. E. Bach und W. A. Mozart. Seine Entwicklung fällt zusammen mit der kompositorischen und konzertanten Tätigkeit von Pianisten-Komponisten wie Hummel, Ries oder Weber. In Polen kristallisierte sich der Stil *brillante* im Werk von Szymanowska und in den frühen Werken von Chopin. Der Stil zeichnete sich vor allem durch virtuose Figuration, Ornamentik und Kantilenenabschnitte aus. Vgl. *Styl brilliant*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3980874> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

336 Lubomirski Festival, <https://lubomirskifestival.pl/lubomirski-niepublikowane-utwory/> [Zugriffsdatum 21.08.2022].

337 [...] *Ich muss hier den Fürsten Kazimierz Lubomirski erwähnen, der neben „Pierwiosnek“ [Primel] noch einige andere Gedichte von Mickiewicz für Gesang komponierte. Alle seine Werke zeugen von einem unvergleichlichen Talent, einem edlen Sinn für Schönheit und einer intuitiven Musikalität; fast überall finden wir eine fließende Melodie, voller Einfachheit, die natürliche und ungezwungene Harmonie. Außerdem verlangt*

Notenbeispiel 5: Kazimierz Lubomirski – *Nie płacz dziewczę* [Weine nicht, Mädchen] op. 42³³⁸

Der letzte Vertreter der fürstlichen Familie Lubomirski³³⁹, der in dieser Studie erwähnt werden soll,³⁴⁰ ist Fürst Władysław Lubomirski (1866–1934). Er war Musiker und ein sehr kreativer Komponist. Seine musikalische Ausbildung verdankte er Grzegorz Fitelberg (1879–1953) – einem Vertreter der Gruppe Junges Polen – und später Robert Fuchs am Wiener Konservatorium. Unter seinen Kompositionen (die nicht alle veröffentlicht wurden³⁴¹) sind die *Symphonie fantastique*, das *Orchesterpräludium*, der *Marsch für großes Orchester*, das *Gedicht in drei Sätzen* und die *Symphonie in f-Moll* zu nennen. Auch seine Operette *Die liebe Unschuld*, die in Wien aufgeführt wurde, war ein Erfolg. Fürst Lubomirski ging jedoch nicht als Komponist in

der Komponist weder vom Begleiter eine anstrengende Technik noch vom Sänger einen großen Stimmumfang; er schreibt leicht; wahrscheinlich verdankt er dem die Tatsache, dass seine Lieder nach den Werken von Moniuszko am populärsten wurden.

[(...) wspomnieć tu muszę o ks. Kazimierzu Lubomirskim, który oprócz „Pierwiosnka” kilka innych jeszcze poezyj Mickiewicza do śpiewu ułożył. Wszystkie jego utwory świadczą o niepoślednim talencie, szlachetnym poczuciu piękna, intuicyjnej muzykalności; wszędzie prawie znajdziemy płynną, pełną prostoty melodię, harmonię naturalną i niewymuszoną. Nadto nie wymaga kompozytor od akompaniatora pracowitej techniki, ani od śpiewaka rozległej skali głosu, pisze łatwo; temu też zapewne zawdzięcza, iż po utworach Moniuszki, jego pieśni się najwięcej rozpowszechniły.]

Władysław Wszelaczyński, *Adam Mickiewicz w muzyce: szkic muzyczno-bibliograficzny*, Nakładem Autora, Lemberg 1890, S. 7–8.

338 Kazimierz Lubomirski, *Nie płacz dziewczę* op. 42, nach: http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/media/transfer/doc/music_Note/lubomirski_nie_placz_demo.pdf [Zugriffsdatum 31.12.2024].

339 Heute Lubomirski-Lanckoroński.

340 Die Familie Lubomirski-Lanckoroński ist auch heute im Bereich des Kunstmäzenatentums in Polen tätig.

341 Einige der Stücke sind zu finden unter: [https://polona.pl/search/?query=author:Władysław_Lubomirski&filters=creator:%22Lubomirski,_Władysław_\(1866--1934\)%22,public:1,hasTextContent:0&advanced=1](https://polona.pl/search/?query=author:Władysław_Lubomirski&filters=creator:%22Lubomirski,_Władysław_(1866--1934)%22,public:1,hasTextContent:0&advanced=1) [Zugriffsdatum 21.08.2022].



Abbildung 11: *Fotografie von Grzegorz Fitelberg* (mit einer Widmung an Fürst Władysław Lubomirski)³⁴²

Auf der Fotografie ist handschriftlich vermerkt: „An Fürst Władysław Lubomirski, einen wahren Künstler – als Zeichen tiefer Ehre und Dankbarkeit. G. Fitelberg (1906)“. [„Książcu Władysławowi Lubomirskiemu, prawdziwemu artyście, w dowód głębokiej czci i wdzięczności. G. Fitelberg”]. Diese Widmung (in Verbindung mit den oben beschriebenen Aktivitäten des Fürsten) macht deutlich, welche wichtige Rolle die Person Lubomirski für die Entwicklung der polnischen Musik spielte. Komponisten, insbesondere Vertreter des Jungen Polen, verdankten ihm ihre Entwicklung und Karriere. Ohne seine finanzielle Unterstützung hätten sie weder ihre Kompositionen veröffentlichen können, noch hätten sie die Möglichkeit gehabt, mit einem lebenden Instrument – dem Orchester – zu arbeiten. Fürst Lubomirski war also das Schwungrad der polnischen Musikkultur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

³⁴² *Fotografie von Grzegorz Fitelberg*, Kolekcja Książąt Lubomirskich [Sammlung der Fürsten Lubomirski], Warschau.

die polnische Geschichte ein, sondern als großer Mäzen, der für die Entwicklung der polnischen Musik von unschätzbarem Wert war – er unterstützte den Aufbau und die Tätigkeit der Warschauer Philharmonie³⁴³ [jetzt Nationalphilharmonie – M. K.] und finanzierte den Musikverlag Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich mit dem Hauptsitz in Berlin. Dort veröffentlichten Komponisten wie Fitelberg, Apolinary Szeluto (1884–1966), Ludomir Różycki (1883–1953) und Karol Szymanowski (1882–1937) ihre Werke. Auch der Pianist Artur Rubinstein (1887–1982) und der Geiger Paweł Kochański (1887–1934) profitierten vom Mäzenatentum des Fürsten (vgl. Abb. 11).³⁴⁴ Das Mäzenatentum des Lubomirski ist vergleichbar mit der Tätigkeit von König Stanisław August Poniatowski (Gründung eines Theaters, Unterstützung neuer Musiker und Komponisten). In den von der Fürst-Lubomirski-Stiftung aufbereiteten Quellen findet sich ein Bericht über ein Treffen zwischen Władysław Lubomirski (in seiner Rolle als Mäzen-Impresario) und Artur Rubinstein.

Dieses Gespräch zeigt nicht nur die Unmittelbarkeit der Beziehung, sondern auch das Interesse und die Hingabe, die Hilfsbereitschaft des polnischen Aristokraten.³⁴⁵

343 Die Gründer waren Władysław Lubomirski, Leopold Kronenberg und Maurycy Zamoyski. Vgl. <https://lubomirskifestival.pl/project/wladyslaw-lubomirski/> [Zugriffsdatum 21.08.2022]; Zwischen 1909 und 1910 bezahlte er das Philharmonische Orchester selbst.

344 Lubomirski Festiwal, <https://lubomirskifestival.pl/project/wladyslaw-lubomirski/> [Zugriffsdatum 21.08.2022]; Harvey Sachs, *Artur Rubinstein*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Breslau 1999, S. 127–128.

345 *Der Fürst lebte mit seiner Familie in Rajcza, einem großen Landgut in Galizien* [Gebiet unter österreichischer Herrschaft während der Teilungen – M. K.], *und verbrachte die meiste Zeit in Wien, wo seine Pferde während der Rennsaison an Rennen teilnahmen. Die Familie Lubomirski kam zum Karneval nach Krakau, und das erklärte seine Anwesenheit beim Konzert.*

Das Abendessen fand in einer geräumigen Wohnung im Stadtzentrum statt. Die Fürstin, eine Wienerin aus einer illustren Familie [Elisabeth de Vaux – M. K.], *eine Dame mit einem großen Herzen, stellte mir ihre vier Kinder vor: zwei Buben und zwei Mädchen; alle vier waren ein charmantes, direktes und fröhliches Quartett. Während des Mittagessens fragte der Fürst, der die Pose eines professionellen Impresarios einnahm:*

– Wie war es in Berlin? Welche Städte sind jetzt an der Reihe? Wann werden Sie in Wien spielen?

Ich antwortete ausweichend, weil ich mich nicht zu sehr einmischen wollte. Ich habe auf den richtigen Moment gewartet.

– Übrigens – fuhr der Fürst fort – hat mich Gräfin Betka Potocka [Elżbieta Potocka, geb. Radziwiłł] *angerufen; sie möchte, dass Sie am Vorabend des Konzerts in ihrem Lemberger Palast spielen. Ich habe ihr versprochen, heute Nachmittag eine Antwort zu geben.*

– Der Fürst wird freundlicherweise für mich entscheiden, ich werde tun, was der Fürst denkt – sagte ich.

Nach dem Mittagessen bat mich der Fürst in sein Arbeitszimmer, und als er einen Telefonanruf aus Lemberg erhielt, bat er die Gräfin ans Telefon. Ich erinnere mich genau an seinen Teil des Gesprächs.

– Hallo, Betka ... Ja, er ist bei mir zu Hause, er nimmt eine Einladung zum Abendessen an und wird für deine Gäste spielen ... Nein, er schert sich nicht um Geschenke, er braucht Geld ... sein Honorar für ein Privatkonzert beträgt dreitausend Kronen [600 Dollar]. Wie? Zu teuer? Du kannst es dir leisten, eine zehnmal höhere Summe zu zahlen! Nein, nein, nein! Er kann zum Abendessen kommen, aber er wird nicht spielen. – Und er knallte das Telefon wütend auf die Gabel. – So eine reiche Frau! Sie besitzt das schönste Schloss Europas, hat fünfzig Diener in Livree, lebt wie eine Königin in Wien und Rom, aber sie ist zu geizig, um einem Künstler ein angemessenes

Nach dem Konzert nahm Rubinstein an einem geladenen Abendessen im Hause des Fürsten Lubomirski in Wien teil, wo er u. a. Werke von Wagner und Chopin spielte. Dieser Abend führte zu weiteren Konzerten – in Rom und Berlin. Trotz

Honorar zu zahlen! Aber ich habe ihr eine Lektion erteilt, nicht wahr? – Er lachte sehr zufrieden mit sich selbst. [...] [Wie sich herausstellte, lehnte Rubinstein die Einladung der Potockis nicht ab und trat auf der Feier bei dem Abendessen auf, obwohl er kein Honorar erhielt]. Vor allem möchte ich, dass Sie Ihr Debüt in Wien im großen Stil geben: mit einem Orchester und einem Wiener Dirigenten. Wissen Sie, wie Sie vorgehen müssen?

Die Angelegenheit war einfach. Mein Impresario Dropiowski hatte mir bereits seine Dienste für Konzerte im Ausland angeboten, insbesondere in Wien, wo er gute Beziehungen hatte. Fürst Władysław betraute ihn mit allen Vorbereitungen und garantierte die Übernahme der Kosten, und Dropiowski war es bereits gelungen, für den Februar-Termin den besten Musikvereinsaal Wiens und das hervorragende Tonkünstler-Orchester mit dem Dirigenten Oskar Nedbal zu buchen. Der Fürst war zufrieden:

– Ich werde dort sein – sagte er.

[Książę wraz z rodziną mieszkał w Rajczy, rozległym majątku w Galicji (tereny objęte władzą austriacką w czasie zaborów – M. K.), większość czasu spędzał w Wiedniu, gdzie w sezonie wyścigowym jego konie brały udział w gonitwach. Do Krakowa rodzina Lubomirskich zjeżdżała na karnawał i to tłumaczyło jego obecność na koncercie.

Obiad odbywał się w przestronnym mieszkaniu w centrum miasta. Książna, wiedenka ze znakomitej rodziny (Elżbieta de Vaux), dama o wielkim sercu, przedstawiła mnie czwórce swych dzieci: dwóm chłopcom i dwóm dziewczynkom; cała ta czwórka stanowiła uroczy, bezpośredni i wesoły kwartet. W trakcie obiadu książę, przybierając pozę zawodowego impresaria, zapytał:

– Jak było w Berlinie? Na jakie miasta teraz kolej? Kiedy pan zagra w Wiedniu?

Odpowiadałem wymijająco, nie chcąc się zbyt angażować. Czekałem, aż nadejdzie odpowiedni moment.

– Nawiasem mówiąc – ciągnął dalej książę – dzwoniła do mnie hrabina Betka Potocka (Elżbieta Potocka z Radziwiłłów); chciałaby, żeby w przeddzień koncertu zagrał pan w jej lwowskim pałacu. Obiecałem jej dość odpowiedź dziś po południu.

– Książę zechce łaskawie decydować za mnie, zrobię, jak książę uważa – powiedziałem.

Po obiedzie książę poprosił mnie do swego gabinetu, a gdy otrzymał połączenie telefoniczne ze Lwowem, poprosił do aparatu hrabinę. Doskonale pamiętam jego część rozmowy.

– Hallo, Betka ... Tak, jest u mnie, przyjmuje zaproszenie na kolację i zagra dla twoich gości ... Nie, nie zależy mi na prezentach, potrzebuje pieniędzy ... jego honorarium za prywatny koncert wynosi trzy tysiące koron [600 dolarów]. Co? Za drogo? Stać cię na zapłacenie sumy dziesięciokrotnie wyższej! Nie, nie, nie! Może przyjąć na kolację, ale grał nie będzie. – Iz wściekłością cisnął słuchawkę na widelki. – Taka bogaczka! Jest właścicielką najpiękniejszego zamku w Europie, ma pięćdziesiąt osób służby w liberii, w Wiedniu i Rzymie żyje jak królowa, ale jest zbyt skąpa, żeby artyście zapłacić godziwe honorarium! Ale dałem jej nauczkę, no nie? – Roześmiał się bardzo z siebie zadowolony. (...) [Jak pokazał czas, Rubinstein nie odrzucił zaproszenia od Potockich i za namową biesiadników wystąpił podczas kolacji pomimo braku jakiegokolwiek honorarium]. Przede wszystkim chciałbym, żeby w Wiedniu zadebiutował pan w wielkim stylu: z orkiestrą i wiedeńskim dyrygentem. Czy wie pan, jak się do tego zabrać?

Sprawa była prosta. Mój impresario, Dropiowski, proponował mi już swoje usługi w związku z koncertami za granicą, zwłaszcza w Wiedniu, gdzie miał dobre stosunki. Książę Władysław powierzył mi zajęcie się wszystkimi przygotowaniami, gwarantując pokrycie wydatków, a Dropiowskiemu udało się już na lutowy termin zarezerwować najlepszą w Wiedniu Musikvereinsaal oraz znakomitą Tonkünstler-Orchester z dyrygentem Oskarem Nedbalem. Książę był zadowolony:

– Będę tam – powiedział.]

Lubomirski Festiwal, <https://lubomirskifestival.pl/project/wladyslaw-lubomirski/> [Zugriffdatum 21.08.2022]; vgl. auch Harvey Sachs, op. cit., S. 145.

der spärlichen Datenlage können selbst diese wenigen Informationen ein wenig Licht darauf werfen, wie die Salons des Fürsten Władysław – diesmal in Wien – ausgesehen haben könnten.³⁴⁶

2f. ALEKSANDRA UND MICHAŁ KAZIMIERZ OGIŃSKI

Aleksandra Ogińska (1730–1798; geb. Czartoryska) war über ihre Mutter – Eleonora Czartoryska (1710–1798) – mit der Familie Waldstein verwandt, aus der sie stammte. Von ihr hat sie die Leidenschaft für alle Arten der Aufführungen geerbt: Theater, Oper, Ballett. Zweimal verheiratet, zunächst mit Michał Antoni Sapieha (1711–1760) und nach dessen Tod mit dem Großhetman von Litauen, Michał Kazimierz Ogiński (1729–1800). Sie organisierte mit Unterstützung ihrer beiden Ehepartner ein reiches kulturelles Leben. Sie lebte hauptsächlich in Warschau, wo sie einen der beliebtesten Salons führte. Sie trat oft selbst auf und hatte Erfolg auf den Bühnen der befreundeten Familien.³⁴⁷

Die wichtigste Residenz war jedoch Słonim³⁴⁸, wo Michał Kazimierz „eines der bedeutendsten Hoftheater des damaligen Polen“³⁴⁹ einrichtete.

Der Fürst unterhielt mehrere musikalische Ensembles, z.B. ein eigenes Ensemble für Kammermusik und „kleine Sinfonien“, ein Opern- und Ballettensemble, und beschäftigte mehrere Kapellmeister. Er baute ein separates großes Gebäude für die Aufführung von Opern und Balletten.

[Książę utrzymywał kilka zespołów muzycznych, np. osobny zespół do wykonywania muzyki kameralnej i „małych sinfonii”, zespół operowy i baletowy, zatrudniał też kilku kapelmistrzów. Do wystawiania oper i baletów wznosił osobny okazały budynek.]³⁵⁰

Die Pflege der Musikkultur ist eines der Merkmale der Höfe der polnischen Aristokraten. Die Vielzahl der aufführenden Ensembles und der Besitz eines Theaters innerhalb des Residenzkomplexes mögen überraschen – sie spiegeln jedoch die (noch im Barock verwurzelten) Traditionen der damaligen Zeit. Sowohl innerhalb Polens als auch im europäischen Maßstab lassen sich Parallelen zu Vertretern des Adels finden – beispielsweise den Radziwiłłs und den Esterházy.

Die Residenz und der Salon der Ogińskis waren – wie in den bereits erwähnten Fällen – ein Ort des Kunstkults. Ihr Herrenhaus diente nicht nur der privaten

346 Lubomirski Festiwal, <https://lubomirskifestiwal.pl/project/wladyslaw-lubomirski/> [Zugriffsdatum 21.08.2022].

347 Joanna Zawilska, op. cit., S. 45–47.

348 Heute in Weißrussland.

349 Ibidem, S. 48.

350 Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., S. 316–317.

Betrachtung von Musik und Bühnenwerken. Durch die Tätigkeit seines Mäzens wurde der Ort zu einem wichtigen Zentrum, zu einem kulturellen Knotenpunkt in einem bestimmten Gebiet des Landes. Darüber hinaus schufen die Ogińskis durch ihre Aktivitäten Möglichkeiten für die Entwicklung von Talenten und die Förderung junger Künstler*innen. Vor diesem Hintergrund kann die Rolle des beschriebenen Hofes als kulturbildend verstanden werden.

Es ist erwähnenswert, dass die Ogińskis zwei Ensembles für ihr Theater unterhielten: ein italienisches und ein polnisches. Dies zeigt ihr Interesse sowohl an inter- als auch nationalen Traditionen. Außerdem spielte Michał Kazimierz mehrere Instrumente, vor allem Geige und Harfe. Seine Professionalität wird von Antoni Magier (1762–1837) – Zeitgenosse Ogińskis – gewürdigt:

Wir können uns vieler berühmter Herren rühmen, die zu den Virtuosen gezählt werden können. Ein solcher war der berühmte [...], [Michał Kazimierz] Ogiński, Hetman von Litauen, der auch Harfe spielte [...].

[Szczycić się możemy z wielu znanych panów, których pomiędzy wirtuozami mieścić można było. Takim był ów sławny (...), [Michał Kazimierz] Ogiński, hetman lit[ewski], grający także na harfie (...)]³⁵¹

In Anbetracht des aufgeführten Repertoires scheint das polnische Ensemble wichtiger zu sein. Die von ihm aufgeführten Werke waren oft – sowohl das Libretto als auch die Musik – das Werk des Fürsten, der sein künstlerisches Schaffen zur Schau stellte.³⁵²

Seine Opern behandelten hauptsächlich moralische Themen. Diese These wird in der Einleitung zu *Filozof zmieniony* bestätigt, in der Ogiński schreibt:

Sie enthält eine Sammlung grundlegender Maximen,
 Sie eröffnet die Regeln des guten Benehmens,
 Verurteilt Laster, empfiehlt gründliche Tugend,
 Sie verabscheut schlechte Manieren und weckt den Wunsch nach guten,
 Die polnische Oper, das Werk dieses Mannes,
 der sein ganzes Leben seiner Heimat gewidmet hat,
 denn neben seinen großen Werken spiegelt er sie wider,
 Sie, wenn er Tugend [lobt – M. K.] und Übertretung verachtet.

[Maxym fundamentalnych zbiór w sobie zawiera,
 Prawidła obyczaju dobrego otwiera,
 Gani występki, cnotę gruntowną zaleca,

351 Antoni Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wyd. H. Szwanowska, Breslau 1963, S. 111, in: Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 85.

352 *Rousseau und ich sind die einzigen, die sowohl den Text der Opern als auch die Musik dazu geschrieben haben.* [Rousseau tylko i ja jedyni jesteśmy, którzyśmy i słowa oper i muzykę do nich pisali.] Jan Prosnak, *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, in: *Muzyka* Nr. 1 (1965), S. 58.

Ohydza zły obyczaj, chęć dobrego wznica,
 Opera Polska, Praca to jest pewnie Tego,
 Męża, który Ojczyźnie poświęcił całego,
 Siebie, bo oprócz wielkich dzieł lustru przydaje,
 Jej, gdy cnotę, a występki łaje.]³⁵³

Michał Kazimierz Ogiński war zudem der Autor der Musik zu Książnins Oper *Zigeuner* (1786).³⁵⁴ Obwohl die Musik nicht bis in die heutige Zeit überliefert ist, scheint es, dass die Aufführung ein großer Erfolg war, wie aus den Worten des Librettisten hervorgeht.³⁵⁵ Was die musikalische Ebene von Ogińskis Opern betrifft, so beschränkte sie sich auf Arien, Rezitative, Chöre und Duette. Trios und größere Ensembles waren weniger häufig. Allerdings gibt es kaum Informationen über rein instrumentale Musik in Operaufführungen.³⁵⁶ Er komponierte außerdem Ballette.³⁵⁷ Sein persönliches Engagement für die Pflege der darstellenden Künste könnte Aufschluss über seinen Wohnsitz und damit über den dortigen musikalischen Salon geben. Es ist anzunehmen, dass es, wie bei den bereits erwähnten Familien, beliebt war, große Bühnenformen zu inszenieren (auch mit Hilfe der Familienmitglieder).

Neben Bühnenwerken schuf Ogiński kleinere Formen wie Polonaisen – erhalten sind: die *Polonaise* in G-Dur für Violine und Klavier sowie *drei Polonaisen* für 4 Hände.³⁵⁸ Diese Beispiele sind ein charakteristisches Element der Salonmusik, die meist auf kleinen Tanzformen aufgebaut ist.

Die Bestände der Bibliothek in Słonim zeigen, besonders die im großen Format, was auf dem Ogiński-Hof gespielt wurde. Weil in den polnischen Musiksalons auch große Werke gespielt wurden, sind sie auch für die Fragen interessant, die in dieser Studie gestellt wurden. Die dortige Bühne beherrschten italienische und französische Opern sowie Oratorien nach Texten von Metastasio (möglicherweise mit Musik von Hasse). Obwohl die Musiksammlung nicht erhalten geblieben ist, findet man in der posthum verfassten Notensammlung viele Werke Joseph Haydns, beispielsweise Sonaten, Symphonien, Quartette, Vokal-Instrumentalwerke sowie *Die Schöpfung*.³⁵⁹ Einem Bericht zufolge soll es Ogiński gewesen sein, der dem Komponisten vorschlug, die Schöpfung der Welt zum Thema seines Oratoriums zu machen.³⁶⁰

353 Michał Kazimierz Ogiński, *Filozof zmieniony. Wstęp*, zit. nach: Joanna Zawilska, op. cit., S. 49.

354 74 Jahre später wurde die Oper *Jawnuta* von Moniuszko nach demselben Libretto geschrieben.

355 Joanna Zawilska, op. cit., S. 52.

356 Alina Nowak-Romanowicz, op. cit., S. 319.

357 Ibidem, S. 321.

358 Ibidem, S. 217.

359 Ibidem, S. 322.

360 Andrzej Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim*, Böhlau Verlag, Köln / Graz 1961, S. 55, 140.

2g. MARIA SZYMANOWSKA (WOŁOWSKA)

Die 1789 geborene polnische Pianistin und Komponistin gehörte zu den wenigen Frauen, die auf internationalen Bühnen des 19. Jahrhunderts anerkannt waren.³⁶¹

Die intellektuelle und künstlerische Atmosphäre im Elternhaus der Komponistin ging über die des typischen Bürgertums hinaus. Musik nahm im Wohnzimmer der Wołowskis einen besonderen Platz ein. Fast täglich fanden Konzerte und Musikabende statt.³⁶² Obwohl sich ihre musikalische Ausbildung auf weniger bekannte Lehrer wie Antoni Lisowski (1798–1800) oder Tomasz Gremm (1800–1804)³⁶³ beschränkte (sie soll später gesagt haben, dass sie nie einen guten Musiklehrer hatte),³⁶⁴ konnte sich ihr Talent dank der zahlreichen Konzerte von Virtuosen, die damals in der Hauptstadt Warschau stattfanden sowie der bereits erwähnten Treffen im Musiksalon der Familie entwickeln. Szymanowska spielte oft selbst auf diesen häuslichen Konzerten Werke von Michał Kleofas Ogiński, Wolfgang Amadé Mozart oder Beethoven³⁶⁵ und trat vor Elsner, Franciszek Lessel, Kurpiński, Lipiński, Fürst Antoni Radziwiłł sowie vor Gastkünstlern wie Catalani, Klengel, Steibelt und anderen auf.³⁶⁶ Dies zeigt nicht nur ihr Repertoire sowie ihr Können, sondern thematisiert auch was und von wem im Salon der Wołowskis gespielt wurde. Außerdem soll betont werden, dass bekannte Künstler*innen nicht ausschließlich beim Adel auftraten. Sie waren auch in den Salons des Bürgertums zu hören.

Wenn man die soziale Stellung der Gäste des Wołowski-Salons betrachtet, so lässt sich eine Analogie zum Chopin-Salon erkennen, wo die Gäste aus den unterschiedlichen Gesellschaftsschichten wie Aristokratie, Bürgertum, Akademiker und Künstler stammten. Hier können die Forschungsfragen angesprochen werden, insbesondere nach der Rolle der Musiksalons im polnischen Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts. Neben der sozialen Rolle, die eines der Unterscheidungsmerkmale

361 Irena Poniatowska, *Szymanowska, Maria*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23982> [Zugriffsdatum 31.12.2024].

362 Teofil Syga / Stanisław Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1960, S. 26.

363 George S. Golos, *Some Slavic Predecessors of Chopin*, *The Musical Quarterly*, Vol. XLVI, Oktober 1960, S. 4.

364 Igor Bełza, *Maria Szymanowska*, übers. von Iwona Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1987, S. 16; Zofia Chechlińska, *Szymanowska [née Wołowska]*, *Maria Agata*, in: *Grove/Oxford Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1xd7946kf000a.han.moz.ac.at/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027327?rskkey=iT2QIo&result=1> [Zugriffsdatum 27.10.2023].

365 Teofil Syga / Stanisław Szenic, op. cit., S. 22.

366 Sylwia Zabieglńska, *Maria Szymanowska*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6777-Maria-Szymanowska#To3> [Zugriffsdatum 31.12.2024]; Renata Suchowiejko, *Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes*, in: *Musica Iagellonica* (Bd. 6), Krakau 2012, S. 126.

dieser Einrichtung ist, ist hier die Bildungsfunktion zu nennen. Ganz abgesehen davon, dass die Szkoła Główna Muzyki w Warszawie [Warschauer Musikhochschule – M. K.] noch nicht gegründet war, hätte Szymanowska aufgrund ihres Geschlechts ohnehin nicht am Unterricht teilnehmen können. Die einzige Möglichkeit des Lernens bestand damals in Privatstunden oder Treffen, beispielsweise in Salons, bei denen die junge Frau mit wertvollen Feedbacks und Anleitungen für ihre weitere Entwicklung rechnen konnte.³⁶⁷ Wie Anne Swartz in ihrem Aufsatz erwähnt, kann man über informellen Kompositionsunterricht bei Elsner, Kurpiński, Hummel oder Field spekulieren.³⁶⁸ Eine einheitliche Darstellung ihrer musikalischen Ausbildung scheint angesichts der verfügbaren Quellen unmöglich zu sein.³⁶⁹

Trotz ihrer zahlreichen Verpflichtungen, darunter auch familiäre Aufgaben, gab sie ihre Tätigkeit als Konzertpianistin und Komponistin nicht auf. Ihre Freundschaft mit Ferdinand Paër (1771–1839), der Napoleon nach Warschau folgte, war nicht ohne Bedeutung. Es ist möglich, dass Szymanowska diesem italienischen Komponisten die Möglichkeit verdankt, im [Königlichen – M. K.] Schloss aufzutreten.³⁷⁰

Das Jahr 1816 läutete die Erfolgsperiode ein. Sie fällt zusammen mit der Veröffentlichung von Niemcewicz populären und (wegen des Kampfes um die Bewahrung polnischer nationaler Identität) historisch bedeutsamen *Śpiewy historyczne* [Geschichtlichen Gesänge der Polen – M. K.]. Die junge Pianistin komponierte Musik zu drei Gedichten Niemcewicz³⁷¹ und stand damit in einer Reihe mit professionellen Komponisten wie Kurpiński, Franciszek Lessel und acht weiteren Komponistinnen (Amateurinnen). Der Erfolg auf diesem Gebiet wurde durch die Veröffentlichung der Werke von Szymanowska bei Breitkopf & Härtel gekrönt. Aufgrund ihrer glänzenden Karriere schränkte Szymanowska ihre Aktivitäten in ihrem Salon zugunsten öffentlicher Konzerte – oft auf europäischen Bühnen – ein, sowohl in größeren Sälen als auch in den beliebten Salons der damaligen Aristokratie.³⁷² Sie war unter anderem im Haus der Fürstin Maria Czartoryska (Württemberg) und der Gräfin Karolina Teresa Chodkiewiczowa geb. Walewska zu hören.³⁷³

367 Sylwia Zabieglińska, op. cit.

368 Anne Swartz, *Maria Szymanowska and the salon music of the early nineteenth century*, in: *The Polish Review* (1985), Bd. 30, Nr. 1 (1985), S. 44.

369 Vgl. ibidem, S. 44–45.

370 Teofil Syga / Stanisław Szenic, op. cit., S. 51.

371 *Jadwiga – Królowa Polski*, *Jan Albrycht* sowie *Duma o Michale Glińskim*.

372 Während Szymanowskas Konzerte in Marienbad in Böhmen (1823) trafen die Schwestern Maria Szymanowska und Kazimiera Wołowska u. a. Goethe. Der Dichter widmete jeder der beiden Schwestern ein Gedicht, jedoch waren es die Strophen, die Szymanowska gewidmet waren – „Aussöhnung“ –, die Teil der „Trilogie der Leidenschaft“ wurden. Vgl. Maria Stolarzewicz, *Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments*, in: Elisabeth Zapolska-Chapelle / Patrick Chapelle u. a. (Hg.), *Annales* (Bd. 16), Académie Polonaise des Sciences / Centre Scientifique à Paris, Warschau / Paris 2014.

373 Sylwia Zabieglińska, op. cit.

Eine Konzertreise nach Russland erwies sich als ein wichtiger Punkt ihrer Karriere. Sie feierte nicht nur große Erfolge mit Hummel – sie spielten das *Konzert* für zwei Klaviere von Dussek³⁷⁴ –, sondern wurde 1822 von Zar Alexander I. zur „Ersten Klavierspielerin Ihrer Kaiserlichen Majestäten ernannt“.³⁷⁵ Musiker*innen – in diesem Fall Szymanowska – profitierten von der zentralen Lage Warschaus an der Kommunikationsachse zwischen Europa und dem Russischen Reich. Diese Tatsache ist bemerkenswert, da dieser Standort von Warschau nicht nur die Kommunikation, sondern vor allem den Erwerb von Kontakten erleichterte. Die Besucherschaft – Künstler*innen, Wohlhabende – nutzte und bereicherte das künstlerische und kulturelle Angebot der Stadt. Nach einem ihrer Konzerte in Kiew³⁷⁶ war in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Folgendes zu lesen:

Mad. Szymanowska, kaiserlich russische erste Klavierspielerin, ein Mittags-Concert. Sie spielte ein grosses Concert (A moll) von Hummel, das erste Allegro einer Steibeltchen Sonate mit Violin (E moll), zwey Kleinigkeiten von Field und ein Rondo von Mozart, Sohn (Es dur ...). Diese wahre Virtuosity gewährte uns einen trefflichen Kunstgenuss.³⁷⁷

Diese auf den Seiten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* geschriebene Worte sind in zweierlei Hinsicht wichtig. Erstens zeigen sie, zumindest in diesem kleinen Umfang, das Konzertrepertoire von Szymanowska und bringen uns der Erforschung ihres möglichen Repertoires in Salonkonzerten näher. Andererseits präsentieren sie die anerkennenden Worte eines ausländischen Rezensenten über das Niveau des Spiels der jungen Künstlerin. Dies gibt einen Eindruck von der Kunstfertigkeit in polnischen Musiksalons. Es ist hervorzuheben, dass die anerkennenden Worte nicht nur in dem zitierten Bericht erschienen sind. Sie werden in anderen Rezensionen europäischer Schriften immer wieder thematisiert.³⁷⁸

Während über den von Szymanowska, beziehungsweise ihrer Familie, geführten Salon in Warschau nur wenige Informationen überliefert sind, haben sich in schriftlichen Quellen Berichte über die von ihr besuchten europäischen Salons erhalten. Sie zeigen, dass die Pianistin nicht nur gerne mit anderen Künstler*innen, sondern auch mit ihren Gastgeber*innen auftrat. Dies erscheint mir im Rahmen der vorliegenden Studie erwähnenswert, weil es die Verbindungen (Strukturen, Funktionsweisen) der polnischen zu den europäischen Salons betont. In einem Brief ihrer Schwester Kazimiera liest man:

374 Vgl. Józef Mirski / Maria Mirska (Hg.), *Maria Szymanowska. Album*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1953, S. 42.

375 Teofil Syga / Stanisław Szenic, op. cit., S. 112–115; Irena Poniatowska, op. cit.

376 Kiew lag von 1569 bis 1667 in den Grenzen Polens – M. K.

377 *AmZ* (16.04.1823) Nr. 16 (1823), Breitkopf & Härtel, Leipzig 1823, Sp. 254.

378 Vgl. ibidem, S. 760; Renata Suchowiejko, *Between the Salon ...* op. cit., S. 126; *Kurier Warszawski*, 108 (08.05.1823), zit. nach: Sylwia Zabieglńska, op. cit.; *AmZ* (25.03.1824) Nr. 13, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1824, Sp. 204.

Fürstin von Kent, ihre Tochter und Fürst Leopold haben Arien von Paer [unlesbar – M. K.], Mozart und Rossini sehr gut gesungen. Fürstinnen haben schöne Stimmen, Fürst Leopold ist ein guter Musiker. Sie waren übergücklich über die Art und Weise, wie Marynia sie begleitet hat.

[Xiążna Kent iey Córka I Xiążę Leopold śpiewali Arie Paera (nieczytelne – M. K.), Mozarta i Rossiniego, dziwnie dobrze. Xiążne mają bardzo piękne głosy, X. Leopold iest co się nazywa dobrym muzyk(iem – końcówka nieczytelna – M. K.). Niezmiernie byli kontenci ze sposobu iakiem Marynia im akompaniowała.]³⁷⁹

Es mangelt an verfügbarem Quellenmaterial über Szymanowskas Konzertleben in Warschau; monografische oder kollektive Arbeiten beschränken sich auf wenige Aufsätze. Der Salon, den sie nach 1827 in St. Petersburg führte und der als eine Oase der Kultur und Ästhetik galt, soll zumindest kurz erwähnt werden. Zu den bemerkenswerten Gästen gehörten Mickiewicz, Puschkin und die Komponisten Field und Glinka.³⁸⁰

Obwohl der russische Salon genau genommen nicht unter das Thema der Publikation fällt, hat der Autor beschlossen, sein Profil kurz zu thematisieren. Denn er veranschaulicht das Kunstniveau, auf dem die polnischen Salons, insbesondere die in Warschau, arbeiteten. Schon das Beispiel der Gäste, die sich bei Szymanowskas musikalischen Treffen versammeln, zeigt eine starke Analogie zum Warschauer Milieu, wo sich die oben erwähnte Elite der damaligen Musikszene zu treffen pflegte. Die polnische Pianistin ebnete den Weg für neue Konzertformen, nämlich die damals (und heute) sehr beliebt werdenden Liederabende. Ihr Repertoire umfasste sowohl Werke ihrer Zeitgenossen als auch eigene Kompositionen.³⁸¹

Entsprechend den damaligen Gewohnheiten wurde das alte Repertoire nicht gespielt. Szymanowska spielte u. a. Klavierkonzerte von Hummel, Klengel, Field, Dussek; das *Quintett Es-Dur* op. 16 und eines der ihr gewidmeten Trios von Beethoven, *Adagio*, sowie Rondos von Hummel, *Variationen* op. 116 von Ries, *Rondo alla polacca*, Bagatellen, Nocturnes von Field, Polonaisen von Ogiński, außerdem Kompositionen von Kalkbrenner, Cherubini, Franz Xaver Mozart, Kurpiński, Lessel, Elsner. Von ihren eigenen Werken hat sie am häufigsten (oft aus dem Gedächtnis) *Le Murmure* und *Caprice sur la Romance de Joconde* aufgeführt.

[Zgodnie z panującą wówczas konwencją nie sięgano po repertuar dawny. Szymanowska grywała m.in: koncerty fortepianowe Hummła, Klengła, Fielda, Dusska; *Kwintet Es-dur* op. 16 i jedno z triów Beethovena, dedykowane jej *Adagio* oraz rondo Hummła, *Wariacje* op. 116 Riesa, *Rondo alla polacca*, bagatele, nokturny Fielda, po-

379 Kazimiera an ihre Eltern, London am 05.07.1824, F-Ppo, Sig.: MAM 978/7/5.

380 Anne Swartz, op. cit., S. 50; Sylwia Zabieglińska, op. cit.

381 Irena Poniatowska, *Szymanowska, Maria ...* op. cit.

lonezy Ogińskiego, oprócz tego kompozycje Kalkbrennera, Cherubiniego, Franza Xavera Mozarta, Kurpińskiego, Lessla, Elsnera. Z własnych utworów najczęściej wykonywała (nierzadko z pamięci) *Le Murmure* i *Caprice sur la Romance de Joconde*.]³⁸²

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die ästhetische Ebene sowie die formale Struktur der Werke von Szymanowska. Diese Kompositionen sind von hohem Wert.³⁸³ Sie stellten sich gegen die Strömung der Populär-, Massenmusik, die oft mit der Institution des Salons der 1830er Jahre verbunden war.³⁸⁴ Szymanowskas Kompositionen können in keiner Weise abwertend bezeichnet werden. Obwohl es sich um repräsentative Beispiele des Salonrepertoires handelt – Nocturnes, Mazurken, Polonaisen und Etüden: *Vingt exercices et préludes* (von Schumann selbst wohlwollend kommentiert)³⁸⁵ –, entsprechen sie den Idealen, die von den Kompositionen der großen Musiker dieser Zeit vorgegeben wurden. Von den Werken mit funktionalem Charakter ist die Sammlung *Dixhuit dances de différent genre composées et dédiées à Madame la Princesse Wiasemsky née Princesse Gagarin* zu erwähnen. Zu den Kompositionen, die mit den Salons der Aristokratie verbunden und ihren Gastgeberinnen gewidmet sind, gehören die *Serenade* für Cello und Klavier (Widmung an Fürst Antoni Radziwiłł) oder die *Märsche* (Widmung an Fürst Konstantin Romanow).³⁸⁶ Der letzte wichtige Aspekt, der am Beispiel von Szymanowska diskutiert werden kann, sind die finanziellen Vorteile, die mit Auftritten in Salons verbunden sind. Obwohl die Quellen die Honorare für Auftritte in ausländischen Salons betreffen, zeigen sie auch allgemeine Trends, die für die meisten europäischen Salons charakteristisch sind. Es ist erwähnenswert, dass die Gagen in London in der Regel höher als in anderen Ländern und Städten waren. Marias Schwester Kazimiera schreibt in einem Brief an ihre Familie:

[...] in den prominenteren Häusern, wenn Marynia spielt, schickt man ihr am nächsten Tag 10 Guineen³⁸⁷: am Freitag wird sie für einen Abend dieser Art bei Fürst Northumberland sein.

[(...) w znaczniejszych domach gdy Marynia gra, przysyłają jej nazajutrz 10 gwinej: w piątek będzie na wieczorze tego rodzaju u X. Northumberland.]³⁸⁸

382 Sylwia Zabieglńska, op. cit.

383 Irena Poniatowska, op. cit.

384 Andreas Ballstaedt, *Salonmusik, Musik für den Salon*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14266> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

385 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Bd. 2), G. Wigand's Verlag, Leipzig 1854, S. 17–18, 37.

386 Renata Suchowiejko, op. cit., S. 138.

387 1 Guinee ≈ 1,05 GBP – M. K.

388 Kazimiera an ihre Eltern, London 24.05.1824, F-Ppo, Sig.: MAM 978/7/3.

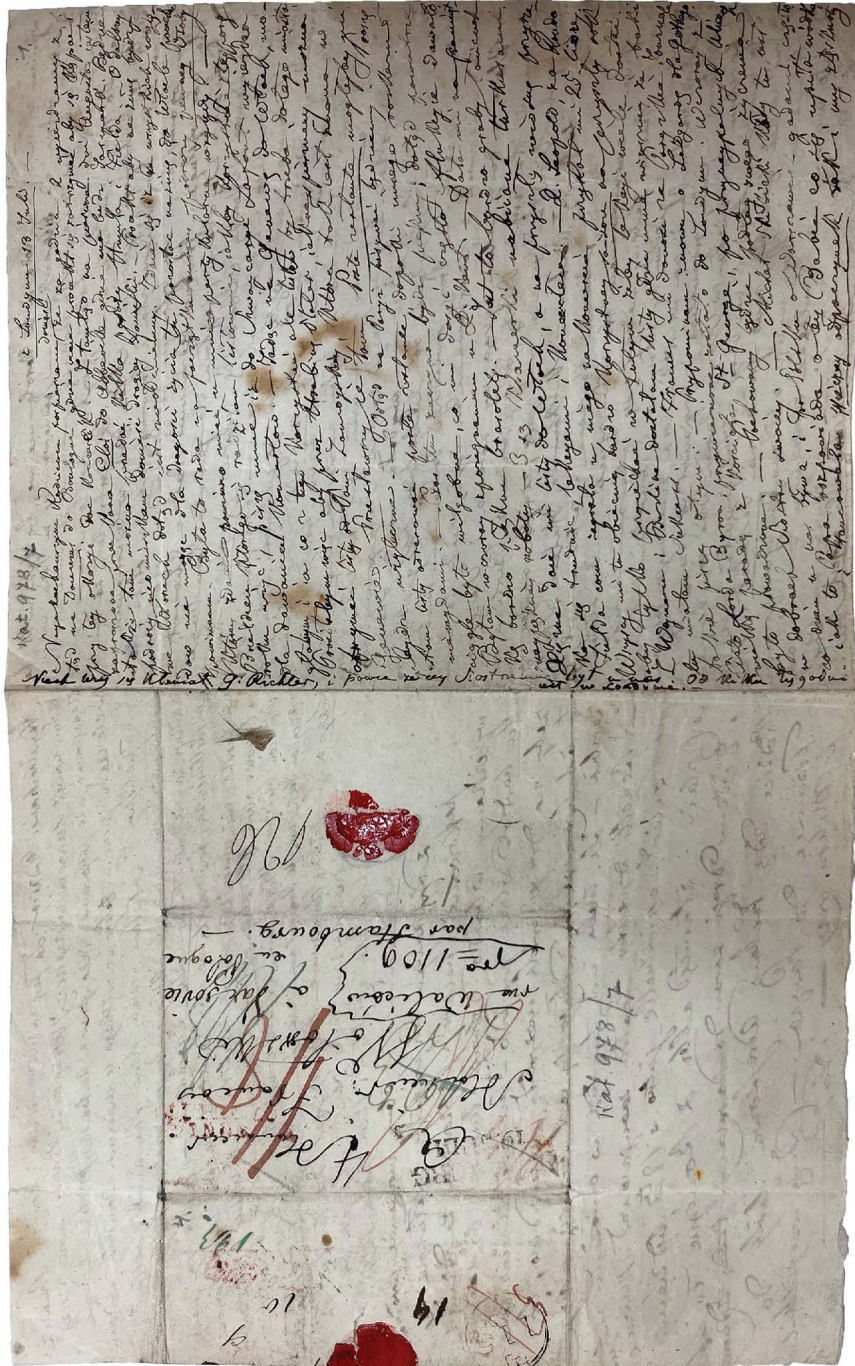


Abbildung 12: Brief von Maria Szymanowska an ihre Eltern, London am 13.07.1824³⁸⁹

389 Ibidem.

In anderen Briefen schreibt Maria:

Ich war gestern bei einem Abschied bei Fürstin von Kent. Sie schenkte mir ein sehr schönes Armband als Andenken. Es ist eine sehr dicke Kette [von außergewöhnlicher – unleserlich – M. K.] Verarbeitung. 3 Verschlüsse sind mit Türkisen verziert. Die Herzogin hat mir Briefe [Empfehlungsbriefe – M. K.] nach Italien mitgegeben, und verspricht, mir im nächsten Frühjahr bei Unterricht und Konzerten zu helfen – Fürst Leopold hat mir 25 Livres für die *Roundel* von Field, die ich bei seinem Konzert gespielt habe, geschickt. Alle hier versprechen mir für das nächste Jahr eine sehr gewinnbringende Saison. Ich hoffe nur, dass ich im Februar ankomme, damit ich viele Schüler [Schüler – unleserlich – M. K.] bekomme.

[Byłam wczoraj z pożegnaniem u X. Kent. Dała mi na pamiątkę bardzo piękną brasoletę.– Jest to bardzo gruby łańcuch (wyjątkowej – nieczytelne – M. K.) roboty.– 3 są klamkerki nabiiane turkusami. Xiężna dała mi listy (polecające – M. K.) do Włoch, a na przyszłą wiosnę przyrzeka się trudnić lekcjami i koncertami.– X. Leopold za *Roundel* Fielda com zagrała u niego na koncercie przysłał mi 25 liwry. Wszyscy mi tu obiecują bardzo korzystny saison na przyszły rok. Oby tylko przyjechać w lutym żeby (uczniów – nieczytelne – M. K.) wiele dostać.]³⁹⁰

Diese Zitate geben Aufschluss über die Funktionsweise der europäischen Kunstsalons. Wie bereits in Kapitel 2 erwähnt, konnte es sich aus finanziellen Gründen nicht jeder leisten, Virtuos*innen einzuladen. In den obigen Briefen aus der Sammlung der Bibliothèque polonaise de Paris stammen (die vom Autor im Jahr 2022 erforscht wurden) sind die Gehälter von bekannten Musikern aufgeführt. Es ist festzustellen, dass die Honorare nicht immer in Geld gezahlt wurden. In vielen Fällen konnte die Zahlung in Form von Schmuck erfolgen – wie in dem oben erwähnten Brief vom 13. Juli 1824 über ein Konzert bei der Fürstin von Kent. Obwohl nicht viele Dokumente erhalten sind, die Szymanowskas Tätigkeit in der Institution des polnischen Salons detailliert beschreiben (Einladungen, Konzertprogramme, Gäste), zeigen sie doch ein Bild der ersten Pianistin, die nicht nur auf den Salonbühnen, sondern auch, oder vielleicht vor allem, auf den Konzertbühnen Ost- und Westeuropas aktiv war und Beifall fand. Am Beispiel ihrer eigenen Kompositionen – sowohl didaktischen als auch Konzertwerken – und des reichen Repertoires ihrer Zeitgenossen, das von ihr aufgeführt wurde, kann man die künstlerischen und ästhetischen Tendenzen in Europa und besonders in Polen im 19. Jahrhundert erkennen.

390 Maria an ihre Eltern, London am 13.07.1824, F-Ppo, Sig.: MAM 0978/7/1.

2h. DIE FAMILIE CHOPIN UND IHR SALON

Die Chopins gehörten der bürgerlichen Intelligenz an, und der von ihnen geführte Salon war charakteristisch für das Bürgertum. Das Besondere war jedoch die Teilnahme von akademischen Lehrern – Mikołaj Chopins (1771–1844) Mitarbeitern – und zahlreichen Musikern, die das Wunderkind Fryderyk kennenlernen wollten. Die Treffen fanden donnerstags in der Chopin'schen Wohnung im Kazimierz-Palast, dem Sitz der Warschauer Universität sowie des Warschauer Lyzeums, und später im Krasiński-Palast statt (die Rekonstruktion des Innenraums auf der Grundlage einer Zeichnung von Antoni Kolberg aus dem Jahr 1832 kann man auf der Abb. 13 sehen). Dieser Ort ermöglichte Kontakte mit der intellektuellen Elite der Hauptstadt, denn dort wohnten auch andere Dozenten, darunter der Rektor des Lyzeums Samuel B. Linde, der Rektor der Warschauer Universität Priester Wojciech Szwejkowski, die Professoren Kolberg, Kazimierz Brodziński und andere.³⁹¹

Bei den Chopins trafen sich daher die bereits erwähnten Nachbarn, und auch Professoren waren häufig zu Besuch: Hoffman (Mineraloge), Jarocki (Zoologe), Maciejowski (Historiker), Brodowski (Kunstprofessor und Maler) und Graf Skarbek (der Taufpate des jungen Pianisten [Chopin] und bedeutender Experte für politische Ökonomie). Fryderyks musikalisches Talent zog auch die Professoren des Konservatoriums an: Elsner, Jawurek und Würfel, sowie seinen ersten Klavierlehrer Żywny [...].

[Thus the gatherings at the Chopins included the neighbors just mentioned, and often present were professors Hoffman (mineralogist), Jarocki (zoologist), Maciejowski (historian), Brodowski (art professor and a painter), and Count Skarbek (the pianist's godfather and a renowned political economist). Fryderyk's musical talent brought in the Conservatory professors Elsner, Jawurek, and Würfel, as well as his first piano teacher, Żywny (...).]³⁹²

Besonders bemerkenswert ist der Buchholtz-Flügel, auf dem Chopin während seiner Warschauer Jahre gespielt hat. Dieser wurde jedoch 1863 zerstört. 2017 wurde das Instrument von Paul McNulty anlässlich des Ersten Internationalen Chopin-Wettbewerbs auf den historischen Instrumenten rekonstruiert. Aus einem Brief von Chopin an Woyciechowski geht hervor, dass sich in der Wohnung ein weiteres Klavier befand:

Oben in unserem Hause ist zu meiner Bequemlichkeit schon ein Zimmer eingerichtet, zu dem eine Treppe aus der kleinen Garderobe führt. Dort werde ich ein altes Klavier und einen alten Schreibtisch haben, und dieser Winkel wird mein Obdach sein.³⁹³

391 Halina Goldberg, op. cit., S. 151–155.

392 Ibidem, S. 154.

393 Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski am 27.12.1828, in: Bernard Scharlitt (Hg.), op. cit., S. 39.

[Na górze już jest pokój, mający mi służyć ku wygodzie, z garderóbki schody do niego wyprowadzone. Tam mam mieć stary fortepian, stare biurko, tam ma być kąpiel schronienia dla mnie.]³⁹⁴



Abbildung 13: Der Salon der Chopins im Czapski [ehemals Krasiński] Palast in Warschau.

Rekonstruktion auf der Grundlage einer Zeichnung von Antoni Kolberg aus dem Jahr 1832³⁹⁵

Das Interieur dieses Raums unterscheidet sich von den prunkvolleren Salons der Paläste der Aristokratie. Das gemeinsame Element ist jedoch der repräsentative Charakter und das Vorhandensein eines entsprechenden Instrumentes – eines Klaviers. Der/Die Leser*in mag eine Ähnlichkeit zu den bürgerlichen Salons in Wien feststellen, die in den Zeichnungen zu Schubertiaden zahlreich dargestellt sind.³⁹⁶

Es ist erwähnenswert, dass Chopins zwei Klavierkonzerte op. 11 (KKp 164–177) und op. 21 (KKp 255–267), seine ersten *Etüden*, die *Variationen* op. 2 (KKp 6–15), die *Sonate* in c-Moll op. 4 (KKp 928–931), das *Nocturne* in e-Moll op. 72 Nr. 1 (KKp 1055–1058), Walzer, Lieder und Mazurken in dieser Wohnung geschrieben und aufgeführt wurden.³⁹⁷ Der Salon der Chopins war überdies ein Treffpunkt für

394 Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski am 27.12.1828, Anna Iwanicka-Nijakowska, op. cit.

395 *Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Salonik_Chopinów_w_Warszawie#/media/Plik:Chopin_Parlour_in_Warsaw.JPG [Zugriffsdatum 01.01.2025].

396 Anna Iwanicka-Nijakowska, *Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, <https://culture.pl/pl/artykul/salonik-chopinow-oddzial-muzeum-fryderyka-chopina> [letzte inhaltliche Änderung 17.02.2014, Zugriffsdatum 01.01.2025].

397 *Ibidem*.

junge Romantik-Musiker.³⁹⁸ Dies betont sowohl die kulturelle Rolle der Musiksalons als auch ihre bildende Funktion. Thematisierte Aufführungen waren privater, probender Natur; es lassen sich Parallelen zu den Aktivitäten der Wiener Salons der Fürsten Lichnowsky und Lobkowitz ziehen.

Neben dem traditionellen Kartenspiel stand die Musik im Mittelpunkt der Begegnungen. Die musikalischen Darbietungen waren auf einem viel höheren Niveau als in einem durchschnittlichen Salon. Die Treffen schlossen Gespräche über Musik ein – insbesondere über Cherubinis Werk.

Namenstage, vor allem des Familienoberhauptes, waren ein Vorwand für gemeinsames Musizieren.

[...] Unter den zahlreichen Gästen waren die Professoren Elsner und Hoffman sowie Graf Skarbek. Zunächst dirigierte Żywny ein Kammerkonzert von Künstlern und Amateuren, darunter Molsdorf [Cellist] und die Geiger Kaczkowski sowie Ledoux. Es folgte ein Auftritt von Fryderyk und seinen Schwestern.

[...] among the many guests were the professors Elsner, Hoffman, and Count Skarbek. First, Żywny conducted a chamber performance by artists and amateurs, including Molsdorf (a cellist), and the violinists Kaczkowski and Ledoux. A performance by Fryderyk and his sisters followed.]³⁹⁹

Der bereits erwähnte Chopin trat nicht nur im Familiensalon auf, sondern war auch in den meisten bedeutenden Häusern zu Gast, vor allem in jenen der polnischen Aristokratie – beispielsweise bei den Czartoryskis, den Sapiehas, den Czetwertyńskis, den Lubeckis, den Radziwiłłs, den Zamoyskis, den Potockis, den Mostowskis, den Skarbeks, den Zajączeks, den Wolickis und den Łepickis – sowie in den russischen Häusern, einschließlich bei Großfürst Konstantin Romanow selbst. Der Komponist besuchte oft mehrere Salons an einem Abend, wo er immer wieder spielte und dabei auch häufig improvisierte. Eine heitere Erinnerung an diese Zeit ist in seiner Korrespondenz überliefert:

Du weißt, wie angenehm das ist, wenn man schläfrig ist und die Leute einen um Improvisationen bitten. Mach' es allen Recht [sic]! — Selten kommt mir ein ähnlicher Einfall, wie er mir gar manches Mal in der Früh an Deinem Pantaleon [ein klavierähnliches Instrument – M. K.] so selbstverständlich unter die Finger kam.

[You know how pleasant it is when you are sleepy and they ask you to improvise. Try to satisfy everybody! — Seldom do I happen upon an idea similar to those that so easily got into my fingers some mornings at your piano.]⁴⁰⁰

398 Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw ...* op. cit., S. 173–174.

399 Ibidem, S. 156.

400 Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski in Poturzyn am 27.12.1828, in: Halina Goldberg, op. cit., S. 160; übers. von A. von Guttry (Hg.), *Chopin. Gesammelte Briefe ...* op. cit., S. 49.

Der junge Chopin war häufig zu Gast bei den Mitgliedern des *Towarzystwo Iksów* [X-Gesellschaft⁴⁰¹], zu denen Tadeusz Mostowski (1766–1842), Fürst Adam Czartoryski (1770–1861), General Wincenty Krasiński (1782–1858), Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841), die Brüder Plater, Maksymilian Fredro, Kajetan Koźmian (1771–1856), Herzogin Maria Württemberg (1768–1854) sowie Zofia Zamoyska (1778–1837) gehörten. Spuren der Verbindungen zwischen den Salons dieser Familien und dem jungen Komponisten sind Werke, die Fryderyk ihnen gewidmet hat: *Mazurken* op. 6 (KKp 26–46 und 1271) an Paulina Plater und *Mazurken* op. 33 (KKp 520–548) an Róża Mostowska (1809–1864). Es ist sehr wahrscheinlich, dass der Komponist auch an den Soiréen im Hause Krasiński teilnahm.⁴⁰²

Die romantische Kultur und ihr Transzendentalismus machten Künstler – besonders in Polen – zu einer Brücke zwischen Spiritualität und weltlicher Welt, zwischen Sacrum und Profanum. Diese Idee wurde von Adam Mickiewicz (1798–1855) – einem der Drei Barden der Polnischen Romantik – in *Dziady* [Totenfeier], insbesondere im zweiten und vierten Teil, am treffendsten wiedergegeben. Nach der Niederschlagung des Novemberaufstands (1830–1831) nahm diese Ideologie ein messianisches Bild an: Das Opfer der polnischen Freiheit wird mit der Unschuld und dem Tod Christi verglichen, der nach seiner Auferstehung und Wiedergeburt der Messias der anderen Völker und ihrer Freiheit sein wird.⁴⁰³ Diese Ideologie wird in den Mickiewicz'schen *Dziady* treffend dargestellt:

Nein! Die Menschen werden leiden. — Ich sehe diesen Pöbel — Tyrannen,
 Räuber — laufen — entführen — meine Nation gefesselt
 Ganz Europa schleppt sie, sie stöhnen darüber —
 „Zum Tribunal“ — Dorthin werden die Unschuldigen geschleppt.
 Auf dem Tribunal gibt es Mäuler, ohne Herzen, ohne Hände; die Richterinnen —
 Sie sind seine Richterinnen! [...]

Kreuzige ihn — er beleidigt die Kaiserkrone,
 Kreuzige ihn, oder wir sagen, dass du ein Feind des Kaisers bist.
 Gal übergeben — bereits entrissen — unschuldige Schläfen
 Blutig, in einer spöttischen, dornigen Krone,
 Sie erhoben sie vor aller Welt; — und die Völker kamen zusammen —
 Gal schreit auf: „Seht eine freie, unabhängige Nation!“

Ach, Herr, ich sehe schon das Kreuz — ach, wie lang, lang
 Er muss es tragen — Herr, erbarme dich des Knechtes.

401 Der Name stammt von der Signatur der Aufsätze – X; diese Gesellschaft befasste sich mit der ersten professionellen Literaturkritik in Polen – M. K.

402 Halina Goldberg, op. cit., S. 170–173.

403 *Mesjanizm polski*, in: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mesjanizm-polski;3939898.html> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

Gib ihm Kraft, denn auf seinem Weg wird er fallen und sich krümmen —
Das Kreuz hat lange Arme, überall in Europa,
Von drei trockenen Völkern, wie von drei harten Bäumen. —
Schon schleppen sie sich; schon sitzt mein Volk auf dem Thron der Buße —
Er sagte: „Ich habe Durst“ — Rakus [Österreicher] mit Essig, Borus [Preuße] mit Galle,
Und Mutter Freiheit steht weinend zu seinen Füßen.
Seht, ein Moskauer Soldat mit einer Lanze
Und vergossen das unschuldige Blut meines Volkes.
Was hast du getan, du dümmster, grausamster Schlächter!
Er allein wird sich bessern, und Gott wird ihm vergeben.
Mein Geliebter hat sein sterbendes Haupt bereits gesenkt,
und schreit auf: „Herr, Herr, warum hast du mich verlassen!“
Er starb!

[Nie! lud wycierpi. — Widzę ten motłoch — tyrany,
Zbójce — biegą — porwali — mój Naród związany
Cała Europa wlecze, nad nim się urąga —
«Na trybunał!» — Tam zgraja niewinnego wciąga.
Na trybunale gęby, bez serc, bez rąk; sędzie —
To jego sędzie! (...)

Ukrzyżuj, — on cesarza koronę znieważa,
Ukrzyżuj, — bo powiemy, żeś ty wróg cesarza». —
Gal wydał — już porwali — już niewinne skronie
Zakrwawione, w szyderskiej, cierniowej koronie,
Podnieśli przed świat cały; — i ludy się zbiegły —
Gal krzyczy: «Oto naród wolny, niepodległy!»

Ach, Panie, już widzę krzyż — ach, jak długo, długo
Musi go nosić — Panie, zlituj się nad sługą.
Daj mu siły, bo w drodze upadnie i skona —
Krzyż ma długie, na całą Europę ramiona,
Z trzech wyschłych ludów, jak z trzech twardych drzew ukuty. —
Już wleką; już mój Naród na tronie pokuty —
Rzekł: «Pragnę» — Rakus octem, Borus żółcią poi,
A matka Wolność u nóg zapłakana stoi.
Patrz — oto żołdak Moskal z kopiją przyskoczył
I krew niewinną mego narodu wytoczył.
Cóżeś zrobił, najgłupszy, najsroższy z siepaczy!
On jeden poprawi się, i Bóg mu przebaczy.

Mój kochanek już głowę konającą spuścił,
Wołając: «Panie, Panie, za coś mię opuści!»
On skonał!]⁴⁰⁴

Halina Goldberg schreibt:

Die Einbeziehung der Musik in „poetische“ Phänomene ermöglichte es, den Propheten-Dichter auch im Musiker zu sehen, und leitete die Suche nach einem Komponisten ein, der eine solche Aufgabe erfüllen konnte. [...] sobald Chopins Talent offensichtlich wurde, richteten sich die Hoffnungen der Romantiker auf ihn. Sie betrachteten Chopins Anwesenheit bei ihren Treffen als unverzichtbar und entscheidend für den Entstehungsprozess der polnischen Musikromantik und belohnten sein Genie mit bedingungsloser Bewunderung. Obwohl Chopin in den Salongesprächen viel von anderen romantischen Künstlern lernte und neue künstlerische Tendenzen seinen sich entwickelnden Kompositionsstil beeinflussten, lässt sich nicht leugnen, dass sein innovatives musikalisches Genie ihn schon damals zu einem aktiven Mitgestalter der polnischen Romantik machte.

[The inclusion of music in “the poetic” allowed for the prophet-poet to be constructed also as a musician and initiated a search for a composer who was capable of fulfilling such a mission. (...) But once Chopin’s talent became known, the hopes of the Romantics turned to him. Chopin was at the heart of their meetings, his presence recognized as pivotal in the articulation of Polish musical Romanticism and rewarded with utter admiration for his genius. While Chopin learned from salon debates on the intellectual topics occupying his Romantic peers, and his emerging compositional style was nourished by the new artistic tendencies surrounding him, it cannot be overlooked that by then his innovative musical genius had already made him an active agent in the creation of Polish Romanticism.]⁴⁰⁵

404 Adam Mickiewicz, *Dziady*, Teil III/5, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf> S. 103–104 [Zugriffsdatum 01.01.2025].

405 Halina Goldberg, op. cit., S. 176.

3. DIE POLNISCHEN SALONS – ZUSAMMENFASSUNG

Das Musikleben im Warschau des 19. Jahrhunderts und allgemein in Polen wurde durch die geopolitische Lage der Zeit bestimmt. Die Tradition der musikalischen Darbietung am polnischen Königshof in Warschau wurde nicht nur von Stanisław August Poniatowski gepflegt, sondern geht auf frühere Zeiten zurück.⁴⁰⁶

Die Musiksalons spiegelten zwar die künstlerischen Traditionen wider, die am königlichen Hof in Warschau (bis 1795) präsentiert wurden, basierten jedoch beide auf der französischen Tradition. Sie wurde in Polen sowohl vom König als auch vom Fürsten Czartoryski übernommen und verbreitet. Hauptorganisator der Salons war die Aristokratie. Diese Gruppe hatte die Möglichkeit, mit dem Herrscher in Kontakt zu treten und seine kulturellen Aktivitäten nachzuahmen, während ihre Güter sowie europäische Verbindungen Bildung und Auslandsreisen ermöglichten, was zur Verbreitung und Pflege der westlichen kulturellen Traditionen führte. Die Verbindungen des polnischen Adels mit Stanisław August (im Falle der Familien Czartoryski und Zamoyski ihre Verwandtschaft mit dem Monarchen) und mit europäischen Herrschern (man denke an die Verwandtschaft der Radziwiłłs mit den Hohenzollern oder an die Freundschaft der Lubomirskis mit den französischen Bourbonen) waren ebenfalls von Bedeutung. Ein wichtiger Aspekt beim Betrieb eines Salons war ein geeigneter Veranstaltungsort für Konzerte und Treffen.⁴⁰⁷ Die Residenzen des Adels – sowohl städtische als auch ländliche Anwesen – boten Raum für gesellschaftliche Zusammenkünfte mit künstlerischem Hintergrund. Aus den Berichten der Zeitgenossen geht hervor, dass die Atmosphäre im Salon nicht immer von Ernst erfüllt war. Bei diesen Veranstaltungen wurde die Konversation gepflegt. Es wurden zudem gemeinsame Spiele organisiert. Vertreter der polnischen Aristokratie organisierten im Rahmen des Salons am häufigsten *Tableaux vivants* und die Lektüre von Literatur.

Die Residenzen der Aristokratie boten nicht nur einen Raum, dessen Größe und Akustik einen angenehmen Musikgenuss ermöglichten, sondern verfügten auch über das notwendige Instrumentarium. Die Organisation von Salonaufführungen, die Anwerbung von Virtuos*innen und die Unterhaltung von Hofkapellen erforderten viel Geld. Auch der Aspekt der Macht, der nach dem Verlust der Unabhängigkeit 1795 besonders wichtig war, ist nicht unbedeutend: Der Wunsch, nicht nur die europäische Kultur, sondern vor allem die polnische Tradition zu

406 Das Musikleben am polnischen Königshof im 17. und 18. Jahrhundert wurde von Alina Żórawska-Witkowska ausführlich erforscht und in den folgenden Bänden veröffentlicht: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Arx Regia, Warschau 1995; *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Arx Regia, Warschau 1997; *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2012.

407 Ausführliche Beschreibung der Salons in Kap. 2.

pflügen, war oft mit der Notwendigkeit verbunden, sich den Behörden der Teilstaaten zu widersetzen.

Die durchgeführten Untersuchungen bestätigten, dass das Publikum der Salons nicht nur auf die Aristokratie beschränkt war. Diese Gruppe war in den meisten Zentren vertreten, was der gesamteuropäischen Tendenz entsprach, wonach sich die obere soziale Gruppe nicht mit den unteren Gruppen vermischte. Eine Ausnahme bildeten Salons, die von den miteinander verschwägerten Adelsgeschlechtern Czartoryski und Zamoyski geleitet wurden, in denen die eingeladenen Gäste ebenfalls Vertreter*innen der Kultur und der Intelligenz waren, unabhängig von ihrer Herkunft. Übergeordnetes Ziel war die Pflege der Künste sowie der polnischen kulturellen und nationalen Traditionen. Dies unterstreicht die Rolle, die der polnische Adel im 19. Jahrhundert spielte – er war für die Schaffung und Bewahrung von Kultur in einer Zeit zunehmender Russifizierung und Germanisierung verantwortlich.⁴⁰⁸ Die Belebung des kulturellen Lebens beschränkte sich nicht nur auf die Aufführung von Werken anerkannter Meister und die Bearbeitung populärer Bühnenwerke. Ausgewählte Vertreter der polnischen Aristokratie beschlossen angesichts der Notwendigkeit, die Geschichte der polnischen Nation zu bewahren und zu popularisieren sowie ihre Landsleute zu erziehen, eine Sammlung von Werken zu schaffen, die die Geschichte Polens darstellen – *Geschichtliche Gesänge der Polen*. Die Vermittlung historischer und patriotischer Inhalte in polnischer Sprache wurde durch die Verwendung von Elementen der polnischen Folklore – u. a. durch die Verwendung polnischer Tänze – und die Einbeziehung von Stichen, die einzelne Lieder darstellen, verstärkt. Dadurch wurde sichergestellt, dass der Betrachter von drei Kunstbereichen beeinflusst wurde: Literatur, Musik und Malerei. Vor allem die visuelle Ebene bot die Möglichkeit, mit einem ungebildeten Publikum zu kommunizieren. Einzigartig ist das Werk auch wegen seiner Autor*innen. Die musikalische Ebene war das Ergebnis der Arbeit von mehr als nur professionellen Musiker*innen. Unter den Komponisten finden sich viele, die sogar aus dem Hochadel stammen. Die kulturelle Rolle wurde also mit einer Bildungsfunktion verbunden. Der Salon – einschließlich des Bürgertums – konnte als ein Ort interpretiert werden, der mit Bildung im weitesten Sinne verbunden war. Ein Beispiel dafür sind die elitären Zusammenkünfte der Familie Wołowski (der Eltern von Szymanowska). In einer Zeit, in der es nicht möglich war, Frauen in öffentlichen Einrichtungen zu unterrichten, bot der Salon der jungen Pianistin

408 Mit der Abdankung von Stanisław August wurden die Aktivitäten der wichtigsten musikalischen Zentren Warschaws (der königliche Hof und das öffentliche Theater) eingeschränkt. Das öffentliche Konzertleben wurde unter anderem durch die Aktivitäten des Musikalischen Instituts der *Harmonie-Gesellschaft* (1801–1808), der von Elsner und E. T. A. Hoffmann gegründeten *Musik-Gesellschaft* – auch als *Resursa Muzykalna* bekannt – oder die *Resursa Kupiecka* (gegründet 1821 und finanziert u. a. von der Familie Zamoyski) wiederbelebt. Vgl. Halina Goldberg, *Music in Chopin's Warsaw ...* op. cit., S. 257–262.

die Möglichkeit, ihre Fähigkeiten zu entwickeln und sich mit Musikern und Komponisten von Weltrang zu beraten. Der Salon der Familie Chopin, in die Gäste sowohl aus der Aristokratie als auch aus der akademischen Intelligenz eingeladen waren, wies ähnliche Qualitäten auf. Es ist hervorzuheben, dass sich der pädagogische Aspekt nicht auf musikalische Themen beschränkte, sondern – nach den versammelten Vertretern zu urteilen – ein breites Spektrum an wissenschaftlichen Bereichen umfasste. Zu dieser Form der musikalischen Tätigkeit gehörten nicht nur die Uraufführungen der Konzerte von Chopin. Die Einrichtung bot einen geschützten Raum und die Möglichkeit zum Üben des Vorspielens – das Proben neuer Werke vor einem Publikum.⁴⁰⁹ Eine ähnliche Funktion hatte auch der Salon der Radziwiłł-Fürsten, in dem häufig Proben für Aufführungen der Oper *Faust* stattfanden.⁴¹⁰ Dieses Zentrum kann also als ein Ort für das „Üben“ vor einem intimen Publikum verstanden werden. Es handelt sich damit um eine Kombination aus einer Probenfunktion und der traditionellen Animation des kulturellen Lebens.

Die Auftritte von Musiker*innen, sowohl von etablierten als auch von aufstrebenden Stars, waren untrennbar mit der Darbietung von bewährtem Programm und neuen Kompositionen verbunden. Auch die Kunst der Improvisation war wesentlich. Unter diesem Gesichtspunkt gewann der Salon der Aristokratie an Bedeutung und bot eine größere Vielfalt an Repertoire, wobei die Klavierliteratur am beliebtesten war. Chopin ist ein Paradebeispiel für den Aufbau einer Künstlerkarriere auf privaten Bühnen. Der Pianist konnte durch seine Auftritte in einem Salon das Publikum für seine Kunst gewinnen und allmählich erweitern. Durch sein Talent überzeugte er die Gastgeber*innen und deren Gäste, die ihn häufig in andere Salons einluden. Das Beispiel des jungen Fryderyk veranschaulicht diese Tendenz, die sich zu einer Mode entwickelte. Der Komponist trat in den meisten Warschauer Salons sowie in abgelegenen Residenzen auf – beispielsweise in den Palästen der Radziwiłłs –, und die Erfahrungen, die er dabei sammelte, sowie die Freundschaften, die er in der Oberschicht knüpfte, öffneten ihm die Türen zu den großen Konzertbühnen in Polen und in Europa.⁴¹¹ Die Saloninstitutionen und der Adel fungierten somit als Propagatoren bestimmter Komponisten, Interpret*innen und ihrer Werke. Sie förderten nicht nur talentierte Künstler*innen, sondern schufen auch Aufführungsmöglichkeiten, indem sie das Konzertleben gestalteten und verwalteten. Dieser Aspekt verbindet sich mit einer Impresario-Funktion, die sowohl als Aktivierung der Musikszene als auch als Ausbildung (auch in ausländischen Zentren) verstanden wird. Dank ihrer Verbindungen zu den europäischen

409 Vgl. Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski am 21.08.1830 sowie am 31.08.1830, in: A. von Guttry (Hg.), *Chopin. Gesammelte Briefe ...* op. cit., S. 103–104, 105–106.

410 Vgl. Die zitierte Korrespondenz, Anm. 252 und Anm. 280.

411 Vgl. Kap. 2g.

Höfen und ihrer finanziellen Mittel war es beispielsweise der Familie Lubomirski möglich, u. a. Franciszek Lessel eine Ausbildung in Wien bei Joseph Haydn zu ermöglichen.

Obwohl auf den Bühnen der untersuchten Warschauer – und allgemein polnischen – Residenzen die Aufführungen von Solisten und Kammermusikern überwogen, wurden auf anderen Familiengütern größere musikalische Unternehmungen organisiert. Neben dem üblichen Solo- und Kammermusikrepertoire, beispielsweise in der Radziwiłł-Residenz in Antonin, wurden auch größere Bühnenerwerke sowohl im Freien als auch in entsprechend ausgestatteten Schlosstheatern aufgeführt. Diese Kompositionen wurden oft gemeinsam aufgeführt – Berufsmusiker traten zusammen mit ihren Familien und deren Freund*innen auf. Je nach Ort schwankte das Repertoire zwischen Werken, die in der europäischen Szene bekannt waren, und Produktionen, die eng mit dem jeweiligen Ort verbunden waren. Letztere basierten häufig auf musikalischem Material, das sich auf polnische Volkstraditionen bezog – beispielsweise Tänze –, und auf einer Handlung, die das abhängige Land und seine Auferstehung symbolisch darstellte. Die Aristokratie schuf auf diese Weise neue kulturelle Zentren, die unabhängig vom künstlerischen Leben in der Hauptstadt waren. Dies zeugte nicht nur von der Macht und dem Reichtum der betreffenden Familie, sondern ermöglichte auch die Pflege nationaler Traditionen abseits der Kontrollinstanzen der Teilungsstaaten. Diese Zentren bildeten einen Gegenpol zur von der Zensur beherrschten Kunst. Die Stammsitze, die in der Regel außerhalb der Hauptstadt und der großen Städte lagen, beherbergten nicht nur reiche Sammlungen von Kunstwerken. Ihre Bibliotheken enthielten auch Musikalien. Das Archiv von Schloss Łańcut ist ein Beispiel für die Büchersammlungen der Magnatenfamilien. Neben den Drucken bildeten Manuskripte, sowohl kleinere als auch größere musikalische Formen und Gattungen, einen wichtigen Teil der Sammlung. Diese Partituren und ihr physischer Zustand ermöglichen es dem Forscher, das damalige Musikleben auf privaten Bühnen teilweise zu rekonstruieren. Stücke in ihren ursprünglichen Aufführungsbesetzungen, ihre Bearbeitungen für kleinere Ensembles oder Solowerke zeugen von der Aufführungspraxis der Zeit. Wichtig sind auch die Widmungen der Werke. In ausgewählten Fällen beziehen sie sich auf bestimmte Ereignisse oder stellen ein Element dar, das die Freundschaft, den Respekt zwischen dem Auftraggeber und der Person, der das Werk gewidmet wurde, bestätigt.⁴¹² Der physische Zustand der Partituren, die Aufzeichnung zusätzlicher Aufführungsbedingungen oder deren Fehlen zeugen von der Aufführungspraxis der Zeit und repräsentieren den Musikgeschmack. Die Musikaliensammlungen stehen darüber hinaus für die Liebe zur Kunst als Teil des täglichen Lebens – Musik, die in einem kleinen Kreis gepflegt

412 Vgl. M. di Capuas *Cantate*, Kap. 2e, Nbsp. 4.

wird. Dies manifestiert sich in der praktischen Nutzung der gesammelten Werke in Konzerten und beim gemeinsamen Musizieren. Ein Element, das bei der Beschreibung der polnischen Salons und der Aristokratie nicht fehlen darf, war der Wunsch, der Nachwelt ein kulturelles Erbe zu hinterlassen, das bis zur Gründung öffentlicher Einrichtungen – sowohl Bibliotheken als auch Kultureinrichtungen, die für die Organisation des Musiklebens zuständig waren – die einzige Form und Chance für das Überleben des polnischen Kulturerbes war.

4. SALONS IN WIEN

Während der Regierungszeit Maria Theresias (1740–1780) gewinnt Wien an Bedeutung, vor allem auf dem Gebiet der Kunst, der Musik.⁴¹³ Man kann den Übergang von der Gegenreformation, dem Barock, zur Epoche der Aufklärung unter Joseph II. beobachten.⁴¹⁴ In der untersuchten Periode gewinnt Wien die populäre Bezeichnung „Hauptstadt der Musik“. Sie wird nicht nur durch die Tätigkeit und das Schaffen von Komponisten, sondern auch – ähnlich wie in Polen – durch das Mäzenatentum des Adels und kulturelle Aktivität im Rahmen der Institution des Salons beeinflusst.⁴¹⁵

Die Rolle, die die Oberschicht in diesem Zusammenhang spielte, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Obwohl der Ursprung ihres Verhaltens und ihrer Traditionen auf die königlichen Höfe – in diesem Fall den kaiserlichen Hof – zurückgeht, übertraf sie im Falle der Wiener Gesellschaft oft den Glanz des Herrscherhauses. Ihr Reichtum, ihr Sinn für Ästhetik und vor allem ihr Wunsch, sich in der Gesellschaft zu profilieren, gaben den Anstoß zu vielen kulturellen, insbesondere musikalischen Unternehmungen.⁴¹⁶

Der Salon in den deutschsprachigen Gebieten, im Falle dieser Studie in Österreich, gewann in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts an Popularität. Die Verzögerung vor allem gegenüber Frankreich (und England) lässt sich mit dem

413 In den Publikationen werden u. a. Mozarts Umzug nach Wien und Beethovens Verzicht auf sein Studium in Italien zugunsten von Wien hervorgehoben. Vgl. Theophil Antonicek / Hartmut Krones, *Wien, Stadt, Vorklassik und Wiener Klassik*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht October 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/399652> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

414 James van Horn Melton, *School, Stage, Salon: Musical Cultures in Haydn's Vienna*, in: *The Journal of Modern History*, Vol. 76, No. 2 (June 2004), The University of Chicago Press, S. 252.

415 *Das Musikmäzenatentum des 18. Jahrhunderts war ebenso oft von Konvention, Pflicht, Mode und Überlegenheit geprägt wie von „übermäßiger Liebe und Wissen“. Nichtsdestotrotz war es zweifellos den Bemühungen des kaiserlichen Hofes und der Wiener Aristokraten zu verdanken, dass Wien zwar keineswegs die größte europäische Musikmetropole war, aber von der Mitte des Jahrhunderts bis in die 1820er Jahre hinein als die prestigeträchtigste gelten konnte. Im Jahr 1792, dem Jahr von Beethovens Ankunft in Wien, befand sich die Stadt auf dem Höhepunkt ihrer musikalischen Kräfte, obwohl die soziale und institutionelle Basis ihrer Musikwelt einem tiefgreifenden Wandel unterlag.*

[*Music patronage in the 18th century was born out of observance of convention, duty, fashion and one-upmanship as often as it was out of „inordinate love and knowledge.“ Nevertheless, it was undoubtedly through the efforts of the imperial court and the Viennese aristocrats that Vienna, while by no means the largest European music capital, could claim to be the most prestigious, from around midcentury well into the 1820s. By 1792, the year of Beethoven's arrival in Vienna, the city was at the height of its musical powers, though the social and institutional basis of its music world was undergoing a profound change.*]

Tia DeNora, *Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna*, in: *American Journal of Sociology* (1991), Bd. 97, Nr. 2, The University of Chicago Press, S. 324. Vgl. auch James van Horn Melton, op. cit., S. 251; Theophil Antonicek / Hartmut Krones, op. cit.

416 Mary Sue Morrow, *Concert Life In Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Pendragon Press, New York 1989, S. XVII.

Effekt der sogenannten „diplomatischen Revolution“ (*renversement des alliances*) von Kaunitz (1756) begründen, die die jahrhundertelangen Reibungen in den Beziehungen zwischen den Habsburgern und den Bourbonen beendete. Nicht unbedeutend für die Entwicklung der Saloninstitution war auch die Machtausübung durch eine Frau – Maria Theresia.⁴¹⁷

4a. DER ÖSTERREICHISCHE KAISERHOF

Die Habsburg-Lothringen-Dynastie ging nicht nur als österreichische Kaiserfamilie in die Geschichte ein, sondern hinterließ auch ihre Spuren in der Entwicklung der Künste. Ihr Mäzenatentum, vor allem im Bereich des Theaters und der Musik, beeinflusste das Aufblühen der Künste im damaligen Österreich, insbesondere in Wien.⁴¹⁸ Ein charakteristisches Element der Aktivitäten der Familie war ihr Engagement auf der Ebene des Patronats. Es ist bemerkenswert, dass einzelne Vertreter der Familie oft bei den ausgewählten kulturellen Veranstaltungen auftraten.⁴¹⁹ In der untersuchten Zeit, d. h. im späten 18. und im gesamten 19. Jahrhundert, wurde die Musik von den Herrscher*innen in geringerem Maße gepflegt (dies gilt insbesondere für ihre öffentliche Aufführungen). Die Periode wurde von mindestens zwei Ereignissen geprägt: Der Tod Kaiser Karls VI. (1685–1740) bedeutete das Ende der männlichen Linie der regierenden Habsburger, was zum Kampf um die Nachfolge Maria Theresias (1717–1780) führte. Auch das Bild des idealen Herrschers, seiner Eigenschaften und seines Hofes änderte sich systematisch. Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts verlor die Musik ihre Bedeutung für die Betonung der Macht des Herrschers über das Land. Ihre Aufführung und Pflege wurden auf die Sphäre des eigenen Vergnügens reduziert⁴²⁰:

Musik war als Privatvergnügen bestenfalls Gegenstand biedermeierlich-, bürgerlicher Kaffeerunden; gleiches galt für Mäzenatentum und Patronanzen (für beides sollte nach geltender Staatsdoktrin ein verantwortungsbewußter Regent keine Zeit opfern).⁴²¹

417 J. Melton erinnert daran, dass die Ursprünge der Salons in Frankreich und England mit der Anwesenheit und der Tätigkeit von Frauen an den Höfen (u. a. die Regentschaft) zusammenhängen (Vorbildwirkung). Vgl. James van Horn Melton, op. cit., S. 274.

418 Andrew H. Weaver, *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Brill, Leiden / Boston 2020, S. 1–3 [Introduction].

419 Erwähnt werden sollten Herrscher, die im Bereich der Komposition tätig waren: Ferdinand III. (1608–1657), Leopold I. (1640–1705), Joseph I. (1678–1711), Karl VI. (1685–1740).

420 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II.*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47955> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

421 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich*, in: *MGG Online*, Laurenz Lütteken (Hg.), New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002,

Maria Theresias Erziehung und Bildung konzentrierte sich neben den für die zukünftige Monarchin wichtigen Fächern wie Geschichte, Sprachen oder Geografie vor allem auf die Entfaltung ihrer Talente, insbesondere Musik und Tanz. In der Literatur finden sich Hinweise auf ihre regelmäßigen musikalischen und theatralischen Auftritte im Rahmen des höfischen Lebens und der Zusammenkünfte der Aristokratie, die sie als eine begabte Sängerin zeigen. Sie gab auch nach ihrer Heirat (1736) ihre Auftritte nicht auf. Im Gegenteil, sie trat zusammen mit Franz I. von Lothringen (1708–1765) auf.⁴²² Eine Parallele lässt sich zu den künstlerischen Aktivitäten der oben erwähnten polnischen Adelsfamilien ziehen. Wie die Herrscherin der Donaumonarchie führten auch sie gemeinsam mit professionellen Künstler*innen sowohl musikalische als auch theatralische Werke auf. Diese Tatsache unterstreicht den universellen Charakter der Interessen der europäischen Aristokratie.

Es ist jedoch bezeichnend, dass die Habsburgerin nach ihrer Thronbesteigung nur ein einziges Mal öffentlich auftrat, und zwar als Sängerin mit der Hofkapelle bei der Aufführung der *Lauretanischen Litanei* von Hasse.⁴²³ Dies hing mit der Stellung des Herrschers und der Wahrnehmung seiner Ausgaben für die Kulturpflege durch die österreichische Öffentlichkeit zusammen.⁴²⁴ Eine ähnliche Tendenz ist am polnischen Königshof zu beobachten, wo Stanisław August nicht aktiv am Musikleben teilnahm.

Die sich ändernde Mentalität führte nicht nur zu einem Rückgang der künstlerischen Veranstaltungen, etwa im Zusammenhang mit den Hochzeiten der kaiserlichen Kinder.⁴²⁵ Besonders hervorzuheben sind die Feierlichkeiten anlässlich der zweiten Hochzeit Josephs II. mit Maria Josepha (1739–1767), bei denen im Schloss Schönbrunn die Oper *Il parnaso confuso* von Gluck aufgeführt wurde. Die Hauptrollen waren den Erzherzögen Elisabeth, Maria Amalia, Maria Josepha und Maria Carolina anvertraut. Die Aufführung wurde von Peter Leopold (dem späteren Kaiser Leopold II.) vom Cembalo dirigiert.⁴²⁶ Diese Ereignisse sind wichtig, weil sie das Engagement der Familie (der Kinder) für das kulturelle Leben und die künstlerischen Fähigkeiten, die sie besaßen, zeigen.

online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499971> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

422 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Verlag Styria, Graz / Wien / Köln 2000, S. 165.

423 Ibidem, S. 166.

424 In diesem Punkt gibt es einen deutlichen Unterschied zwischen dem österreichischen und dem polnischen Hof. Stanisław August unterstützte die Aktivitäten der kulturellen Einrichtungen der Hauptstadt großzügig und finanzierte sie oft aus eigenen Mitteln. Vgl. Kap. 2a.

425 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ... op. cit.*, S. 167.

426 Ibidem, S. 168.

Es ist festzustellen, dass Maria Theresia das umfangreiche Musikensemble reduzierte. Sie verzichtete auf den musikdramatischen Teil der Hofkapelle und kehrte damit zu der Hauptaufgabe der Musik auf dem habsburgischen Hof zurück, die darin bestand, religiöse Veranstaltungen – die Liturgie – zu unterstützen.⁴²⁷ Diese Verlagerung von der öffentlichen Aufführung (politischer Natur) zur privaten Aufführung (innerhalb des Hofes und des Familienlebens) lässt sich auch an den Konzerten ablesen, die zunehmend in den privaten kaiserlichen Räumen praktiziert wurden. Dort fanden Konzerte von Geschwister Mozart statt, bei denen sie gemeinsam mit kaiserlichen Kindern musizieren durften.⁴²⁸

Maria Theresias Sohn Joseph II. (1741–1790) ist vor allem für seine Reformen der Aufklärungszeit des Landes bekannt. Er war aber zudem ein aktiver Amateurmusiker und ein Experte für das Repertoire seiner Zeit.⁴²⁹ In den Memoiren seiner Zeitgenossen finden sich positive Beschreibungen von Habsburgs musikalischer Tätigkeit.⁴³⁰ Seine Politik der Modernisierung des Staates umfasste auch den kulturellen Bereich. Im Bühnenwerk – dem Singspiel – sah er eine Möglichkeit der Volkserziehung, und die Kirchenreform nahm aktiv Einfluss auf die Entwicklung und Gestaltung des deutschen Kirchenliedes.⁴³¹ Infolge der Veränderungen im kulturellen Leben schränkte der Kaiser seine musikalische Tätigkeit auf der öffentlichen Bühne ein und bevorzugte stattdessen Auftritte im privaten Bereich. Er war ein begabter Cellist und Begleiter von Sängern auf dem Cembalo.⁴³² Großformate wichen nicht den Kammermusikformen – Joseph II. musizierte täglich u. a. mit Florian Leopold Gassmann (1729–1774) und Salieri, wobei er Quartette, Opernpartien und mehrstimmige Barockmusik aufführte.⁴³³

Sein Nachfolger, Leopold II. (1747–1792), konzentrierte sich vor allem auf wirtschaftliche und politische Angelegenheiten. Die Musik und ihre Ausübung wurden auf das familiäre Musizieren im privaten Bereich reduziert.⁴³⁴

427 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II ...* op. cit.

428 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 171–174.

429 Ibidem, S. 170, 175.

430 *Die Oper [Le Nozze di Figaro – M. K.] selbst hatte den glänzendsten Erfolg; vor allem gefiel sie dem Kaiser, wie allen wahren Freunden guter Musik.* Vgl. Lorenzo Da Ponte, *Mein abenteuerliches Leben. Die Erinnerungen des Mozart-Librettisten*, Diogenes Verlag AG, Zürich 1991, S. 124.

Joseph hatte [...] in Sachen Musik einen untrüglichen Geschmack, wie überhaupt für alles, was zu den schönen Wissenschaften gehörte. Der außerordentliche Erfolg, welchen dieses Wunderwerk [„Le Nozze di Figaro“] in der ganzen Welt hat, ist ein Beweis dafür. Vgl. Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 170.

431 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II ...* op. cit.

432 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 170.

433 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II ...* op. cit.; Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 170.

434 Ibidem, S. 185.

Der letzte musikalisch aktive Herrscher der Habsburgermonarchie war Franz II. (I.) (1768–1835). Die Literatur gibt Auskunft über seine umfangreiche Musikalien-sammlung (1933 in Graz gefunden) und sein Interesse an der Kammermusik, die er täglich spielte.⁴³⁵ Erwähnenswert sind beispielsweise die *Terzettos*, die er gemeinsam mit seiner Frau im Schlosspark aufführte.⁴³⁶

Frauen spielten eine wichtige Rolle bei der Gestaltung des Musiklebens am kaiserlichen Hof, vor allem in einer Zeit, in der die Männer ihre Aufmerksamkeit zunehmend auf politische Angelegenheiten richteten. In chronologischer Hinsicht sind hier die beiden Ehefrauen des letzten Kaisers des Römischen Reiches, Franz II., zu erwähnen: Elisabeth von Württemberg (1767–1790), die von Salieri unterrichtet wurde, sowie Maria Theresia von Neapel-Sizilien (1772–1807), die zahlreichen Auftritte am Hof hatte.⁴³⁷ Vor allem die Letzte spielte eine wichtige Rolle bei der Gestaltung des Musiklebens am Hof und in Wien. Anders als ihr Mann beschränkte sie sich nicht auf private Auftritte. Wie Hilscher thematisiert, wurde die Kaiserin zu einem Symbol für das Zentrum des kulturellen Lebens am Hof. Ihr Talent und ihr Temperament inspirierten die Komponisten jener Zeit, darunter die Haydn-Brüder Joseph und Michael (1737–1806). Letzterer verdient besondere Aufmerksamkeit. In seinen Memoiren beschreibt er die Proben für die *Missa sotto il titolo di S. Teresia*, in denen er die Aufführung der Herrscherin in den Solopartien lobt.⁴³⁸ Damit wird nicht nur ihre aktive Teilnahme an der Gestaltung des Musiklebens am Hof und in Wien deutlich, sondern auch ihr Einfluss auf Künstler und entstehende neue Werke. Sie war zudem die letzte Kaiserin, die öffentlich mit der Hofkapelle auftrat.⁴³⁹

Das 19. Jahrhundert war durch einen Rückgang des Interesses an musikalischen Darbietungen bei den Herrschern und ihren Kindern – den Thronfolgern – gekennzeichnet. Dies war jedoch nicht allein auf ein mangelndes Interesse an den Künsten zurückzuführen. Der Grund dafür ist im Bildungsideal zu suchen, das aufgrund der sich verändernden Realitäten einer Evaluierung unterzogen wurde:

Musik und Regierungsverantwortung galten in der Prinzen-erziehung des 19. Jahrhunderts als unvereinbar, da ein verantwortungsbewusster Herrscher derart mit seinen Geschäften beschäftigt zu sein hatte, dass keine Zeit für Vergnügungen blieb; ein Kaiser, der täglich mindestens eine Stunde für Kammermusik „verschwenden“ konnte (wie z. B. Kaiser Joseph II.) hätte in der Zeit des „Beamten-Kaisertums“ des 19. Jahrhunderts als Versager gegolten, als faul und nachlässig.⁴⁴⁰

435 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.

436 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 186.

437 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.

438 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 194.

439 Ibidem, S. 195.

440 Ibidem.

Der österreichische Kaiser Ferdinand I. (1793–1875) war ein begabter Pianist und Trompeter. Die Musik spielte in seinem Leben eine wichtige Rolle, ihre Ausführung entsprach jedoch hauptsächlich den Tendenzen des Biedermeier. Das Musizieren fand in seinem Privatleben statt – im eigenen Salon, wo die Familie gemeinsam Zeit bei der Ausübung dieser Kunst verbrachte. Er pflegte seine Interessen auch später, nach seiner Abdankung, in Prag.⁴⁴¹ Das bedeutet aber, dass Ferdinand sich mehr auf das häusliche Musizieren konzentrierte als auf die Führung eines Salons, in dem neben der Familie auch geladene Musiker oder Kammermusikensembles auftraten.

Eine musikalisch engagiertere und charakterstärkere Person war die Schwägerin Ferdinands I., Erzherzogin Sophie (1805–1872) – Mutter von Franz Joseph (1830–1916). Als „heimliche Kaiserin“ dominierte sie sowohl das politische als auch das kulturelle Leben. Sie war nicht nur eine aktive Amateurpianistin, sondern führte auch einen Musiksalon. Die Treffen im Familienkreis fanden täglich zwischen 18 und 19 Uhr statt. Ein entscheidendes Element ihrer zu den Salontreffen gehörenden Aktivitäten im Sinne dieser Studie war, dass sie bekannte virtuose Künstler*innen einlud.⁴⁴² Die Tagebücher Franz Josephs ermöglichen es, genauere Daten der betreffenden Veranstaltungen zu ermitteln.⁴⁴³

Im Laufe der Zeit nahm der aufstrebende Adel den Vorrang bei der Gestaltung des Musiklebens ein. Das heißt jedoch nicht, dass dies die Habsburger, deren ausgewählte Vertreter in dieser Arbeit besprochen wurden, ausschloss – sie gehörten zu den wichtigsten Mäzenen des Reiches, darunter Erzherzog Rudolf (1788–1831), der häufig in Salons auftrat, u. a. bei Fürst Lobkowitz, und Anton Viktor (1779–1835).⁴⁴⁴ Es ist jedoch festzustellen, dass besondere musikalische Interessen meist von den nachfolgenden Vertretern der Familie und nicht vom Herrscher selbst geäußert wurden.⁴⁴⁵ Sie unterstützten die musikalischen Einrichtungen nicht nur in Wien, sondern unter anderem auch das Mozarteum in Salzburg und den Musikverein in Innsbruck.⁴⁴⁶ Es sei daran erinnert, dass die Familie Habsburg die Musik nicht nur innerhalb der Grenzen Polens (Żywiec-Zweig)⁴⁴⁷ oder Österreichs för-

441 Ibidem, S. 204–205.

442 Ibidem, S. 208; Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.; auch ihre Enkelin, Kaiserin Elisabeths Tochter Maria Valeria, die Bruckner unterstützte, zeigte Interesse an der Musik. Vgl. Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.

443 Konzert mit F. Liszt am 26.03.1846 und mit J. Lind am 21.05.1846; Anna Maria Sigmund, *Die verschollenen Tagebücher Franz Josephs*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 1999, S. 184.

444 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.

445 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II ...* op. cit.

446 Elisabeth Th. Hilscher, *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich ...* op. cit.

447 Die Ausübung der Musik im Palast von Żywiec wird u. a. in folgenden Publikationen thematisiert: Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 220–221; Krzysztof Błecha / Adam

derte. Tätig war unter anderem auch die italienische Linie – Habsburg-Este, die aufgrund ihrer Diskrepanz zum untersuchten territorialen Bereich dieser Arbeit nicht behandelt wird.

Dass dennoch die Träger und Markenzeichen österreichischer Kultur unserer Zeit – Wiener Philharmoniker, Staatsoper, Wiener Sängerknaben –, einem kaiserlichen Willen zur Repräsentation entsprungen, bis heute überlebt haben, ist nur mehr zu geringen Teilen den Habsburgern anzurechnen: Es waren im 19. (bzw. 20.) Jahrhundert Bürger und Adelige, die bereitwillig die Rolle der Mäzene, Manager und Kunstförderer übernahmen, als sich der Hof aus Gründen einer geänderten Staatsräson von diesen Aufgaben zurückgezogen hatte.⁴⁴⁸

Die Funktionen des Mäzenatentums und der Gestaltung des kulturellen Lebens der Stadt und des Landes, die bis zum 18. Jahrhundert von den Monarchen ausgeübt worden waren, wurden im Laufe der Zeit von der Aristokratie übernommen. Auf ihren Schultern ruhte die Aufgabe, sowohl die Stellung Wiens als europäische Kulturhauptstadt zu erhalten als auch die Weiterentwicklung der Künste und in ausgewählten Fällen das Überleben bestimmter künstlerischer Institutionen zu ermöglichen.

4b. FAMILIE VON GREINER

Als erster Salon in Wien (~1773) gilt der von Maria Theresias Zögling Charlotte von Greiner⁴⁴⁹ (1739–1815). Durch ihre Hoferfahrungen und die von der Kaiserin geförderte Ausbildung konnte sie den Salon, der als Zentrum der österreichischen Aufklärung galt, prägen.⁴⁵⁰ Wie Caroline Pichler – Greiners Tochter – in ihrer Autobiografie beschreibt, wurden im Hause von Greiners alle Neuheiten der Belletristik gelesen und diskutiert.⁴⁵¹ Neben einem breiten Spektrum an Gesprächsthemen waren Konzerte ein wichtiger Bestandteil der Zusammenkünfte im Hause

Tracz, *Księżna. Wspomnienia o polskich Habsburgach*, BoniMed, Żywiec 2009, S. 25; Małgorzata Terteka, *Życie codzienne Marii Krystyny Habsburg (1923–2012)*, in: Wiesław Jamrożek (Hg.), *Biuletyn Historii Wychowania 2020/43*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Posen 2020, S. 123–124, 127. Es ist schwierig, detaillierte Belege für musikalische Aktivitäten bzw. Musikalien zu finden. Vgl. *Erzherzogliche Bibliothek Saibusch. Rejestr nabytków bibliotecznych 1873–1901*, Sig.: 13/908/0/4.1/106, Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Bielsku-Białej [Staatsarchiv in Kattowitz, Außenstelle in Bielsko-Biala].

448 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 15.

449 Ihr Leben wurde in der Autobiografie ihrer Tochter vorgestellt. Vgl. Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (Bd. 1), Emil Karl Blümml (Hg.), München 1914, S. 3–159; James van Horn Melton, op. cit., S. 275.

450 Ibidem.

451 Auf literarischem Gebiet kann man eine Ähnlichkeit mit dem polnischen Salon von Fürst A. Radziwiłł merken. Vgl. Caroline Pichler, op. cit. (Bd. 1), S. 48.

der Baronin und des Barons von Greiner. Diese fanden regelmäßig dienstags in der Advents- und Fastenzeit statt. Streichquartette waren bei diesen Veranstaltungen besonders beliebt. Man hörte regelmäßig Komponisten wie Wolfgang Amadé Mozart, Joseph Haydn und Salieri.⁴⁵² Größere Konzerte wurden zu den Namenstagen des Barons von Greiner und seiner engeren Familie veranstaltet.

Herr Hofrath von Greiner, der die Musik im großen Werthe hält, dessen Fräulein Tochter unvergleichlich Fortepiano spielt, und der selbst eine starke Baßstimme singt, giebt jährlich an seinem Namensfest (Franciscus Salesius) und am Feste seiner Frau Gemahlinn und Fräulein Tochter (Karolina) große vollstimmige Musiken. Außerdem aber giebt er alle Dienstage im Advent und in der Fasten sehr vortreffliche Quartetten.⁴⁵³

Auch die Tochter des Barons, Caroline, die nach den damaligen Gegebenheiten durchaus im Rahmen des Salons ihrer Familie auftrat, verfügte über musikalisches Talent. Zeitgenössischen Berichten zufolge war sie im Wien des 18. Jahrhunderts hoch angesehen und konnte auch technisch schwierige Stücke vortragen. Außerdem besaß sie eine „schöne klare Stimme“ und bereicherte ihre Konzerte mit bravourösen Arien und Liedern.⁴⁵⁴

Die Verbindung von Musik- und Literaturleidenschaft war nicht nur Anlass für wöchentliche Treffen, sondern führte u. a. zur Entstehung der Kaiserhymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Hob. XXVIa:43).⁴⁵⁵ Die bereits erwähnte Tradition der Salongespräche war ein Merkmal, das eng mit der betreffenden Institution verbunden war, zudem wurde es auch zu einem Impuls, der die Entwicklung der Mu-

452 Wie J. Melton hervorhebt, gehörten W. A. Mozart, J. Haydn und der Gastgeber, Baron von Greiner, alle der gleichen Freimaurerloge *Zum wahren Eintracht* an. Vgl. James van Horn Melton, op. cit., S. 275.

453 *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796*, Schönfeld, Wien 1796, S. 70–71.

454 *Greiner, Karoline von, Tochter des Hrn. Hofraths. Mit so vielen glänzenden Eigenschaften, welche Kopf und Herz zieren, verbindet dieses vortreffliche Frauenzimmer auch die Tonkunst in hohem [sic] Grade. Sie ist eine der ersten Klavierspielerinnen Wiens; meisterhaft im Anschlag, stark im [sic] Ausführung und unerschrocken bei den größten Schwierigkeiten. Sie ist noch die Hauptstütze der stephanischen Kompositionen, und in ihren Händen brilliren die Werke dieses alten Meisters, (dessen Schülerinn sie ist) am meisten. Obgleich sie auch mit einer schönen klaren Stimme singt, so behandelt sie den Gesang doch nur als eine Nebenfache, und hat feinen Geschmack an Bravourarien; reizender sind ihr kleine Arietten und Lieder, welche sie, vornehmlich, wenn selbige von naiver Art sind, beim Klavier allerliebst vorträgt. Sie spielt auch sehr gut die Githare.* Ibidem, S. 19.

455 James van Horn Melton, op. cit., S. 276; Eine detaillierte Analyse der Entstehungsgeschichte des Hymnus und der in der melodischen Ebene verborgenen Bedeutung (und ihrer Verbindung zum Text) wurde von Andrea Lindmayr-Brandl durchgeführt. Vgl. Andrea Lindmayr-Brandl, *Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne. Formen der Repräsentation in „Gott, erhalte Franz, den Kaiser!“*, in: Werner Tedesko (Hg.), *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur. 1618–1918*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 2017, S. 95–114.

sik beeinflusste. Die Streichquartette von Joseph Haydn sind ein bemerkenswertes Beispiel für diese Tendenz. In diesen Werken kann man die Gleichwertigkeit der Stimmen erkennen. Jede hat das Recht, das melodische Material vorzutragen – so verschwindet der schematische Aufbau der Komposition, der die Führung der melodischen Stimme und der Begleitstimmen voraussetzt, was diese musikalische Gattung einer Gesprächsform näherbringt.⁴⁵⁶

Betrachtet man die oben genannten Aspekte, die den Salon mit dem musikalischen Schaffen (in diesem Fall mit den Quartetten Haydns) in Verbindung bringen, so wird deutlich, welchen Einfluss die Salons auf die Gestaltung der Kultur und insbesondere der Musik hatten. Die Institution und die Gemeinschaft, die mit dem von Greiner-Salon verbunden waren, konnten, wenn auch unbewusst, ihre Spuren im Werk von Haydn hinterlassen. Seine Musik, insbesondere seine Streichquartette, zeigt ein starkes prosodisches Denken, eine Annäherung an die Rhythmik der Sprache und erinnert mitunter an die Spontaneität von Gesprächen.

Aus Gründen der Einheitlichkeit wird das Musikleben in den ausgewählten Salons der Wiener Aristokratie, in denen klassische Musik aufgeführt wurde, vorgestellt.⁴⁵⁷ Interessanterweise ist mit dem Aufkommen der Salon-Ära ein langsamer, aber stetiger (ab ~1796) Rückgang der Popularität von Hofmusikensembles – Hauskapellen – zu beobachten.⁴⁵⁸ Im Laufe der Zeit änderte sich die Rolle der Aristokratie als Mäzen. In der aufkommenden Biedermeierzeit gewann die private Aufführung von Musik im engsten Familien- und Freundeskreis an Bedeutung. Die Hauskapellen, die den Status der Familie betonten, verloren an Wichtigkeit. Fest angestellte Musiker wichen den anlassbezogenen sowie Auftritten von Virtuosen. Es ist nicht auszuschließen, dass dies eine Reaktion auf kulturelle Tendenzen war, die vom Kaiserhof ausgingen, wo bereits während der Herrschaft von Maria

456 Das *Kaiser-Quartett* op. 76 Nr. 3 von J. Haydn – ein Werk, das während des Forschungszeitraums (1797) entstand. Der zweite Satz verdeutlicht den dialogischen Charakter des Werks (beispielsweise eine betont schlichte Figuralvariation, ein Instrument nach dem anderen, vier Monologe). Vgl. James van Horn Melton, op. cit., S. 277.

Die Absonderung der klassischen Periode und die überall in Haydns Kammermusik zu beobachtende Nachahmung des Sprechrhythmus verstärken noch den Konversationston. Die literarische Prosa war in England, Deutschland und Frankreich während des 18. Jahrhunderts im Vergleich zum vorhergehenden Zeitalter viel stärker von der Syntax bestimmt, d. h., sie vertraute ausschließlicher auf Balance, Proportionen, Gestalt und Wortstellung als die schwerere, kumulative Renaissanceprosa. Das 18. Jahrhundert pflegte ganz bewußt die Kunst der Konversation, und unter ihren größten Triumphen sind die Quartette von Haydn. Vgl. Charles Rosen, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1999, S. 157.

457 Tia DeNora, op. cit., S. 316.

458 Wie Morrow hervorhebt, schloss der Verzicht auf Kapellen die Organisation von Konzerten mit Werken für größere Besetzungen nicht aus. Der Adel hörte auf, Musiker dauerhaft an sich zu binden, und engagierte sie stattdessen nur für bestimmte Anlässe (Konzerte). Vgl. Mary Sue Morrow, op. cit., S. 1–2.

Theresia die Zusammensetzung der Kapelle beschnitten und ihre Rolle hauptsächlich auf die musikalische Begleitung der Liturgie beschränkt wurde.⁴⁵⁹ Laut Eduard Hanslick spielten die genannten Kapellen jedoch oft eine wichtige Rolle im Wiener Musikleben.

Capellen wie die Hildburghausen's, Esterhazy's, Lobkowitz', Schwarzenberg's wurden zu den integrierenden Bestandtheilen des Wiener Musiklebens gezählt; die Stadt war stolz darauf, wenn sie auch wenig davon genoß. Indessen waren die Productionen adeliger Privatcapellen doch immer noch ad hoc einer größeren Zahl bürgerlicher Hörer zugänglich, als es heute die Musiksoiréen im Salon eines Fürsten oder Grafen wären, denn da ein nennenswerthes öffentliches Concertwesen nicht bestand, so gab diese allgemeine Noth fast einen allgemeinen Anspruch, dort zeitweilig mitzulauschen, wo ein hoher Herr ein „Concert“ besaß.⁴⁶⁰

In Ermangelung von Kulturinstitutionen, die die Nachfrage nach musikalischen Veranstaltungen befriedigen konnten, waren die Hofkapellen leichter zugänglich als die Salons des 19. Jahrhunderts. Es gibt also eine Änderung in den Wiener Adelskreisen, die nicht nur die Pflege der Musik, sondern vor allem deren Förderung betrifft.⁴⁶¹ Diese konzentrierte sich nun mehr auf ausgewählte Künstler*innen als auf größere Ensembles.

An anderer Stelle weist Hanslick darauf hin, dass in der späteren Zeit (Mitte des 19. Jahrhunderts) die Zahl der öffentlichen Konzerte in Wien zunahm.⁴⁶² Die Folge war ein langsamer Rückgang der Popularität von Privatkonzerten (einschließlich Salonkonzerten) und infolgedessen eine geringe Nachfrage nach Werken für kleinere Aufführungsensembles.

Allein die Zahl der guten⁴⁶³ Concerte, der großen, werthvollen Productionen hat sich ungemein vermehrt, die der kleinen, unbedeutenden sehr vermindert. Die musikalischen Sammelsurien mit und ohne Wohlthätigkeit, die Salon- und Virtuosen-Concerte werden immer spärlicher; das Publicum strömt und drängt sich in Massen zu den großen Oratorien und Sinfonie-Concerten. Mit den kleineren Concerten verschwindet auch die kleine Musik aus den Sinfonie-Concerten, und unter der großen Musik greift man jetzt immer mehr nach dem Besten, nach den hervorragenden historischen Schöpfungen.⁴⁶⁴

459 Elisabeth Hilscher, *Mit Leier und Schwert ...* op. cit., S. 183.

460 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien. 1*, Braumüller, Wien 1869, S. 38.

461 Nach Ansicht der Autorin sind die Gründe dafür in den schrumpfenden finanziellen Ressourcen dieser sozialen Gruppe zu suchen. Vgl. Tia DeNora, op. cit., S. 329–330.

462 Dies ist darauf zurückzuführen, dass nach der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde (1812) mehr öffentliche Konzerte angeboten wurden.

463 Gesperrten Text nach dem Original – M. K.

464 Ibidem, S. 425.

Ein charakteristisches Element der musikalischen Salons der Wiener Aristokratie des späten 18. Jahrhunderts (im Allgemeinen) war ihre Exklusivität und die Einhaltung der Grenzen zwischen den verschiedenen sozialen Schichten (das Bürgertum nahm nicht an den Veranstaltungen der Aristokratie teil und vice versa). Exklusivität⁴⁶⁵ ist hier wörtlich zu nehmen – der Kreis des Wiener Adels war so geschlossen, dass es für ausländische Aristokrat*innen – selbst aus den besten Häusern Europas – oft schwierig war, in diese Kreise einzudringen.⁴⁶⁶ Außerdem war das damals modische und teurere Pianoforte in den Salons der Adligen häufiger zu hören.⁴⁶⁷ Der Musiksalon war auch der Ort für inoffizielle Uraufführungen von Werken selbst großer Komponisten.⁴⁶⁸

4c. GOTTFRIED VAN SWIETEN

Hinsichtlich der Musiksalons in Wien spielte der Wiener Diplomat Baron Gottfried van Swieten (1733–1803) eine maßgebliche Rolle. Sein politisches Wirken war eng mit seiner Förderung der Musik verbunden. Von seinen zahlreichen Auslandsreisen⁴⁶⁹ ist – im Hinblick auf das Thema der Studie – die wichtigste seine Reise und diplomatische Tätigkeit in Berlin. Obwohl van Swieten vom dortigen Musikleben angewidert war, wie er in seinem Brief an Fürst Wenzel Anton Kaunitz (1711–1794) vom 30.12.1771⁴⁷⁰ zum Ausdruck bringt, waren es diese Stadt und die dort tätigen Künstler, die den Musikgeschmack des Diplomaten am stärksten prägten. Berlin war die Stadt, in der sich Johann Sebastian Bachs Leipziger Schüler – Johann Philipp

465 Elisabeth Reisinger, *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert: Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: Panja Mücke u. a. (Hg.), *Die Musikforschung*, 71. Jahrg., H. 1 (2018), Bärenreiter Verlag, Kassel 2018, <https://doi.org/10.52412/mf.2018.H1.322>, S. 13, [Zugriffsdatum 02.01.2025].

466 Es ist jedoch zu betonen, dass es sich hierbei nicht um eine strikte Regel handelt: *Unter diesen Privatakademien zeichnen sich einige darinn aus, daß Fremde, welche hierher kommen, leicht Zutritt daselbst finden und sehr gefällig aufgenommen werden. Hierher gehören Nachstehende: bei Hr. V Henikstein, Herrn Hofrath von Greiner, bei Fräulein von Martines, und bei Hr. von Schönfeld aus Prag. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796, Schönfeld, Wien 1796, S. 74.*

467 Tia DeNora, op. cit., S. 335, 339.

468 Eduard Hanslick, op. cit., S. 49.

469 U. a.: Brüssel (1755–1757), Frankfurt a. M. (1758), Paris (1760–1763), Warschau (1763/64); die Schweiz und England (1769), Berlin (1770–1777). Vgl. Barbara Boisits / Edward Olleson, *Swieten, Gottfried Freiherr van*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24038> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

470 [...] *auch für die Musik in Berlin hatte van Swieten nichts Gutes zu sagen. Die Oper vergleicht er ungünstig mit der von Wien und besonders mit Gluck – „sie wagen es, dieses Schauspiel mit Alceste zu vergleichen“.* [...] *nor had van Swieten a good word to say for the music in Berlin. The opera he compares unfavourably with that of Vienna, and particularly with Gluck – „they dare to compare this spectacle with Alceste“.* Vgl. Edward Olleson, *Gottfried van Swieten: Patron of Haydn and Mozart*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association, 89th Sess. (1962–1963)*, Taylor & Francis, Ltd., 1962, S. 65.

Kirnberger (1721–1783), Johann Friedrich Agricola (1720–1774) –, der Theoretiker Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795) und ab 1774 auch Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) aufhielten. Das Schaffen von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), das van Swieten schätzte, war in der Stadt noch lebendig.⁴⁷¹ Durch sie – den Kreis der Fürstin Anna Amalia – lernte der Baron die Werke von Johann Sebastian Bach (1685–1750) und Georg Friedrich Händel (1685–1759) kennen, die er bei seiner Rückkehr nach Wien 1777 im Rahmen seines Musiksalons verteilte.

Es ist schwierig, passende Belege für van Swietens Aktivitäten (geladene Gäste, detaillierte Programme) auf dem Gebiet des Musiksalons nach 1795 zu finden. Immerhin liegen einige einschlägige Berichte seiner Zeitgenossen vor, beispielsweise von Wolfgang Amadé Mozart, Joseph Weigl (1766–1846) sowie das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*.⁴⁷² Sie zeigen, dass bei den von ihm organisierten Sonntagsversammlungen ausschließlich die Musik der alten Meister, vor allem Johann Sebastian Bachs und Georg Friedrich Händels, gespielt wurde und dass zu den geladenen Gästen u. a. Wolfgang Amadé Mozart, Weigl, Salieri sowie Starzer und anderen gehörten.⁴⁷³

Ich wollte sie gebeten haben, daß wenn sie mir das Rondeau zurück schicken, sie mir auch möchten die 6 fugen vom händel, und die Toccaten und fugen vom Eberlin schicken. – ich gehe alle Sonntage um 12 uhr zum Baron van Suiten – und da wird nichts gespielt als Händel und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen. – so wohl sebastian als Emanuel und friedeman Bach. – Dann auch von den händlischen.⁴⁷⁴

[...] die ursache daß diese fuge [KV 394⁴⁷⁵ – M. K.] auf die Welt gekommen ist wirklich Meine liebe konstanze. – Baron van suiten zu dem ich alle Sonntage gehe, hat mir alle Werke des händls und Sebastian Bach |: nachdem ich sie durchgespielt |: nach hause gegeben.⁴⁷⁶

471 Ibidem, S. 66; Edward Olleson, *Swieten, Gottfried (Bernhard), Baron van*, in: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1xd7946wj076e.han.moz.ac.at/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027216?rsk=yH-BUcd&result=1> [Zugriffsdatum 30.07.2023].

472 Edward Olleson, *Gottfried van Swieten: Patron ...* op. cit., S. 64.
Er gibt alle Jahre einige sehr große und prächtige Musiken, wo nur Stücke von alten Meistern aufgeführt werden. Vorzüglich liebt er den Händelschen Styl, von welchem er meistens große Chöre aufführen läßt. Vgl. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag ...* op. cit., S. 73.

473 Dorothea Link, *Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783–92, as Reported by Count Karl Zinzendorf*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, No. 2 (1997), Taylor & Francis, Ltd., S. 231.

474 Wolfgang Amadé Mozart an seinen Vater, Wien am 10.04.1782, in: Ulrich Konrad (Hg.), *W. A. Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*. Band III 1780–1786, Bärenreiter / DTV, Kassel 2005, S. 201.

475 Vgl. Neal Zaslaw / Ulrich Leisinger u. a. (Hg.), *Köchel-Verzeichnis: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von W. A. Mozart (KV²⁰²⁴)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2024.

476 Wolfgang Amadé Mozart an seine Schwester, Wien am 20.04.1782, in: op. cit., S. 202.

Umstritten bleibt, bis wann van Swieten in seiner Wohnung in der Hofbibliothek einen Musiksalon betrieb. Es ist sehr wahrscheinlich, dass diese Tätigkeit zumindest bis 1783 andauerte.⁴⁷⁷ In den folgenden Jahren konzentrierte er sich als Moderator der *Gesellschaft der Associierten* (1786) auf die Organisation von Oratorienaufführungen, wobei die Werke von Georg Friedrich Händel, zum Teil in einer neuen Bearbeitung von Wolfgang Amadé Mozart, einen besonderen Platz einnahmen.⁴⁷⁸ Es ist eine interessante Beobachtung, dass vor der öffentlichen Aufführung eines bestimmten Oratoriums im Burgtheater oder im Jahn Saal das Werk in der Wohnung von van Swieten in der Hofbibliothek für einen kleinen Kreis von Adligen präsentiert wurde. Das weist darauf hin, dass die größten Mäzene Wiens das kulturelle Leben der Stadt mitgestalteten. Diese Tatsache unterstreicht einen Trend, der sich von der allgemeinen Entwicklung unterscheidet – die Schaffung von Kultur wurde (teilweise) unabhängig vom königlichen Hof zugunsten der einflussreichen Aristokratie. Erst nach deren Zustimmung wurden diese Werke in öffentlichen Konzerten aufgeführt.⁴⁷⁹

Die Aktivitäten van Swietens auf dem Gebiet des Oratoriums beschränkten sich nicht auf die Werke von Georg Friedrich Händel und aus Salzburg stammende Komponisten. Der Baron arbeitete mit Joseph Haydn zusammen und lieferte ihm Libretti für drei Oratorien: *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* Hob. XX:2 (1796), *Die Schöpfung* Hob. XXI:2 (1798) und *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 (1801), die im Schloss Schwarzenberg in Wien aufgeführt wurden.⁴⁸⁰ Er war auch der Schutzpatron des jungen Ludwig van Beethoven und öffnete ihm, wie schon zehn Jahre zuvor Wolfgang Amadé Mozart, die Tür zu den Werken der alten Meister (u. a. Johann Sebastian Bach sowie Georg Friedrich Händel) und machte ihn mit Fürst Lichnowsky und Joseph Haydn bekannt.⁴⁸¹

Mit der Zeit wurde Baron van Swieten zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten in der Wiener Musikwelt, mit dessen Meinung man rechnen musste.⁴⁸²

477 Edward Olleson, *Gottfried van Swieten: Patron ...* op. cit., S. 68.

478 *Acis und Galatea* KV Anh. A 56, *Der Messias* KV Anh. A 57, *Das Alexander-Fest* KV Anh. A 58, *Cäcilien-Ode* KV Anh. A 63 (KV-Nummerierung nach KV²⁰²⁴). Vgl. ibidem, S. 69.

479 Mary Sue Morrow, op. cit., S. 11; In der Literatur lassen sich mindestens vier Oratorien nachweisen, die zwischen 1795 und 1800 auf diese Weise aufgeführt wurden: Händel – *Der Messias* (1795), J. Haydn – *Die sieben letzte Worte* (1796), Händel – *Acis und Galathea* (1797), J. Haydn – *Die Schöpfung* (1798, 1799). Vgl. ibidem, S. 12–13.

480 Barbara Boisits / Edward Olleson, *Swieten, Gottfried Freiherr van ...* op. cit.

481 Konstantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Bd. 1: A – Blumenthal, Zamarski, Wien 1856, S. 225.

482 [...] *Freiherr van Swieten, k. k. geh. Rath und Oberbibliothekar. Dieser Herr ist gleichsam als ein Patriarch in der Musik anzusehen. Sein Geschmack ist blos für das Große und Erhabene. Er hat selbst vor vielen Jahren 12 schöne Sinfonien geschrieben* [sie, als auch zwei Opern befinden sich in Fürst Thurn und Taxis Hofbibliothek in Regensburg (D-Rtt) – M. K.]. *Wenn er sich bei einer Akademie zugegen findet, so*

4d. DIE FÜRSTEN VON ESTERHÁZY

In der Geschichte der Wiener Musik und des Musikmäzenatentums ist der Familie der Esterházy-Fürsten eine wichtige Rolle zuzuschreiben. Ihre Ursprünge lassen sich bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen, und ab dem 17. Jahrhundert gewannen ihre Aktivitäten auf dem Gebiet der Musik deutlich an Bedeutung.⁴⁸³ Obwohl die Aktivitäten der fürstlichen Familie hauptsächlich in Zentren außerhalb Wiens fallen, waren die musikalischen Aktivitäten der ungarischen Familie auch innerhalb der Stadtgrenzen spürbar.⁴⁸⁴ Fürst Pál Esterházy (1635–1713) war der erste, der einen bedeutenden Beitrag zum Mäzenatentum im Bereich der Künste, einschließlich der Musik, leistete. Ihm wird der Wiederaufbau der Residenz in Kismarton (heute Eisenstadt) und die Gründung eines Orchesters zugeschrieben, das er zum Teil bereits 1666 in Wien präsentierte. Bemerkenswert ist, dass ein Teil des Ensembles – die Kastraten – von Johann Joseph Fux (1660–1741) ausgebildet wurde, was Pál Esterházy's Verbindung und Nachahmen zum kaiserlichen Hof unterstreichen mag.⁴⁸⁵ Ältere Quellen geben Auskunft über seine Tätigkeit als Komponist,⁴⁸⁶ im Zuge der neuesten musikwissenschaftlichen Forschung wurde jedoch bekannt, dass die meisten seiner Werke ihm lediglich zugeschrieben wurden.⁴⁸⁷

Fürst Pál Antal Esterházy (1710–1762) ist ein weiterer wichtiger Vertreter der ungarischen Familie. Seine gründliche Ausbildung – einschließlich der Musik –, die Ämter, die er bekleidete, und seine Reisen ins Ausland prägten seine Ästhetik. Sie führten zur Gründung von zwei Sammlungen, die von den nachfolgenden Generationen erweitert wurden: die Büchersammlung, die den Grundstein der

lassen ihn unsere Halbkenner nicht aus den Augen, um aus seinen Mienen (welche jedoch nicht jedem verständlich genug seyn mögen) zu lesen, was sie etwa für ein Urtheil über das Gehörte fällen sollen.

Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag ... op. cit., S. 72–73.

483 Ágnes Sas, *Esterházy*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400160> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

484 Neben den bereits erwähnten Auftritten der Kapelle in Wien im 17. Jahrhundert war ein wichtiger Aspekt der Aktivitäten der Esterházy's die Unterstützung von Komponisten und die Aufführung ihrer Werke in ihren Residenzen (auch in Wien). Vgl. Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál (II)*, *GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407422> [Zugriffsdatum 02.01.2025]; Ágnes Sas, *Esterházy, Graf János Baptist*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499690> [Zugriffsdatum 02.01.2025]; Mary Sue Morrow, *op. cit.*, S. 16.

485 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál (II)*, *GESCHICHTE ... op. cit.*; Harry White, *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Scolar Press, Cambridge 1992, S. XI.

486 Vgl. Sherrill V. Martin, *The Esterházy's: Hungary's Noble Patrons of Music*, *American Music Teacher*, June–July 1983, Vol. 32, No. 6, Music Teachers National Association, S. 12.

487 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál (II) ... op. cit.*

Esterházy-Bibliothek⁴⁸⁸ bildete, und eine umfangreiche Musikaliensammlung.⁴⁸⁹ Ihm ist es überdies zu verdanken, dass Joseph Haydn als Vizekapellmeister am Hof angestellt wurde. Seine Aktivitäten betonten die Rolle der Aristokratie. Zu den Beständen der Bibliothek gehörten sowohl große symphonische Werke und Bühnenwerke als auch Werke für kleinere Ensembles. Darunter finden sich nicht nur Kompositionen von Meistern, sondern auch von Amateuren. Darüber hinaus zeugt die Sammlung von den damaligen Interessen der Familie und der praktizierten Musikaufführung. Sie verdeutlicht die kulturelle Rolle des Adels, der sowohl ein neues kulturelles Zentrum schuf als auch die Entstehung neuer Werke beeinflusste, indem sie diese bei den am Hof tätigen Komponisten in Auftrag gab.

Die größte Entwicklung der Kunst am Hof der Esterházy fand zu Lebzeiten von Fürst Miklós (1714–1790) [Nikolaus Joseph – M. K.] statt. Obwohl diese Entwicklung in erster Linie mit der neu errichteten Residenz Eszterházy (Fertőd) verbunden war, wurde die künstlerische Tätigkeit zudem (wenn auch in geringerem Maße) in Wien⁴⁹⁰ gepflegt.

Der Fürst Nicolaus Esterhazy wohnte den Sommer über zu Esterhaz in einem neuen Schlosse, welches dieser Fürst damahls erbauen ließ, und das in der Folge dessen Lieblingsaufenthalt wurde. Der Hoffstaat mußte ihm dahin folgen. Das nur erst zum Theil erbauete und eingerichtete Schloß war jedoch für eine so große Anzahl von Menschen nicht geräumig genug; darum wurde eine Auswahl getroffen, und Virtuosen, die den Fürsten nach Esterhaz begleiten mußten [...] Der Fürst Nicolaus mußte die verborgenen Wünsche seiner Musiker längst errathen haben; die komischen Auftritte mußten ihm selbst zum Vergnügen dienen; wie hätte er sonst auf den Einfall kommen können, den gewöhnlichen sechs monatlichen Aufenthalt dieß Mahl um zwey Monathe verlängern zu Wohlen?⁴⁹¹

488 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)*, *GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499616> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

489 *Der thematische Katalog aus dem Jahre 1740 enthält neben Flöten- und Violinkonzerten, Sinfonien und Sonaten mehr als hundert Soloflötenstücke – darunter auch Werke französischer Komponisten. Die Liste von 1759, die große Anschaffungen registriert, enthält vor allem italienische und französische Opern, Serenaden, Oratorien, andere Vokalwerke und Ballette bzw. Orchester- und Kammermusik unterschiedlichster Gattungen und Besetzungen. Für die Größe der Sammlung spricht, daß die Liste ca. 50 vollständige, zwischen 1742 und 1761 gesammelte italienische Opern aus Wien, aus verschiedenen italienischen Städten sowie aus Dresden enthält.* Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)* ... op. cit. Vgl. Sherrill V. Martin, op. cit., S. 12.

490 Die von Esterházy veranstalteten Wiener Konzerte fanden u. a. am 03.02.1781, 12.03.1783, 29.03.1788, 04.02.1796, 12.03.1805, 08.01.1809 statt; Mary Sue Morrow, *Concert Life in Vienna, 1780–1810* (Diss.), Indiana University 1984, S. 384, 386, 393, 398, 410, 415.

491 Albert Christoph Dies (Hg.), *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn: nach mündlichen Erzählungen desselben*, Camesinäische Buchhandlung, Wien 1810, S. 45–46. Die Aufenthalte der fürstlichen Musiker in Eszterházy wurden auch von G. Feder thematisiert. Vgl. Georg Feder, *Haydn, (Franz) Joseph, BIOGRAPHIE, Mittlere Lebenszeit, Kapellmeister des Fürsten Nikolaus (I.) Esterházy*,

Der Bau des Opernhauses (1766, nach einem Brand 1779 wiederaufgebaut)⁴⁹² und des Marionettentheaters (1773)⁴⁹³ sowie das Wirken von Joseph Haydn trugen zur raschen Blüte des kulturellen, insbesondere des musikalischen Lebens bei. Ab den 1770er Jahren waren in Eszterházy folgende Ensembles tätig: das *Kammerorchester*, der *Chor-Musique* und die *Capelle* sowie zahlreiche Virtuosen.⁴⁹⁴ Diese Zeit ist gekennzeichnet durch die rasante Entwicklung der Hofoper, die mit ähnlichen Hoftheatern der europäischen Hauptstädte konkurrieren konnte.⁴⁹⁵ Um das Ausmaß des Unternehmens zu verdeutlichen, sei darauf hingewiesen, dass zwischen 1780 und 1790 in Eszterházy 1.038 Opernaufführungen stattfanden (die zweimal wöchentlich stattfindenden Konzert-Akademien sind hier nicht mitgerechnet), wobei 125 Werke im Jahr 1786 aufgeführt wurden.⁴⁹⁶ In den Memoiren von Joseph Haydn findet sich eine wichtige Information, die auf den Charakter der musikalischen Salons der Fürsten von Esterházy hinweisen könnte. Aus der Beschreibung eines der Konzerte – unter den Gästen auch Kaiserin Maria Theresia –, bei denen das fürstliche Ensemble auftrat, geht hervor, dass dem Orchester auch Amateure des fürstlichen Hofes angehörten. Außerdem berichtet die Beschreibung, dass diese Aufführungen nicht in einer ernsten Stimmung stattfanden, wie man sie von zeitgenössischen Konzerten kennt. Im Gegenteil, die Stimmung war entspannter als heutzutage und die Aufführung selbst zeichnete sich durch die Schaffung eines Werks im Hier und Jetzt aus, was eher an Jazzkonzerte oder Improvisationen erinnert, bei denen der Ausführende offen für die Reaktionen und Wünsche des Publikums ist. Die Zuhörerinnen werden so zu Impulsgebern für die Werke.⁴⁹⁷

Erster Zeitabschnitt, Lebensumstände und berufliche Situation, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45888> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

492 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)* ... op. cit.

493 Sherrill V. Martin, op. cit., S. 13.

494 Zu erwähnen sind u. a: L. Tomasini, J. Weigl, A. Schaudig, J. B. Krumpholz. Vgl. Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)* ... op. cit.

495 Sherrill V. Martin, op. cit., S. 13.

496 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)* ... op. cit.; Trotz der Zentralisierung des künstlerischen Lebens in Eszterházy fand das musikalische Leben auch in anderen Residenzen statt, darunter Kismarton (Eisenstadt). Zu diesem Anlass wurde die Oper *Acide e Galatea* bei J. Haydn in Auftrag gegeben. Vgl. Albert Christoph Dies (Hg.), op. cit., S. 56–57.

497 *Der Fürst Nicolaus hatte sein ganzes Orchester kommen lassen. Es wurden Feste gegeben, wobey die Kaiserinn M. Theresia gegenwärtig war. An einem solchen Feste dirigierte Haydn in einem Concerte, (gewöhnlich mit der Violine) wo auch vier Liebhaber von hoher Geburt, mit spielten. Die Kaiserinn ließ sich im Scherz verlauten: „sie möchte den Spaß sehen, was aus der Musik werden würde, wenn die Virtuosen plötzlich die Dilettanten sitzen ließen.“ [...] [Haydn] verabredet sich sogleich mit Tomasini [...] „er sollte nämlich, sobald er sähe, dass Haydn sich entferne, die Quinte auf seiner Violine sprengen, und sich um den Erfolg nicht bekümmern“. [...] Nun läßt Tomasini seine Quinte springen, und spielt seine Rolle gut. Die Symphonie fängt an, auf Stelzen zu gehen, taumelt, stolpert, und stürzt nach wenig Takten zu Boden. So schnell wußte Haydn’s Witz den Wunsch der Kaiserinn zur Wirklichkeit zu bringen, und der ganzen Versammlung ein lebhaftes Gelächter abzugewinnen. Vgl. ibidem, S. 64–65.*

Die Aktivitäten des Fürsten Miklós Esterházy im Bereich des Musikmäzenatentums und des kombinierten Betriebs von Salons weisen zwei wesentliche, miteinander korrelierende Aspekte auf. Einerseits besteht der Wunsch, die Künste zu entwickeln und zu pflegen, andererseits gab es den Anspruch, ein neues kulturelles Zentrum zu schaffen, indem er die Residenz Eszterházy mit dem Opernhaus und Theater baute. In beiden Fällen lassen sich Tendenzen beobachten, die auch für polnische Adelszentren charakteristisch sind. Über die allgemeine Zugänglichkeit der von den Esterházy organisierten kulturellen Veranstaltungen sind in der Literatur keine Angaben zu finden. Es ist daher davon auszugehen, dass sie exklusiver Natur waren. Es gibt zudem keine Berichte über die aktive Teilnahme der fürstlichen Familie an diesen Aufführungen (es geht nicht um Aufführungen kleinerer Musikformen, einschließlich Baritontrios⁴⁹⁸, sondern Theater- und Opernproduktionen). Dies ist ein Element, das den Hof der österreichisch-ungarischen Fürsten von den polnischen adligen Kulturzentren unterscheidet. Bezeichnend ist jedoch der Wunsch, ein bedeutendes kulturelles Zentrum abseits der nationalen Hauptstadt zu schaffen. Eine solche Dezentralisierung lässt sich auch bei den polnischen Familien der Fürsten Czartoryski, Lubomirski, Radziwiłł⁴⁹⁹ oder Ogiński⁵⁰⁰ beobachten.

Die Erwähnung der oben genannten historischen Persönlichkeiten war notwendig, um die späteren Mäzene der Familie der ungarischen Fürsten zu erörtern. Sie begründeten die Tradition des Mäzenatentums in der Familie und stellten die Weichen für das weitere Patronat über die Musik und die Künste im Allgemeinen, das von den nächsten Vertretern der Esterházy fortgesetzt wurde.

Fürst Miklós II. (1765–1833) – der erste der Familie, dessen Tätigkeit in den untersuchten Zeitraum fällt – war für die Wiederbelebung der unter Fürst Antal schlummernden Künste verantwortlich.⁵⁰¹ Zu seinen wichtigsten Beiträgen gehört die Bereicherung der Büchersammlung und der Gemäldegalerie⁵⁰². Obwohl seine musikalische Ausbildung – er spielte Klarinette – und seine ästhetische Sensibilität nicht mit der seines Großvaters Nikolaus Joseph vergleichbar waren, ging er als einer der bedeutendsten Musikmäzene in die Geschichte ein. Als Hauptwohnsitz wählte er wieder das renovierte Herrenhaus in Kismarton (Eisenstadt).

498 Vgl. Albert Christoph Dies, op. cit., S. 55.

499 Vgl. Kap. 2c–f.

500 Andrzej Ciechanowiecki, *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Stonim. Untersuchungen zur Geschichte der polnischen Kultur und ihrer europäischen Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln 1961.

501 Vgl. Albert Christoph Dies, op. cit., S. 73.

502 Vgl. Joseph Fischer (Hg.), *Catalog der Gemähde-Gallerie des durchlauchtigen Fürsten Esterhazy von Galantha zu Laxenburg bei Wien*, Matias Andreas Schmidt, Wien 1812.

Unter seinem Mäzenatentum wurden zwei bedeutende Musiker eingestellt: Johann Nepomuk Fuchs (1766–1839) und Hummel, der für Opernproduktionen und den Ausbau der Musiksammlung verantwortlich war.⁵⁰³ Ab 1800 intensivierte sich das Musikleben am fürstlichen Hof derartig, dass auch Bedienstete zu den Ausführenden gezählt werden mussten.⁵⁰⁴ Demzufolge wurden ab 1805 in der Eisenstädter Residenz wieder Opernsaisonen veranstaltet.⁵⁰⁵ Fürst Pál Antal II. (1786–1866) löste Mitte des 19. Jahrhunderts die Musikkapelle auf.⁵⁰⁶

Obwohl es nur wenige Hinweise auf das Musikleben in den Salons der Esterházy-Fürsten in Wien gibt, vermitteln die Musikaliensammlungen der Familie eine gewisse Vorstellung davon. Ein großer Teil der Sammlung, darunter auch Opernpartituren, wurde in die Sammlung der Széchényi-Bibliothek in Budapest aufgenommen, dennoch ist die Privatsammlung der Familie noch immer reich an Stücken der Musikliteratur. Nach Ausschluss der großen musikalischen Formen – Messen, symphonische Musik –, die mit der oben beschriebenen Tätigkeit der Instrumentalensembles verbunden waren, lassen sich die Eisenstädter Archivbestände (A-Ee) des 18. und 19. Jahrhunderts von dem Autor der Studie in vier Gruppen einteilen:

1. Kammermusik – vorwiegend Streicherensembles vom Duett bis zum Quartett. Diese werden oft von Klavier oder Harfe begleitet. Die Blasinstrumente sind durch die Flöte vertreten. Die Problematik der Aufführungskompositionen ist im vorliegenden Fall komplexer. Viele Werke sind in unvollständiger Form überliefert. Manchmal ist von der gesamten Komposition nur eine Stimme erhalten geblieben.
Hinsichtlich der Gattung kann man unterscheiden:
 - a. absolute Musik (keine Programmmusik) – Sonaten, Rondos, Variationen, Serenaden, Duette, eine Fuge zu vier Händen, Trios einschließlich des *Concertos* von Wanhal
 - b. Tänze – Contredanse und Walzer
2. Klavierliteratur – in weit größerem Umfang erhalten als die Kammermusiksammlungen. Die Informationen über Komponisten und Werke sind ausführlicher. Die Sammlungen können in folgende Kategorien unterteilt werden:

503 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Miklós II. (III)*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499679> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

504 Kathleen Lamkin, *Haydn's Musicians at the Esterházy Court, 1796 – 1802*, in: *The Choral Journal*, September 2009, Vol. 50, No. 2, American Choral Directors Association, S. 32.

505 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Miklós II. (III)*... op. cit.

506 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (II)*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499680> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

- a. absolute Musik – Variationen, Fantasia (Hummel), Sonaten (Giacomo Gotifredo Ferrari), Rondos
 - b. Bearbeitungen:
 - Werke aus Opern von Wolfgang Amadé Mozart, Cherubini, Sarti, Paisiello, Salieri
 - Tänze – diese Gruppe ist insbesondere durch Walzertranskriptionen der Familie Strauss vertreten; es gibt auch einen polnischen Akzent – eine Bearbeitung des Marsches und Polonaises von Michał Kleofas Ogiński
 - Liszts Bearbeitungen Schubert'scher Lieder, populäre Lieder (19. Jahrhundert)
 - c. Salon-Literatur – Bouquet-Walzer, Sammlungen von kleinen Stücken
 - d. Tänze – Walzer, Märsche, Kadetten, Ländler, Gavottes
 - e. Charakterstücke – beispielsweise *Studentenlaune* von A. Hoznrka, *Cantate an das Piano Forte* von Diabelli
3. Lieder – eine Analyse der im Inventar des Archivs enthaltenen Titelliste zeigt, dass Lieder in englischer Sprache vorherrschen und anonym sind – der Komponist und das Datum der Komposition beziehungsweise Erwerbung sind nicht angegeben; bei den Liedern in französischer Sprache handelt es sich hauptsächlich um Romanzen, unter den Komponisten tauchen auch Amateur-Aristokraten auf
4. Bühnenmusik – die Werke in dieser Kategorie sind nicht streng katalogisiert – man kann manchmal eine falsche Zuordnung zum Genre feststellen (viele der hier aufgeführten Stücke sind Lieder). Von den Bühnenwerken sind Auszüge aus den Opern *L'orfano cinese* (Bianchi), *Norma* (Bellini), eine Sammlung von Auszügen aus Werken von Händel, Motetten von Vincent Novello zu nennen. Unter den falsch klassifizierten Liedern sind die brasilianischen Volkslieder, indische Melodien und Sammlungen wie die *Sammlung komischer Theater-Gesänge*, *Tanzliedchen* oder *Philomele* von Diabelli zu finden.
- Die Gruppe der Amateurkomponisten ist durch J. Kinskys *Preghiera* op. 14 vertreten.

Obwohl die wertvollsten Musikalien der Esterházy-Sammlung in größere Institutionen überführt wurden, können die übrigen Archive überzeugen.⁵⁰⁷ Wenn man sie recherchiert, beeindruckt vor allem die Vielfalt der Sammlungen, insbesondere der nicht szenischen Gattungen. In der Archivsammlung dominieren Werke, die sich durch eine Bandbreite von Formen auszeichnen: von vokalen lyrischen Stücken, Tanzminiaturen (Stilisierungen), Tänzen bis hin zu größeren Formen wie Fantasien, Variationen oder Sonaten. Die Aufführungsbesetzung schwankt zwischen Solokompositionen, Werken für Stimme/Soloinstrument mit Begleitung und Kammermusikstücken (für größere Besetzungen – Trios, Quartette). Die größte Gruppe besteht aus

507 Ágnes Sas, *Esterházy, Fürst Pál Antal (II)* ... op. cit.

Stücken für Klavier solo sowie Liedern. In der ersten Kategorie dominieren Tänze und deren Bearbeitungen sowie Bearbeitungen von populären Opernmelodien beziehungsweise Arien. In der zweiten Kategorie sind die bekannten Lieder und Melodien am zahlreichsten. Die datierten Stücke stammen überwiegend aus dem späten 18. und 19. Jahrhundert (es kommen aber auch Kompositionen aus dem frühen 20. Jahrhundert vor). Die Analyse der Esterházy-Archive zeigt, dass Musikalien – mit Ausnahme von großen Bühnen- und symphonischen Werken – charakteristisch für die Pflege der Musikkultur in einem kleinen, privaten Kreis sind. Während in vielen historischen Quellen und Publikationen Hinweise auf Bühnenaufführungen und Konzerte – vor allem mit Musik von Joseph Haydn – zu finden sind, ist das Musikschaffen im Rahmen des häuslichen Musizierens und des Salons nicht detailliert dokumentiert. Möglicherweise war das persönliche Musikleben sowohl in der Familie als auch im Kreis ausgewählter Gäste und Freund*innen – innerhalb des Salons – vom öffentlichen Leben der Familie getrennt. Diese Sammlung bestätigt die Existenz des Salons der Familie Esterházy und ihre kulturbildende Rolle. In ihren Wohnsitzen schufen sie von Wien unabhängige Musikzentren. Die Aufführung von Werken bekannter Meister und ausländischer Komponisten sowie die Pflege einer lokalen Musiksprache sorgten für eine Übereinstimmung zwischen den verschiedenen Kompositions- und Aufführungsstilen. Dies kann daher nicht nur als Definition neuer kultureller Zentren, sondern auch als Anregung für die Entwicklung von Kunst und Musik interpretiert werden. Diese stilistische Korrespondenz war ein Element, das es den einheimischen Musikern ermöglichte, ausländische Kompositions- und Aufführungstendenzen kennenzulernen und zu entwickeln. Da die Gastkünstler*innen häufig Partituren mitbrachten, scheint es wahrscheinlich, dass dies eine Erweiterung der ästhetischen Strömungen zur Folge hatte. Sie ermöglichte es – abgesehen von den Auslandsreisen –, den Bestand an Musikalien zu erweitern und neue Repertoires aufzunehmen.

4e. DIE GRAFEN VON ESTERHÁZY

Neben der fürstlichen Linie spielte auch der Grafen-Esterházy-Zweig eine wichtige Rolle im musikalischen Mäzenatentum und im Leben der Musiksalons. Erwähnenswert ist der große Förderer des Talents von Wolfgang Amadé Mozarts Talent – Graf János Baptist (1747–1800). Im Rahmen seines Salons organisierte er in den 1780er Jahren nicht nur Aufführungen von Bearbeitungen der Händel-Oratorien durch den aus Salzburg stammenden Komponisten in seinem Wiener Schloss⁵⁰⁸, sondern empfing auch den Komponisten selbst.⁵⁰⁹ Trotz Mangel an Dokumenten

508 Beispielsweise am 26.02, 04.03, 30.12 (1788); 06.03, 07.04 (1789); 09.02.1806; Mary Sue Morrow, *Concert Life ...* (Diss.) op. cit., S. 392–393, 411.

509 Ágnes Sas, *Esterházy, Graf János Baptist*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499690> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

ist es möglich, Informationen über die Aktivitäten des Musiksalons von Graf Ferenc Szeráf (1758–1815) in Wien zu finden. In den späten 1790er Jahren fanden gelegentlich Konzerte im Rahmen der von ihm organisierten Treffen statt.⁵¹⁰ Das musikalische Mäzenatentum des Grafen János Nepomuk (1754–1840), insbesondere in Bezug auf Wolfgang Amadé Mozart, wurde oft mit seinem Vorgänger János Baptist verwechselt.⁵¹¹ Doch auch das genannte Mitglied der ungarischen Aristokratie – János Nepomuk – war in den Wiener Musiksalons aktiv. In der Literatur sind nur wenige Informationen über seine Tätigkeit zu finden, die Erwähnung eines Konzerts im Jahr 1806 ist praktisch der einzige Anhaltspunkt.⁵¹²

4f. DIE FÜRSTEN VON LICHNOWSKY

Die Familie von Lichnowsky spielte eine wichtige Rolle bei der Gestaltung des Wiener Musiklebens in den Salons. Trotz ihrer polnischen Abstammung waren diese Fürsten in Wien besonders aktiv. Zu ihnen gehörten die Brüder Carl (1761–1814) und Moritz von Lichnowsky (1771–1837). Es gibt in der Literatur und in den Quellen wenig Informationen, die die Aktivitäten von Moritz von Lichnowsky innerhalb der Salons näher beschreiben. Er spielte jedoch eine wichtige Rolle in der Karriere von Beethoven, indem er sich beispielsweise um eine Anstellung des Komponisten am Hof bemühte und später half, die Uraufführung der *9. Symphonie* zu organisieren.⁵¹³

Carl von Lichnowsky interessierte sich in seiner Jugend nicht nur für die Werke der alten Meister (zu erwähnen ist beispielsweise seine Sammlung von Werken Johann Sebastian Bachs), sondern bewunderte zudem das Talent von Wolfgang Amadé Mozart. Mit dem Salzburger verband ihn nicht nur ein Mäzen-Künstler-Verhältnis. Der Fürst war ein Schüler des Komponisten.⁵¹⁴ Quellen berichten, dass sowohl der Hausherr als auch seine Frau ambitionierte Pianisten waren.⁵¹⁵

510 Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna ...* op. cit., S. 16.

511 Ágnes Sas, *Esterházy, Graf János Nepomuk, GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499691> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

512 Ibidem [Zugriffsdatum 02.01.2025]; Es wurden von Graf Johann Esterházy folgende weitere Konzerte organisiert: (1784) 01.03, 05.03, 08.03, 12.05, 15.03, 19.03, 22.03, 26.03, 29.03; Mary Sue Morrow, *Concert Life ...* (Diss.) op. cit., S. 387–388.

513 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lichnowsky von Woszczye, Moritz (Josef Cajetan Gallus) von Lichnowsky*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499729> [Zugriffsdatum 02.01.2025]; *Süddeutsche Musik-Zeitung* (30.12.1867), 16. Jahrg., Nr. 52, S. 1.

514 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lichnowsky von Woszczye, Carl, GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/369999> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

515 *Süddeutsche Musik-Zeitung* (30.12.1867), op. cit., S. 1.

In den 1790er Jahren wandte sich Carl von Lichnowsky besonders den künstlerischen Aktivitäten des jungen Beethovens zu. Seine Unterstützung gab den Anstoß für die Entwicklung des Komponisten. Die Möglichkeit, im Wiener Palais zu wohnen, ermöglichte es ihm, Kontakte zu den in der Stadt tätigen Künstlern zu knüpfen. In Lichnowskys Salon traf sich der Autor der *Eroica* unter anderem mit Joseph Haydn, Salieri und seinem späteren Schüler Czerny. Eine wichtige Rolle bei der Ausbildung des jungen Beethoven spielten die Konzerte beim Fürsten Lichnowsky, bei denen seine Werke aufgeführt wurden. Freitags wurde am fürstlichen Hof Kammermusik in den Interpretationen des *Schuppanzigh-Quartetts* (1776–1799) gespielt. In den Quellen findet sich ein interessanter Hinweis auf die Beziehung zwischen Beethoven und dem Quartett. Er bestätigt nicht nur das Funktionieren von Lichnowskys Salons, sondern unterstreicht auch die gegenseitige Inspiration und Anregung für die weitere künstlerische Arbeit. Dies verweist auf die bildende Funktion des Salons.

Das berühmte Quartett: Erste Violine *Schuppanzigh*, zweite *Sina* [...], Viola *Weiss*, Violoncell *Kraft*, abwechselnd mit *Linke*, verherrlichte die Musikabende des Fürsten Lichnowsky. Später wurde es das Rasumowsky'sche Quartett genannt. Es half Beethoven bilden, wie er gegenseitig sie bildete.⁵¹⁶

So entsteht das Bild eines Aristokraten, der durch seine Tätigkeit auf der Ebene der Saloninstitution nicht nur die Entwicklung der Musik vorantrieb, sondern auch ein kulturelles Zentrum schuf, in dem die neuesten Kompositionen in hervorragenden Interpretationen zu hören waren. Seine Rolle verlagerte sich – vielleicht unbewusst – auch auf die Ebene der Bildung. In einem nicht wörtlichen Sinne verstanden, geht es darum, dass insbesondere der Bonner Komponist die Aufführungsmöglichkeiten des Kammerensembles auslotet, sich in ihnen bewegt und sie überschreitet. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die untersuchte Institution und die Rolle der Aristokrat*innen am Beispiel des Fürsten Lichnowsky von den Aktivitäten der polnischen Salons. Es sollte nicht vergessen werden, dass die Gäst*innen, nachdem sie neue Kompositionen und neue Komponisten – einschließlich Beethoven – kennengelernt hatten, oft Aufträge für weitere Werke erteilten.⁵¹⁷ In dieser Hinsicht können die hier diskutierten Aspekte als zeitgenössisch wahrgenommene Aktivitäten eines Impresarios verstanden werden.⁵¹⁸

516 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, in: *AmZ* (01.07.1840) No. 27, Sp. 555.

517 *Ibidem*.

518 *Die in Privatconcerten aufgeführte Musik umfasste alle Gattungen vom Oratorium, der Oper, der Symphonie bis zur Claviervariation und dem einfachen Liede. Solche Concerte wurden während des zweiten Winters, den Bethoven [sic] in Wien zubrachte (wenn nicht schon während des ersten, wie Schönfeld und Andere berichten) veranstaltet von den Fürsten Lobkowitz, Lichnowsky, Lichtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg, Auersperg [...]. Diejenigen unter den besten Musikern und Componisten, deren Verhältnisse es erlauben, gaben auch Privatconcerte, in welchen sie und ihre Werke bekannt machten, und zu welchen ihre Collegen eingeladen wurden.* Vgl. *Neue Berliner Musikzeitung*, XX. Jahrgang, Nr. 44 (31. Oktober 1866), S. 348.

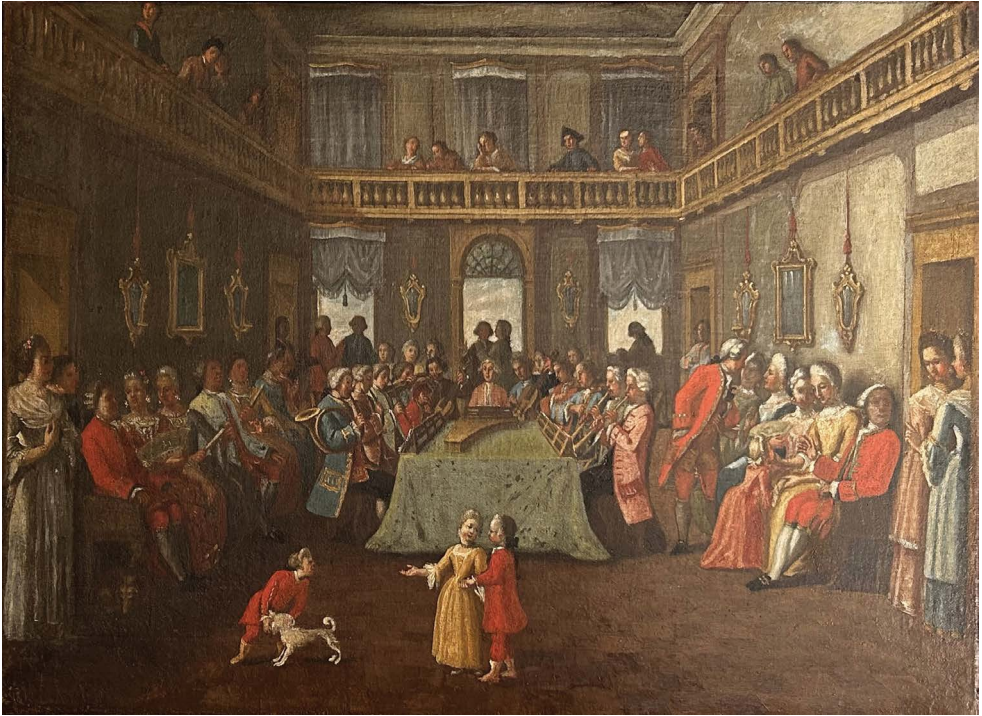


Abbildung 14: Pietro Longhis Schule – Konzert
(18. Jahrhundert, Casa di Carlo Goldoni), eigene Fotografie

In der Literatur findet sich eine Passage, die den Programmrahmen solcher Konzerte umreißt und den Wandel in der Art der aufgeführten Klavierwerke hervorhebt – einfachere Stücke wichen anspruchsvolleren:

Der Sonntagvormittag, vielleicht auch der Freitag, ist in der Regel der wahren Musik gewidmet, die man hier nie aus den Augen verliert. Die Streichquartette von Haydn, Mozart, Beethoven oder Romberg, gelegentlich auch von Wranitzky, werden meist gespielt. Die leichtere Tastenmusik Pleyels, Wanhalls, Kozeluchs ist völlig aus der Mode. An ihre Stelle sind Kompositionen von Clementi, Cramer, Beethoven und Dussek getreten.

[Sunday mornings, and perhaps also Fridays, are usually devoted to true music, which one never loses sight of here. The string quartets of Haydn, Mozart, Beethoven or Romberg, occasionally of Wranitzky, are usually played. The easier keyboard music of a Pleyel, Wanhall, Kozeluch is entirely out of style. Compositions of Clementi, Cramer, Beethoven and Dussek have taken its place.]⁵¹⁹

519 Mary Sue Morrow, op. cit., S. 9.

Die Quartette wurden in einem Raum im zweiten Stockwerk aufgeführt, der mit einem achteckigen Tisch beziehungsweise Pult ausgestattet war, der speziell für diesen Zweck vorbereitet wurde.⁵²⁰ Diese Tatsache ist interessant, weil sie auf die Art der Aufführung hinweist, die sich je nach Anzahl der Spieler von der heutigen Spielweise im Halbkreis unterscheidet. Dass man beim Spielen eher im Kreis saß als dem Publikum zugewandt, war charakteristisch für vergangene Zeiten und könnte auf Wurzeln in der barocken Tradition hinweisen (vgl. Abb. 14).⁵²¹ Sie ist zudem charakteristisch für Salonkonzerte, bei denen die Werke nicht immer nur in der aus zeitgenössischen Konzerten bekannten Sitzhaltung rezipiert wurden. Oftmals stand das Publikum während der Aufführungen in Gruppen oder schlenderte umher.

Der Salon des Fürsten Lichnowsky hatte noch eine weitere Funktion: Er diente als Probelokal für Komponisten, insbesondere für Beethoven. Ein Bericht über eine solche Probe bei Lichnowsky findet sich in Archivquellen:

[...] über die Overtüre Op. 138: »Kaum beendet, hatte der Componist selber kein rechtes Vertrauen in diese Arbeit. Gleiches meinten seine Freunde. Man veranstaltete demnach bei Fürst Lichnowsky eine Probe mit kleinem Orchester. Da ward sie ihrem Gesamttinhalte nach für nicht entsprechend befunden, dem Werke als Einleitung voranzugehen. Idee, Stil und Charakter wollten dem darüber zu Gericht sitzenden Areopag nicht gefallen. Sie ward also beseitigt«. [...] Das Wahre an der Geschichte kann höchstens sein, dass die Overtüre bei Fürst Lichnowsky probiert wurde und dass Beethoven selbst Schwächen in dem Werke fand und an Aenderungen dachte.⁵²²

4g. DIE FÜRSTEN CZARTORYSKI

Der jüngere Sohn des Fürstenpaares Adam Kazimierz Czartoryski (1734–1823)⁵²³ und Izabela Czartoryska (1746–1835) – Konstanty [Konstantin] (1774–1860)⁵²⁴, Be-

520 *Im zweiten Stockwerke steht in einem geräumigen Zimmer ein merkwürdiger Tisch, ein Octagon, dessen acht Felder (Platten) sich aufheben lassen und vom Mittelpunkte aus gespreizt acht Pulte darstellen, an denen die Hausmusiker des Fürsten Karl ihre Streichenmusiken ausführten. An einem dieser Pulte spielte im Jahre 1806 niemand Geringerer als Ludwig van Beethoven. Vgl. Österreichische Musik- und Theaterzeitung, Nr. 5–6, Jahrg. 5. (1892), S. 10.*

521 Vgl. Pietro Longhis Schule *Konzert* mit dem Bild von Moritz von Schwind, *Ein Schubert-Abend bei Joseph von Spaun* (1868).

522 Gustav Nottebohm, *Beethoveniana. Schluss*, in: Friedrich Chrysander (Hg.), *AmZ* (19.01.1870) Nr. 3, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1870, S. 18.

523 In der Literatur gibt es Hinweise darauf, dass Konstanty der uneheliche Sohn von Fürstin Izabela und Armand Louis de Gontaut, duc von Lauzun duc von Biron (1747–1793) war. Vgl. Iwona Długoń, *Znad modrego Dunaju ...* op. cit., S. 27; Duc de Lauzun [Armand Louis de Gontaut], *Pamiętniki*, PIW, Warschau 1976.

524 Seine Geburt würdigte der Hofdichter Kniaźnin mit dem folgenden Gedicht:
Schläft ein edles Kind! / Von seinem Namen her / Hat er schon die Ehre der Geburt. / [...] Vielleicht bist du unser Ruhmaufersteher, / Und Rächer der Schande / [...] Kann ein rechtschaffener Jagiellone / Auf seinen Ruhm verzichten?

gründer der sogenannten Wiener Linie der Fürsten Czartoryski, erbte seine Leidenschaft für Kunst von seiner Mutter, einer herausragenden Sammlerin. Seine musikalische Ausbildung verdankte er dem Hofkomponisten und Kapellmeister in Puławy – Wincenty Lessel.⁵²⁵ Schon als junger Mann sammelte er in seinem Haus in Międzyrzecz Podlaski⁵²⁶ (Ostpolen, Woiwodschaft Lublin) Kunstsammlungen und Gemälde von so berühmten Künstlern wie Tizian oder Veronese.⁵²⁷

Er war es, der für den Palast in Puławy – als Geschenk für seine Mutter – unter anderem das *Porträt eines jungen Mannes*⁵²⁸ von Raphael Santi (1483–1520) erwarb.⁵²⁹ Fürst Konstanty zog 1828 nach Wien, wo er im Palais Paarisches Haus residierte.⁵³⁰

[*Śpi zacne dziecię! / Z samego imienia / Już ma na sobie zaszczyt urodzenia. / (...) Może ty naszej i chwały wskrzesiciel, / I hańby mściciel / (...) Czy można, żeby Jagiellończyk prawy / Zaniechał sławy?*]

Franciszek Dionizy Kniaźnin, *Liryków księga druga, Oda I na urodzenie Xcia Konst. Czartoryskiego*, S. 11, Sig.: PL-Kc., Ms. 2223.

525 Klemens Gudel, *Znaczenie Czartoryskich w muzyce polskiej*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006, S. 99.

526 *Es ist nicht bekannt, wer den „alten Palast“ oder vielmehr das zweistöckige, mit Säulen geschmückte Herrenhaus gebaut hat und wann. Im Jahr 1830 [Novemberaufstand – M. K.] war es baufällig und verfiel allmählich, so dass ein neues Wohnhaus gebaut werden musste. 1860 wurden die Mauern des alten Gebäudes zu einer Dampfmühle umgebaut.*

[*Kto i kiedy wymurował „stary pałac“ a raczej dwór piętrowy, ozdobiony od frontu kolumnami – nie wiadomo. W roku 1830 spustoszony, szedł on z wolna w ruinę, tak że okazała się konieczność nowej rezydencji; tymczasem mury starego gmachu w r. 1860 przerobione zostały na młyn parowy.*]

Adolf Pleszczyński, *Opis historyczno-statystyczny parafii Międzyrzeckiej*, nakł. Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Warschau 1911, S. 67; Vgl. auch PL-Kc., Ms. 6013, T. 1, *Kopia Donacyi Działowej 1812 R dnia 14 Marca w Sieniawie sporządzony*, S. 171.

527 *Auf dem Weg nach Międzyrzecz, dem schönen Anwesen des Fürsten Czartoryski, erfuhr ich, dass sein Landsitz eine Gemäldesammlung beherbergt, dass in seinem Palast auf dem Lande eine Sammlung von Gemälden steht, die kürzlich aus dem Ausland importiert wurden. [...] Ich verdanke es jedoch der bekannten Freundlichkeit des Eigentümers [...], dass ich meine Neugier zumindest teilweise befriedigen konnte [...], indem ich mir so viele Gemälde der italienischen, flämischen und französischen Schule ansah.*

[*Przejeżdżając przez Międzyrzecz piękną majątność Xięcia Czartoryskiego, dowiedziałem się, że w wiejskim Xięcia mieszkaniu znajduje się zbiór obrazów świeżo z zagranicy sprowadzonych. (...) Winieniem jednak znanej uprzejmości właściciela, (...) że mogłem ciekawość moją przynajmniej choć w części zaspokoić, (...) zapatrując się na tyle tworów pędzla szkół włoskich, flamandzkiej, francuskiej.]*

Pamiętnik Warszawski Umiejętności Czystych i Stosowanych (Bd. III), Warszawa 1829, S. 232–244, zit. nach: Witold Czartoryski, op. cit., S. 115; Vgl. auch Henryk Sadaj, *Międzyrzeckie zbiory dzieł sztuki ks. Konstantego Czartoryskiego*, in: *Rocznik Międzyrzecki* Bd. 6 (1974), Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Międzyrzecu Podlaskim, Międzyrzecz Podlaski 1974, S. 111–121.

528 Das Gemälde ging während des Zweiten Weltkriegs verloren.

529 Ibidem, S. 115.

530 Es ist schwer zu begründen, warum Konstanty, während der Blütezeit seines Wohnsitzes in Międzyrzecz Podlaski, dauerhaft nach Wien zog. Vgl. Konstantin Czartoryski, in: *MKL* (Meyers Großes Konversations-Lexikon, Bd. IV), Bibliographisches Institut, Leipzig / Wien 1906, S. 398–399; Międzyrzecz Podlaski blieb bis 1844 im Besitz von Konstanty Czartoryski. Es wurde an Gräfin Aleksandra Potocka (1818–1892) verkauft. Vgl. Iwona Długoń, op. cit., S. 34; Wollzeile Str. – M. K.



Abbildung 15: *Schloss Weinhaus, Große Galerie* (1909)⁵³¹

Im Jahr 1832 erwarb er, was für das Thema dieser Studie wichtig ist, die Sommerresidenz Weinhaus⁵³² [van der Nill'sche Villa in Weinhaus⁵³³]. Die Bibliothek des Schlosses enthielt Quellen aus allen Bereichen der Musikwissenschaft, darunter Noten, kritische und sachliche Studien, Aufsätze zur Spieltechnik und Biografien. Dazu gehören sowohl alte Drucke als auch aktuelle Vorträge – aus den 1830er Jahren, von denen einige von der Familie veröffentlicht wurden. Sie waren in der Regel in deutscher Sprache verfasst, aber die Sammlung enthielt auch Beiträge auf Französisch, Italienisch und Englisch.⁵³⁴ Die Familie⁵³⁵ war also nicht nur auf dem

531 Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie, Foto: *Schloss Weinhaus, Große Galerie* (1909) aus Włodzimierz Czartoryski, *Wizjownica. Dom moich dziadków*, Muzeum Narodowe w Krakowie / Muzeum Książąt Czartoryskich, PL-Kc, Sig.: MNK 17-rkps-7636-III.

532 Der Name Czartoryski-Schlüssel wurde ebenfalls vom Familiennamen übernommen. Das Bezirksmuseum Währing beherbergt eine Ausstellung über den Ort und die Familie Czartoryski – M. K.

533 *Süddeutsche Musik-Zeitung* (21.05.1860), 9. Jahrg., Nr. 21, op. cit., S. 82.

534 Krystyna Maria Czartoryska, *Wiedeńska linia Czartoryskich – pasje kolekcjonerskie*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa*, DjaF, Krakau 2003, S. 264.

535 Nach dem Tod seiner ersten Frau, der Prinzessin Aniela Czartoryska (geb. Radziwiłł; 1781–1808) [durch diese Ehe war Konstanty der Schwager von Fürst Antoni Radziwiłł, dessen Aktivitäten in

Gebiet der musikalischen Darbietung tätig (auch Organisation der Konzerte), sondern auch auf dem Gebiet der Musikwissenschaft.

Er kaufte [...] einen Palast mit reicher Kunstausrüstung und einem Garten. Das Weinhaus-Palais bestand aus 50 luxuriösen Räumen mit einer Galerie, die mit kunstvollen Intarsien verziert war. Konstanty Czartoryski bereicherte es mit Kunst- und Antiquitätensammlungen, die zu einem großen Teil aus Międzyrzecz Podlaski, das er 1844 verkaufte, dorthin gebracht wurden. In Weinhaus richtete er nach dem Vorbild von Puławy einen veritablen Sitz der schönen Künste und Fertigkeiten ein, gründete eine Gemäldegalerie und machte sich durch seine Hauskonzerte, an denen Berlioz, Liszt und andere teilnahmen, einen Namen als Musikmäzen und einziger Vertreter der Musikwelt in der höheren Sphäre. Die Familie Czartoryski ist die einzige unter dem Hochadel, die in unserer Zeit das Mäzenatentum für Musik in Wien praktiziert.

[Zakupił (...) pałac wraz z bogatym wyposażeniem w dzieła sztuki i z ogrodem. Pałac Weinhaus składał się z 50. Luksusowych pomieszczeń z galerią zdobioną kunsztownymi intarsjami. Konstanty Czartoryski wzbogacił go zbiorami sztuki i starożytności w znacznej części przeniesionymi tu z Międzyrzecza Podlaskiego, który sprzedał w 1844 r. W Weinhaus na wzór Puław urządził prawdziwą siedzibę sztuk pięknych i umiejętności, założył galerię obrazów, a przez swe domowe koncerty, w których brali udział Berlioz, Liszt i inni, zjednał sobie nazwę mecenasa muzyki i jedynego reprezentanta świata muzycznego w wyższej sferze. Rodzina Czartoryskich jest jedyną wśród wysokiej szlachty, która w naszych czasach uprawia w Wiedniu mecenat muzyki.]⁵³⁶

Die Literatur enthält nicht nur Informationen über den Reichtum der Kunstsammlung der Familie Czartoryski in Wien, sondern auch Hinweise auf von Konstanty organisierte Konzerte. Erwähnenswert sind die Namen zweier herausragender Komponisten und Interpreten der Zeit – Hector Berlioz (1803–1869) und Liszt – und eine lobende Meinung über den Mäzen der polnischen Familie.

Bei der Betrachtung der Quellenliteratur fällt auf, dass im Wiener Haus der Czartoryski-Fürsten regelmäßig Konzertabende, insbesondere Quartettabende, stattfanden, in wöchentlichen Abständen.⁵³⁷ Ihre Programme wurden von der Kammermusik dominiert, insbesondere Streichquartette. Natürlich traten auch Pianist*innen auf, u. a. Chopin, Liszt sowie die Schwiegertochter des Fürsten

Kap. 2d dieser Publikation behandelt wurden – M. K.], heiratete Konstanty Maria Dzierżanowska (1790–1842). Vgl. (in der Reihenfolge) Edmund Radziszewski, *Radziwiłłowie wielkopolscy. Od Kiernowa do Antonina*, o. V., Ostrów Wielkopolski 2009, S. 12, 23–24; Iwona Długoń, op. cit., S. 39–40.

536 Witold Czartoryski, op. cit., S. 116.

537 *Deutsche Musik-Zeitung* (Wien, 28.04.1860), Nr. 18, 1. Jahrg., S. 138.

Konstanty, Marcelina Czartoryska (1817–1894, geb. Radziwiłł),⁵³⁸ Komponisten und Dirigenten wie Berlioz⁵³⁹ und Franz von Suppé (1819–1895)⁵⁴⁰.

Der folgende Auszug aus einem Aufsatz kann einen Eindruck davon vermitteln, wie diese musikalischen Begegnungen aussahen. Er zeigt, dass bei Czartoryskis der Schwerpunkt auf der Kammermusik lag, besonders auf Streichquartetten, die Joseph Mayseder (1789–1863) geleitet hat. Was das Repertoire angeht, merkt man, dass die Komponisten der sogenannten Wiener Klassik bevorzugt wurden. Interessant mag die Zahl der Gäste sein. Zeitgenössische Bilder wie u. a. die Schu-bertiade von Moritz von Schwind zeigen, dass bei solchen Veranstaltungen üblicherweise viele Leute anwesend waren. Der Salon der Czartoryskis in Wien steht in Opposition zu dieser Darstellung (zumindest laut dieser Erinnerung). Die geringe Zahl der Anwesenden kann auf den exklusiven Charakter hindeuten.

Unvermuthet wurde mir noch ein musikalischer Hochgenuss durch die Einladung zu Theil, welche ich zu den Quartett's, die jeden Donnerstag bei den Fürsten Czartoryski unter der Leitung Mayseder's stattfinden, erhielt. Die Ausführung der drei Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven war wahrhaft vollendet zu nennen. [...] An diesem Abend wurde zuerst Haydn'sches, dann das Einzelne von Mozart in D dur und zum Schluss das erste von den sogenannten Rasumovskischen Quartetten von Beethoven gespielt; alle drei in dem besonderen Geiste des Componisten. [...] Das Auditorium bestand ausser dem Fürsten und seinen beiden Prinzen nur noch in 4–5 Personen, und das nicht mehr erwartet worden, bewiss das Arrangement des Ganzen. [...] Neben dem Genuss, welchen mir die Production der vier Künstler an sich gewährte, war es für mich noch eine grosse Freude, in dem Mienenspiel des schon bejahrten Fürsten (welcher früher selbst Violin spielte), die innerste Bewegung und lebendige Auffassung der Tondichtungen zu beobachten. Dies muss für die ausführenden Künstler gewiss ein grösserer Lohn sein als jeder andere.⁵⁴¹

Bei der Verfolgung der Konzerttätigkeit des berühmten Geigers Mayseder fällt immer wieder der Name des polnischen Kunstmäzens. In der Regel führte er bei den Czartoryskis nur Quartette auf. Die Benennung dieser Konzerte schwankt zwischen Quartettabende, Quartettmusik oder einfach Quartett. Im Folgenden gibt der Autor nur ein kurzes Fragment der dreizehn Jahre wieder, in denen diese Musikabende stattfanden:

538 Krystyna Maria Czartoryska, op. cit., S. 267.

539 Konstanty Adam Czartoryski an Hector Berlioz, Wien am 08.06.1857, in: A-Wn, Sig.: F185. Hager.611 Mus.

540 Konstanty Adam [C. A. – M. K.] Czartoryski an Franz von Suppé, in: A-Wnhd, Sig.: Autogr. 262/11-1 Han.

541 *Ein Ausflug nach Wien und Salzburg im Herbst 1844*, in: *Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* 4 (1844), Nr. 13, S. 198f, in: Raimund Lissy, *Virtuosität und Wiener Charme. Joseph Mayseder*, Hollitzer Verlag, Wien 2019, S. 670–671.

- 1843–1856: Besetzung: 1. Geige: Mayseder, 2. Geige: Strebinger, Bratsche: Matthias Durst, Cello: Franz Dobyhal, Ägidius Borzaga
- 14.07.1843–04.10.1843: neun *Quartettmusiken*
- 02.10.1845: 1. Geige: Mayseder⁵⁴²
- 20.11.1845: ein besonderes Konzert in der Tradition der Musiksalons, das ein Paradebeispiel ihrer Funktionsweise ist. Zu den Salons lud man nicht nur herausragende Künstler*innen als Virtuos*innen ein. Die Organisatoren bemühten sich, prominente Namen aus der damaligen Kulturwelt einzuladen, in diesem Fall u. a. Berlioz. Die Anwesenheit solcher Persönlichkeiten verlieh den Treffen und der Familie Glanz, betonte ihre Rolle bei der Gestaltung des kulturellen Lebens und beeinflusste die Wahrnehmung ihres Salons als wichtiges Zentrum auf der musikalischen Landkarte der Stadt und des Landes.

Vor zwei Wochen fand in Wien eine festliche Unterhaltung statt, die der Fürst und die Fürstin Alexander Czartoryski [Sohn von Konstanty Czartoryski – M. K.] dem berühmten Komponisten und Kritiker Hector Berlioz und Herrn Ella, dem Direktor des Musikvereins, gaben. Diese beiden Künstler wurden vom Vater des genannten Fürsten eingeladen, in der darauffolgenden Woche Mayseder als Quartettleiter zu hören.

[A sumptuous entertainment was given a fortnight ago, in Vienna, by the Prince and Princess⁵⁴³ Alexander Czartoryski, to Hector Berlioz, the celebrated composer and critic, and Mr. Ella, the director of the Musical Union. Both these artists were invited by the father of the above Prince to hear Mayseder lead quartets in the following week.]⁵⁴⁴

- 27.11.1845:

Mayseder, der bedeutende Geiger, hat sich entschlossen, in Zukunft nicht mehr bei öffentlichen Konzerten aufzutreten und ist nur noch bei privaten Anlässen zu hören. Das Quartettspiel dieses versierten Meisters ist jedoch bemerkenswert wegen seiner exquisiten Ausführung und seiner feinen Interpretation der großen Meister. Die wöchentlichen Zusammenkünfte des altgedienten Dilettanten Fürst Czartoryski sind für die Liebhaber der Kammermusik ein großes Vergnügen. Hier kann man Mayseder hören [...]

542 Christina Bashford, *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, The Boydell Press, Woodbridge 2007, S. 137, in: Tagebuchaufzeichnung. – John Ella, *Musical Sketches, abroad and at home*, William Reeves, London 1878, Third Edition, S. 131, zit. nach: Raimund Lissy, op. cit., S. 513.

543 Auf Fürstin Marcelina Czartoryska und ihre Aktivitäten wird später in diesem Werk eingegangen.

544 *Morning Post*, 04.12.1845 – Einladung zu den Quartetten mit Mayseder „[...] in the following week.“, zit. nach: Raimund Lissy, op. cit. S. 513.

[Mayseder, the eminent violinist, has determined not to perform for the future at public concerts, and is only to be heard at private parties. The quartet playing of this accomplished master is yet remarkable for its exquisite finish and fine reading of the great masters. The weekly re-unions of the veteran dilettante, the Prince Czartoriski, afford a great treat to those who appreciate Chamber music. Here may be heard Mayseder (...)]⁵⁴⁵

- 24.12.1846: Beethoven: *Streichquartett* Es-Dur op. 74

Matinee musicale bei dem Fürsten Czartorisky, wo Quartette vortrefflich gespielt wurden [...] u. a. das sogenannte Harfenquartett von Beethoven.⁵⁴⁶

- 31.12.1846: u. a. Beethoven

[...] Quartett beim Fürsten Czartorisky. Seine Schwiegertochter⁵⁴⁷ spielte die Beethovensche (an Kreutzer dedizierte) A dur-Sonate sehr schön.⁵⁴⁸

- 25.03.1847: Cherubini: *Quartett* Es-Dur⁵⁴⁹
- 26.12.1850: Mayseder: *Quintett* Nr. 2 a-Moll op. 51
- 29.01.1852: Mayseder: *Quintett* Nr. 2 a-Moll op. 51
- 23.12.1852: Mayseder: *Quintett* Nr. 2 a-Moll op. 51
- 14.04.1853: Mayseder: *Quintett* Nr. 2 a-Moll op. 51
- 23.06[?].1853[?]: Mayseder: *Quintett* Nr. 2 a-Moll op. 51
- 02.01.1856: *Quartett*
- 09.01.1856: *Quartett*
- 16.01.1856: *Quartett*
- 23.01.1856: *Quartett*
- 30.01.1856: *Quartett*
- 06.02.1856: *Quartett*
- 20.02.1856: *Quartett*
- 23.02.1856: *Quartett*
- 05.03.1856: *Quartett*
- 12.03.1856: *Quartett*
- 19.03.1856: *Quartett*
- 25.03.1856: *Quartett*
- 18.04.1856: *Quartett*
- 25.04.1856: *Quartett*

545 *The Morning Post*, 28.11.1845, zit. nach: Raimund Lissy, op. cit. S. 514.

546 Heinz Becker / Gudrun Becker (Hg.), *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher* (Bd. 4), De Gruyter Verlag, Berlin 1985, S. 170.

547 Marcelina Czartoryska.

548 *Ibidem*, S. 175.

549 *Ibidem*, S. 218.

- 07.05.1856: Quartett
- 14.05.1856: Quartett
- 21.05.1856: Quartett⁵⁵⁰

Die hier präsentierte Repertoireauswahl zeigt deutlich die Dominanz der Kammermusik, insbesondere des Streichquartetts, in den Konzertprogrammen. Unter Bezugnahme auf die Erinnerungen an das Konzert vom 31.12.1846 und die später zitierte Korrespondenz vom 6.04.1883 muss davon ausgegangen werden, dass auch Werke für kleinere Besetzungen beziehungsweise Solostücke aufgeführt wurden. Tatsache ist, dass sich der Wiener Czartoryski-Salon vor allem auf Quartette spezialisierte, was ihn von den Salons beispielsweise der Fürsten von Lichnowsky oder Lobkowitz unterschied. Letztere zeichneten sich durch einen Querschnitt des Repertoires, insbesondere in Bezug auf die Gattungen, aus.⁵⁵¹

Hanslick weist darauf hin, dass Mayseder nach seinem Rückzug aus der Konzerttätigkeit in einem engen, privaten Kreis mit Kammermusikwerken zu hören war.

[er] wirkte nur als Solospieler im Hofopertheater, und als Quartettspieler in wenigen Privatkreisen. Zuletzt nur mehr im Hause des musikliebenden greisen Fürsten C. Czartoryski. Hier hatte ich selbst noch die Freude, den berühmten Veteranen zu hören, [...], die noble Grazie seines Vortrags zu bewundern.⁵⁵²

Die oben erwähnten Veranstaltungen, in denen Mayseders Name mehrfach auftaucht, unterstreichen nicht nur die künstlerische Nähe zwischen dem Geiger und der Familie Czartoryski, insbesondere zu den Söhnen des Fürsten Konstanty. Ihre Beziehungen waren nicht nur beruflicher Art, sondern die beiden bedeutenden Familien waren auch durch ein Band der Freundschaft verbunden, das bis zum letzten Augenblick hielt. Die Czartoryskis waren zudem bei seiner Beerdigung anwesend.⁵⁵³ Der Komponist widmete zwei Kompositionen den Mitgliedern der Familie Czartoryski: dem Fürsten Konstanty das *Streichquartett* in fis-Moll op. 62 Nr. 7 und der Prinzessin Marcelina das Stück *Concertantes Duo* für Klavier und Violine in A-Dur op. 60.⁵⁵⁴

Die größte Herausforderung bei der Feststellung der Tätigkeit des Kunstmäzens und seiner Sammeltätigkeit ist der Mangel an schriftlichen Quellen. Im Gegensatz zu seinen Geschwistern – Adam Jerzy, Maria Württemberg – hat Fürst Konstanty, soweit bekannt, keine Tagebücher oder andere schriftliche Quellen hinterlassen.⁵⁵⁵

550 Konzerte vom 26.12.1850–21.05.1856: Bei den Quartetten war Mayseder der Ausführende. Vgl. Raimund Lissy, op. cit., S. 514–515; Diese Konzerte fanden im Haus des Fürsten Konstanty Czartoryski in Wien statt (Stadt 707, heute Fleischmarkt 17), Raimund Lissy, op. cit., S. 15.

551 Vgl. Kap. 4f und 4h.

552 Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wilhelm Braumüller, Wien 1869, S. 230.

553 *Neue Berliner Musikzeitung*, 02.12.1863 (49/1863), S. 394f, zit. nach: Raimund Lissy, op. cit., S. 646.

554 Raimund Lissy, op. cit., S. 708.

555 Krystyna Maria Czartoryska, op. cit., S. 265.

Die Interessen von Fürst Konstanty beschränkten sich nicht auf Malerei und Musik. Er war auch ein leidenschaftlicher Theaterspieler. In seiner Residenz organisierte er Aufführungen von Theaterstücken (in den Originalsprachen) in seinem Haus, in denen seine Söhne gemeinsam mit Burgtheaterschauspielern⁵⁵⁶ auftraten. Aufgeführt wurden zudem Stücke klassischer deutscher und französischer Dramatiker.⁵⁵⁷ Diese Tätigkeit knüpft an die Familientraditionen von Puławy an, wo die Familie mit ihren Freund*innen und Künstler*innen gemeinsam Bühnenergebnisse (sowohl Theater- als auch Musikstücke) aufführte. Der Salon wird so zu einem Ort des Synkretismus der Künste. Bemerkenswert ist jedoch die Auswahl der dargebotenen Literatur – es findet eine Abkehr von einem starken patriotischen Element hin zur europäischen Kultur statt.

Die Wiener Linie der Czartoryski-Fürsten engagierte sich stark im kulturellen Leben der Wiener Gemeinschaft, insbesondere der dort ansässigen Slawen. In den 1840er Jahren waren Bälle und *Beseden*⁵⁵⁸ beliebt. Diese Veranstaltungen sollten nicht nur der Integration der Slawen dienen, sondern auch ihre Stellung in den Augen der Wiener*innen unterstreichen. Das Haus Czartoryskis zeichnete sich durch sein Engagement und seine Sorge um das hohe künstlerische Niveau dieser Treffen aus. Neben Künstler*innen aus slawischen Ländern wurden die wichtigsten in Wien tätigen Komponisten und Musiker*innen eingeladen, unter anderem Johann Strauss.⁵⁵⁹ Neben den Czartoryski-Fürsten waren auch andere Polen auf diesen Bällen anzutreffen, beispielsweise: Badeni, Władysław Baworowski, Korytowski, Ledóchowski, Plater, Rzyszczewski.⁵⁶⁰

Fürst Konstanty starb 1860 in Wien. Eine Zusammenfassung seines musikalischen Mäzenatentums bietet ein Artikel in der *Süddeutschen Musik-Zeitung*. Neben den bereits erwähnten Namen berühmter Musiker ist auch die Zugänglichkeit dieses Salons hervorzuheben, der für jedermann offen sein sollte. Dieses Element ist ein klarer Verweis auf die Tradition der polnischen Salons der Familie Czartoryski,

556 Burgtheater – Österreichische nationale Bühne.

557 Witold Czartoryski, op. cit., S. 116.

558 *Beseda*: Treffen, bei denen Konzerte veranstaltet und literarische Werke gelesen wurden – M. K.

559 J. Karásek (Hg.), *Sborník Čechů dolnorakouských*, Wien 1895, S. 15–39; Gunther Wyrzens, *Die Herausbildung eines Nationalbewußtseins bei den in Wien ansässigen Slaven und die Wiener Slavenpresse*, in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. 39 (1993), Harrassowitz Verlag / Austrian Academy of Sciences Press, Wien 1993, S. 190–196; Monika Glettler, *Die Wiener „Slovanská Beseda“ (1865–1914) und Baltazar Bogišić (1865/1866)*, in: *Spomenica Valtazara Bogišića o stogodišnjici njegove smrti 24.04.2008. godine*, ur. L. Breneselović, V. Čolović, J. Ćirić, P. Dimitrijević, J. Trkulja, kn. 1, Beograd 2011, S. 65–66; Piotr Żurek, *Polska i Polacy w życiu Josipa Juraja Strossmayera*, Bielsko-Biała 2006, S. 16–17, zit. nach: Stanisław Pijaj, *Jerzy Konstanty Czartoryski a kwestia współpracy Słowian w monarchii habsburskiej*, in: Zdzisław Zblewski (Hg.), *ZNUJ. Prace historyczne* (147), Bd. 2, Uniwersytet Jagielloński, Krakau 2020, S. 267.

560 *Roční zpráva o činnosti představenstva „Slovanské besedy“ roku 1865*, o. V., Wien 1866, S. 6, 10, 35–37; Jan Kalandra, *Dějiny Slovanské besedy ve Vídni za první třicetletí jejího trvání (1865–1894)*, o. V., Wien 1895, S. 7–25; Gunther Wyrzens, op. cit., S. 25–26; Piotr Żurek, op. cit., S. 16–17; *Slavjanski bal u Beču, „Danica horvatska, slavonska i dalmatinska“*, 4 III 1848, Nr. 10, S. 44, in: Zdzisław Zblewski (Hg.), op. cit., S. 268.

in denen die Zugehörigkeit zu einer anderen (niedrigeren) sozialen Schicht den Zugang zu den dort organisierten kulturellen Veranstaltungen nicht einschränkte. Dieser Aspekt ist zugleich ein Element, das den Wiener Czartoryski-Salon von anderen in Wien tätigen Salons unterscheidet, die in der Regel durch Exklusivität bei der Auswahl der Gäste gekennzeichnet waren.

[...] seine Quartettunterhaltungen, in denen Liszt, Berlioz, und so viele Andere zeitweilig mitwirkten, an welchen jeder Künstler und Kunsfreund Zutritt erlangen konnte, und in welchen letzterer Zeit allein noch Gelegenheit geboten war, den aus der Oeffentlichkeit längst zurückgetretenen Mayseder zu bewundern, hatten europäischen Ruf. [...] Die ganze Familie Czartoryski ist überhaupt sehr musikalisch, und es steht demnach zu vermuten, dass Polyhymnia nach wie vor in ihrem gastlichen ein Asyl finden werde.⁵⁶¹

Sein Erbe und sein kulturelles Mäzenatentum in Wien wurden von seinen Söhnen aus zweiter Ehe übernommen⁵⁶²: Konstanty (1822–1891), Jerzy (Georg; 1828–1912) und Aleksander (1811–1886); der letzte war später in Krakau tätig – Ehemann der Fürstin Marcelina Czartoryska, geb. Radziwiłł. Die Weinhaus-Sommerresidenz wurde seinem jüngeren Sohn, Prinz Jerzy, geschenkt, der sich schon in jungen Jahren für Musik, Theater und bildende Kunst interessierte. Seine Sammelleidenschaft hat er von seinem Vater geerbt, der sie mit weiteren Gemälden und einer Miniaturensammlung bereicherte.⁵⁶³ Er setzte seine künstlerischen Salons und musikalischen Abende fort.⁵⁶⁴ Eines seiner Einladungsschreiben ist hier zu zitieren:

Weinhaus, 6. April 1883

Gehrter Herr Baron,

Sonntag den 8. d. M. Abends wird bei uns etwas Musik gemacht und dürften namentlich die Leistungen eines achtjährigen Pianisten Interesse erregen. Wir würden [uns] sehr freuen, die Frau Baronin und Sie an diesem Abend bei uns zu sehen.

Mit freundlichen Grüßen

G. Czartoryski⁵⁶⁵

Er erweiterte das Mäzenatentum seines Vaters und konzentrierte sich u. a. auf die musikwissenschaftliche Arbeit. Bei dieser Tätigkeit wurde er von seinem Bruder Konstanty und den Brüdern seiner Frau Maria Czermak unterstützt. Fürst Jerzy

561 *Süddeutsche Musik-Zeitung* (21.05.1860), 9. Jahrg., Nr. 21, op. cit., S. 82.

562 Mit Maria Dzierżanowska (1790–1842).

563 *Österreichische Zeitung* (03.01.1947), Nr. 2 (457), S. 6.

564 Sein eigenes Musizieren wird durch Erinnerungen eines seiner Enkelkinder bestätigt. Vgl. Włodzimirz Alfons Czartoryski, *Wiązownica. Dom moich dziadków*, S. 8, PL-Kc, Sig.: Ms. 7636; Kazimierz Chłędowski, *Pamiętniki. Wiedeń 1881–1901* (Bd. 2.), Breslau 1951, S. 58–59; Włodzimirz Alfons Czartoryski, *Wiązownica ...* op. cit., S. 3–6.

565 https://inlibris.com/de/item/bn40945_de/ [Zugriffsdatum 30.11.2021].

veröffentlichte die folgenden Zeitschriften anonym und schrieb Aufsätze sowie Kommentare für sie:

- 1853–1855: *Recensionen* [sic] und *allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik*
- 1855–1858: *Monatsschrift für Theater und Musik*
- 1859–1865: *Recensionen* [sic] und *Mitteilungen über Theater und Musik*
- 1862–1863: *Recensionen*. [sic] *Monat Beilage für bildende Kunst*
- 1863–1865: *Recensionen* [sic] und *Mitteilungen über bildende Kunst*

Sie beschäftigten sich intensiv mit dem Wiener Theater-, Musik- und Kunstleben. Diese Zeitschriften waren für die damalige Zeit sehr modern.⁵⁶⁶

Die 1860er Jahre waren eine Zeit, die seine Aufmerksamkeit stark beanspruchte. In dieser Periode (ab 1867) wurde Fürst Jerzy Mitglied des Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und unterstützte finanziell den Bau des Musikvereinsgebäudes (1867–1869; vgl. Abb. 16).⁵⁶⁷

Jerzy Czartoryski war Mitbegründer und Präsident (1887–1894) der Polnischen Bibliotheksgesellschaft, einer Institution, die die polnische intellektuelle und offizielle Elite in Wien zusammenführte. Hier spielte Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) 1888 ein Konzert. Wie die polnische Sache war auch die Musik für den Fürsten immer wichtig und lag ihm am Herzen – er wurde zum Ehrenmitglied der Galizischen Musikgesellschaft gewählt (ab 1864). Ohne sein polnisches Heimatland zu kennen,⁵⁶⁸ zog er 1866 auf sein Gut in Pełkiń – Wiązownica bei Jarosławiec –, wo er für das polnische Land arbeitete.⁵⁶⁹

566 Witold Czartoryski, op. cit., S. 116, 125; Über seine Schriften als Kritiker äußerte er sich mit folgenden Worten:

Rom, 13. II. 1866.

An einen nicht namentlich genannten Adressaten, der dem Ensemble des Wiener Burgtheaters zuzuordnen ist, zum Anlass:

„[...] des Aufhörens der »Recensionen«: [...] Gibt es doch, neben der Liebe zur Sache und der Lust an der Arbeit, keine reinere Freude für die Kritiker, als das Bewußtsein reiner unmittelbarer, dauernder Einwirkung auf die Entwicklung des Künstlers.

Im Verein mit meinem Bruder, dessen wärmsten Dank und freundlichsten Gruß ich Ihnen gleichfalls zu übermitteln habe, war ich eine Reihe von Jahren hindurch bestrebt, der Theaterkritik eine ernstere und zugleich praktischere Bedeutung zu geben, zwischen Publikum und Künstlerschaft zu vermitteln, die berechtigten Ansprüche des ersteren zu vertreten, die Bedeutung der letzteren hervorzuheben. Dabei ist es mir vergönnt gewesen, mich an den Leistungen des Burgtheaters praktisch für mein Fach heranzubilden, dort den Erneuerungsprozess der künstlerischen Elemente zu verfolgen, an den Leiden und Freuden des herrlichen Instituts stetigen Antheil zu nehmen, – und die Erinnerung gerade an diesen Theil meiner literarischen Thätigkeit ist mir die liebste, kostbarste, die ich beim Schreiben mit mir genommen [...]“. Vgl. Jerzy Konstanty Czartoryski, Brief, https://inlibris.com/de/item/bn40946_de/ [Zugriffsdatum 03.01.2025].

567 Witold Czartoryski, op. cit., S. 116.

568 Włodzimierz Alfons Czartoryski, *Wiązownica ...* op. cit., S. 10.

569 Witold Czartoryski, op. cit., S. 117.

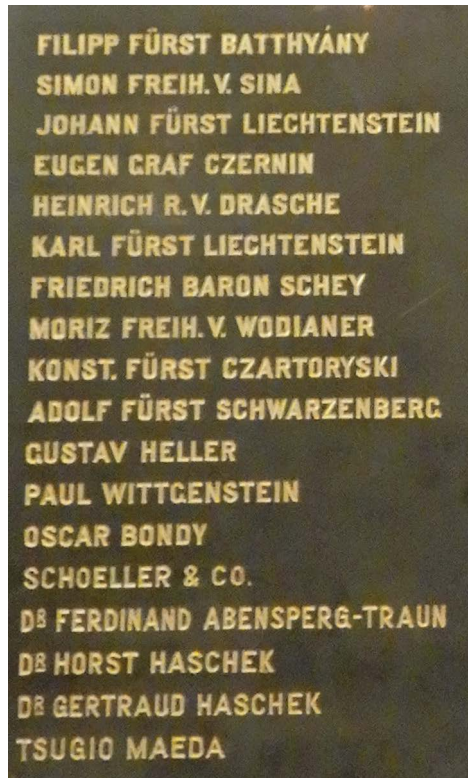


Abbildung 16: Gedenktafel des Musikvereins in Wien, als Nr. 9 Fürst Czartoryski⁵⁷⁰

Der Bruder von Fürst Jerzy, Fürst Konstanty Marian, war Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde (1860er Jahre).⁵⁷¹ Überdies war er in der Leitung des Wiener Konservatoriums tätig, das er finanziell unterstützte⁵⁷² und dem er ein wertvolles Streichquintett schenkte (im Inventar sind keine Angaben zum Autor enthalten – M. K.).⁵⁷³ Er betreute die Gesangsschulen für Mädchen von Prof. Weiss, Passy, Bach⁵⁷⁴ und die Kompositionsklassen von Prof. Dessoff.⁵⁷⁵

Die Wiener Linie der Familie Czartoryski lässt sich mit den Worten von Roman Taborski zusammenfassen:

⁵⁷⁰ *Gedenktafel des Musikvereins in Wien*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Wien01_Musikvereinsplatz001_2018-10-06_GuentherZ_GD_StifterA_%2801%29_Wiki.jpg [Zugriffsdatum 03.01.2025].

⁵⁷¹ *Jahresbericht des Konservatoriums der Musik. Schuljahr 1860–1861*, S. 20.

⁵⁷² *Ibidem*, S. 44.

⁵⁷³ *Ibidem*, S. 45.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, S. 21.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, S. 12.

Die Wiener Linie der Czartoryskis ist, obwohl sie sich durch Kultur auszeichnet, nicht einmal teilweise so bekannt wie die Pariser, [...] schlimmer noch, die Hinweise auf sie sind voller Fehler, Ungenauigkeiten und Missverständnisse.

[Wiedeńska linia Czartoryskich, choć bardzo zasłużona dla kultury ani w części nie jest tak znana jak paryska, (...) co gorsza, wśród wzmianek na ten temat pełno jest błędów, nieścisłości i nieporozumień.]⁵⁷⁶

Die Recherchen zum Musikleben der Wiener Linie der Fürsten Czartoryski sowie die Schilderungen der fürstlichen Familie zu den Beständen der Bibliothek des Schlosses Weinhaus gaben den Anstoß zur Rekonstruktion der Bestände dieser Sammlung. Die analysierte Literatur verweist nur allgemein auf den fürstlichen Bestand und erwähnt deren reiche Bestandvielfalt. Die einzigen detaillierten Informationen stammen aus einem Aufsatz von Maria Krystyna Czartoryska, die neben einem allgemeinen Überblick über die Art der Sammlung darauf hinweist, dass die Bestände der Schlossbibliothek Weinhaus in den 1950er Jahren in die Bestände der Bibliothek des Instituts für Kunst der Polnischen Akademie der Wissenschaften (IS PAN; PL-Wispan) und in die Bestände der Katholischen Universität Lublin (PL-Lk)⁵⁷⁷ integriert wurden.⁵⁷⁸ Seit dieser Zeit ist es unklar, welche Literatur beziehungsweise Musikalien in der Weinhaus-Bibliothek aufbewahrt waren.

Dank der Unterstützung durch die Leiterin der Bibliothek des IS PAN – Ewa Taranienko, MA – war es möglich, an Werke aus dem Bereich der Musikwissenschaft heranzukommen. Eine Herausforderung bestand darin, dass diese Bestände nicht als zur Czartoryski-Sammlung gehörende oder aus ihr stammende Werke klassifiziert wurden – sie wurden in den allgemeinen Katalog der Bibliothek aufgenommen. Aus diesem Grund stellt die folgende Tabelle einen Rekonstruktionsversuch und die erste Publikation der Bibliotheksbestände der Wiener Linie der Fürsten Czartoryski dar und präsentiert die gefundene Büchersammlung – oder einen Teil davon⁵⁷⁹ – des Palais Weinhaus.

Die Bestände der Czartoryski-Sammlung aus Wien wurden überwiegend in deutscher Sprache veröffentlicht. Es gibt jedoch Werke in französischer, italienischer sowie polnischer Sprache. Die Büchersammlung besteht hauptsächlich aus Werken, die Ende des 18. und im 19. Jahrhundert erschienen sind und die sich in folgende Kategorien⁵⁸⁰ einteilen lassen:

576 *Przegląd Humanistyczny* (1970), Nr. 5, S. 85, zit. nach: Krystyna Maria Czartoryska, op. cit., S. 265.

577 Nach Recherchen des Autors im Jahr 2023 werden in Bibliotheken – den einzelnen Instituten – der PL-Lk keine aus dem Weinhaus stammenden Sammlungen aufbewahrt.

578 Vgl. Krystyna Maria Czartoryska, op. cit., S. 264, 269.

579 Die Bibliothek des IS PAN verfügt über eine umfangreiche Büchersammlung. Es ist nicht sicher, dass die beigegefügte Tabelle die vollständige musikwissenschaftliche Büchersammlung der Czartoryskis darstellt. Aufgrund des großen Umfangs der Bestände konnten nicht alle Bestandskataloge durchsucht werden.

580 Die Kategorisierung stammt vom Autor und wurde im Jahr 2023 durchgeführt.

1. Biografien von Komponisten
2. Memoiren von Komponisten/Aufführenden
3. Musik- und Theatergeschichte
4. Wissenschaftliche Beiträge zur Musiktheorie
5. Instrumental-, Gesangsschulen
6. Ästhetik der Musik
7. Geschichte der Musikaufführung

Die Sammlung der Czartoryski-Fürsten aus dem Palast in Weinhaus (heute in der Bibliothek des IS PAN, Warschau)

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34491 I	Geschichte des gesammten Theaterwesens zu Wien ... Wien 1802	1
34492 I	Riedel F. Ueber die Musik des Ritters Christoph von Gluck Wien 1775	1
34493 I	Recenzionen Recensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik Wien 1853 t. I.–3	1
34494 I	Recensionen und allgemeine Bemerkungen ... Wien 1854 t. IV–7	1
34495 I	Stahr A. Oldenburgische Theaterschau Oldenburg 1845	1
34496 I	Schütze Johann Fr. Hamburgische Theater – Geschichte Hamburg 1794	1
34497 III	Berlioz Hector Memoir de Hector Berlioz. Paris 1870	1
34498 II	Szulc M. A. Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Poznań 1873	1
34499 II	Schelle E. Die Sixtinische Capelle Wien 1872	1
34500 II	Brendel Franz Geschichte der Musik in Italien ... Leipzig 1852	1
34501 II	Talma V. Etudes sur l'art théâtral ... Paris 1836	1

Polnische und Wiener Musiksalons

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34502 II	Sechter Simon Die richtige Folge der Grundharmonien oder von Fundamen- talbass ... Leipzig 1853	1
34503 II	Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven T. 1 Münster 1860	1
34504 II	Gumprecht Otto Musikalische Charakterbilder Leipzig 1869	1
34505 II Sygn.II 34503	Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven T. 2 Münster 1860	1
34506 II	Ueber den Ritten Gluck und seine Werke. Briefe ... Berlin 1823.	1
34507 II	Hilty C. Gluck. Framenfeld 1891.	1
34508 II	Zopff Herman Grundzüge einer Theorie der Oper T. 1 Leipzig 1868.	1
34509 I	Schumann Robert Gesammelte Schriften über Musik ... T. 1 Leipzig 1854	1
34510 I	Schumann Robert Gesammelte Schriften über Musik ... T. 2 Leipzig 1854	1
34511 I	Schumann Robert Gesammelte Schriften ... T. 3 Leipzig 1854	1
34512 I	Schumann Robert Gesammelte Schriften ... T. 4 Leipzig 1854	1
34513 I	Walicki Aleksander Stanisław Moniuszko Warszawa 1873	1
34514 I	Gallerie der berühmtesten Tonkünstler Erfurt 1816	1
34515 III	Köchel Ludwig von Chronologisch-thematische Verzeichniss sämtliche Tonwerke Wolfgang Amde Mozart's Leipzig 1862	1

Salons in Wien

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34516 II	Schletterer H. M. Joh. Friedrich Reichault Sein Leben Augsburg 1865	1
34517 III 29.888.	Kümel Otto Raymond Koechlin [b.m. po 1932]	1
34518 III 29.888.	Speiser W. Studien zu chinesische Bildern. [b.m. po 1932]	1
34519 II	Castil-Blaze L'académie imperiale de musique. T. 1 Paris 1855	1
34520 II	Castil-Blaze L'académie imperiale de musique. T. 2 Paris 1855	1
34521 II	Burney Karl Nachricht von Georg Friedrich Händel's Lebensumständen Berlin 1785	1
34522 II	Kneschke Emil Dresden 1868	1
34523 II	Laube Heinrich Das Wiener Stadt-Theater Leipzig 1875	1
34524 II	Laube Heinrich Das Burgtheater Leipzig 1868	1
34525 II	Nicks Friedrich Friedrich Chopin als Mensch ... 1 Bd. Leipzig 1890	1
34526 II	Mach Ernst Zwei populäre Verlesungen über musikalische Akustik. Grätz 1872	1
34527 II	Langhans W. Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung Berlin 1872	1
34528 II	Hanslick E. Geschichte des Concertwesens Wien 1869	2
34529 II	Bach C. Ph. Em. Versuch über die wahre art das Clavier zu spielen Berlin 1856	1
34530 II	Ulybyšer Aleksandr Nouvelle biographie de Mozart ... T. 1 Moscou 1843	1

Polnische und Wiener Musiksalons

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34531 II 34530	Ulybyšer Aleksandr Nouvelle biographie de Mozart ... T. 2 Moscou 1843	1
34532 II 34530	Ulybyšer Aleksandr Nouvelle biographie de Mozart ... T. 3 Moscou 1843	1
34533 II	Marx A. B. Gluck und die Oper. T. 1 Berlin 1863	1
34534 II	Marx A. B. Gluck und die Oper. T. 2 Berlin 1863	1
34535 I	Immermann Karl Theater-Briefe. Berlin 1851	1
34536 I	Hisser Ferdinand Musikalisches und Persönliches Leipzig 1876	1
34537 II	Wlassack Eduard Chronik des k. k. Hof- Burgtheater Wien 1878	1
34538 II	Wagner R. Weber das Dirigiren. Leipzig [b.r.]	1
34539 II	Bagge Selmar Gedanken und Ansichten über Musik Wien 1869	1
34540 II	Wiener Theatergeschichte [b.m po 1867]	1
34541 II	Wieck Freidrich Clavier und Gesang. Leipzig 1853	1
34542 II	Marx A. B. L. van Beethoven T. 1 Berlin 1859	1
34543 II	Marx A. B. L. van Beethoven T. 2 Berlin 1859	1
34544 II	Pruekner Caroline Theorie und Praxis der Gesangskunst ... Wien 1872	1
34545 II	Arteaga Stefano Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano ... T. 1 Venezia 1785	1

Salons in Wien

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34546 II 34545	Arteaga Stefano Le rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano ... T. 2 Venezia 1785	1
34547 I	Deutsches Theater. Wie es war, ist, seyn vollte [b.m. 1801]	1
34548 I	Genana. Nachrichten van beyden Keiserlich – Königlichen Schau Wien 1772	1
34549 I	Gleich Ferdinand Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. T. 1 Leipzig 1863	1
34550 I	Hanslick Eduard Suite Wien [b.r.]	1
34551 I	Müllner Vers und Reim auf der Bühne Stuttgart 1822	1
34552 I	Taschenbuch des Wiener Theaters Wien 1777	1
34553 I	Scudo P. Critique et Littérature Musicales 2 série Paris 1859	1
34554 I	Scudo P. La musique. En l'année 1862 ... Paris [b.r.]	1
34555 II	Grädener Carl G. P. Gesammelte Aufsätze über Kunst vorzugsweise Musik Hamburg 1872	1
34556 II	Fresauß Rudolf von Mozart's Don Juan 1787–1887 Salzburg 1887	1
34557 II	Scudo P. Critique et littérature musicales. Paris 1850	1
34558 I	Wolzogen Alferd Wilhemine Schröder-Debrient ... Leipzig 1863	1
34559 I	Ambros A. W. Bunte Blätter. Skizzen ... Leipzig 1877	1
34560 I	Benedix R. Bilder aus dem Schauspielerleber Leipzig 1850	1
34561 I	Arteaga Stephan Geschichte der italiänischen Oper ... Leipzig 1789 T. 1	1

Polnische und Wiener Musiksalons

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34562 I	Arteaga Stephan Geschichte der italiänischen Oper ... Leipzig 1789 T. 2	1
34563 I	Burney C. Tagebuch einer Musikalischen Reise Hamburg 1772 T. 1	1
34564 I	Burney C. Tagebuch einer Musikalischen Reise Hamburg 1773 T. 2	1
34565 I	Burney C. Tagebuch einer Musikalischen Reise Hamburg 1773 T. 3	1
34566 I	Musikalische Briefe Wahrheit über Tonkunst ... Leipzig 1852	1
34567 I	Musikalische Briefe Wahrheit über Tonkunst ... Leipzig 1852	
34568 I	Gallerie der berühmtesten Ton-Künstler Erfurt 1816	1
34569 I	Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst T. 1 Leipzig 1848	1
34570 I	Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst T. 2 Leipzig 1848	1
34571 I	Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst T. 3 Leipzig 1848	1
34572 I	Devrient E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst T. 4 Leipzig 1861	1
34573 I	Wurzbach Konstantin von Mozart-Buch. Wien 1869	1
34574 II	Poirée Élie Chopin Paris [po 1904]	1
34575 I	Rötscher H. T. Die Kunst der dramatischen Darstellung Leipzig 1864	1
34576 I	Woltersdorff A. Theatralisches Berlin 1856	1
34577 II	Wolzogen A. Ueber Theater und Musik ... Breslau 1862	1
34578 II	Kothe Bernhard Die Musik in der katholischen Kirche Breslau 1862	1

Salons in Wien

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34579 I	Tyrolt Rudolf Chronik des Wiener Stadttheater 1872–1884 Wien 1889	1
34580 II	Mattheson Joannes Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass Hamburg 1719	1
34581 I	Hadatsch F. J. Lannen des Schicksals oder Szenen aus dem Leben und theatra- lischen Laufbahn ... Wien 1834	1
34582 I	Berlioz Hector Les grotesques de la musique Paris 1859	1
34583 I	Berlioz Hector Les soirées de l'orchestre Paris 1851	1
34584 II	Sievers G. L. P. Mozart und Süßmayer ... Mainz 1829	1
34585 II	Bruyck Carl von Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Claviers ... Leipzig	1
34586 II	Bitter C. H. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums Berlin 1872	1
34587 II	Tarnowski Stanisław Chopin i Grottger. Kraków 1892	1
34588 II	Karasowski Maurycy Rys historyczny Opery polskiej Warszawa 1859	1
34589 II	Cornet J. Die Oper in Deutschland und das Theater der Neuzeit Hamburg 1849	1
34590 I	Seyfried Ferdinand Rückschau in das Theaterleben Wiens Wien 1864	1
34591 II	Blasis Carlo Della musica drammatica italiana in Francia e della musica fran- cese ... Milano 1841	1
34592 II	Bauernfeld Flüchtige Gedanken über das deutsche Theater Wien 1849	1
34593 I	Breuning Gerhart von Aus dem Schwarzspanierhause Erinnerungen an L. v. Beetho- ven ... Wien 1874	1

Polnische und Wiener Musiksalons

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34594 II zn.m. 34528	Hanslick Eduard Aus dem Concertsaaal. Kritiken und Schilderungen Wien 1870	1
34595 II	Forkell Johann N. Musikalisch Kritische Bibliothek T. 1 Gotha 1778–1779	1
34596 II 34595	Forkell Johann N. Musikalisch Kritische Bibliothek T. 2 Gotha 1778–1779	1
34597 II 34595	Forkell Johann N. Musikalisch Kritische Bibliothek T. 3 Gotha 1778–1779	1
34598 I	De La Harpe Jeanne De Naples, tragédie en cinq actes et en vers Paris 1783	1
34599 I	Poinsinet de Sivry Birséis, on la colère d'Achille tragédie Paris 1787	1
34600 I	Schneider K. E. Musik Klavier und Klavierspiel Leipzig 1874	1
34601 I	Bertrand Gustave Les nationalités musicales. Étudiées dans le drame lyrique Paris 1872	1
34602 I	Meyer F. L. W. Fredrich Ludwig Schröder ... T. 1 Hamburg 1819	1
34603 I	Alybyšer Aleksandr Mozart's Leben und Werke ... T. 1 Stuttgart 1858–1859	1
34604 I	Alybyšer Aleksandr Mozart's Leben und Werke ... T. 2 Stuttgart 1858–1859	1
34605 I	Alybyšer Aleksandr Mozart's Leben und Werke ... T. 3 Stuttgart 1858–1859	1
34606 I	Alybyšer Aleksandr Mozart's Leben und Werke ... T. 4 Stuttgart 1858–1859	1
34607 I	Alibischeff A. Mozart's Leben und Werke T. 3–5 Stuttgart 1859	1
34608 I	Alibischeff A. Mozart's Leben und Werke T. 4 Stuttgart 1859 7–8	1
34609 I	Briefe über die wienerische Schaubühne Wien 1768	1

Salons in Wien

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34610 I	Merling Julius Musikalisches Laienthum Leipzig 1857	1
34611 I	Malibran Alexander Louis Spohr. Sein Leben und Wirken Frankfurt 1860	1
34612 I	Hanslick Eduard Aus dem opernleben der Gegenwart. Berlin 1884 Moderne Oper Th. 3 3 Theil	1
34613 II	Laube Heinrich Das Norddeutsche Theater. Leipzig 1872	1
34614 II	Gattinelli Gaetano Dell'arte rappresentativa in Italia studj riformativi Torino 1850	1
34615 I	Freytag Gustav Die Technik des Dramas Leipzig 1863	1
34616 I	Wagner Richard Oper und Drama T. 1 Leipzig 1852	1
34617 I	Wagner Richard Oper und Drama T. 2 Leipzig 1852	1
34618 I	Wagner Richard Oper und Drama T. 3 Leipzig 1852	1
34619 I	Hugo H. Der musikalischer Accent und im Gesang die Ausspreche Leipzig 1862	1
34620 I	Wehe H. Repertorium der Literatur für Solo-Gesang ... Magdeburg 1864	1
34621 I	Ehlert Luis Briefe über Musik an eine Freundin Berlin 1859	1
34622 I	Gotthardi W. G. Weimarische Theaterbilder aus Goethe's Zeit. T. 1 Jena 1865	1
34623 I	Gotthardi W. G. Weimarische Theaterbilder aus Goethe's Zeit. T. 2 Jena 1865	1
34624 II	Jahn Otto W. A. Mozart T. 1 Leipzig 1858	1
34625 II 34624	Jahn Otto W. A. Mozart T. 2 Leipzig 1859	1

Inventarnummer Ortskennzeichen	BESCHREIBUNG DES WERKES [Originaltitel des Werkes]	Anzahl der Bände
34626 I	Fleury Mémoires de Fleury de la comédie Française. 1757–1820 Paris 1835	1
34627 I	Fleury Mémoires de Fleury Bd. 2 Paris 1835	1
34628 I	Fleury Mémoires ... Bd. 3 Paris 1836	1
34629 I	Fleury Mémoires ... T. 4 Paris 1836	1
34630 I	Fleury Mémoires ... T. 5 Paris 1837	1
34631 I	Fleury Mémoires ... T. 6 Paris 1838	1
34632 zn.m 34633 II	Glazenapp C. Fr. Wagner – Encyklopädie Leipzig 1891	1
34633 II	Glazenapp C. Fr. Wagner – Encyklopädie Bd. 2 Leipzig 1891	2
34634 I	Küstner K. Th. von. Taschen und Handbuch für Theater-Statistik Berlin 1855	1

4h. DIE FÜRSTEN VON LOBKOWITZ

Eine Familie, die eine lange musikalische Tradition pflegte, war die Adelsfamilie Lobkowitz. In Anbetracht des Themas dieser Studie sollte die Erörterung der Aktivitäten der Familie mit Philipp Hyacinth (1680–1734) beginnen, der den Anfang der Aktivitäten des Musikmäzenatentums dieses Adelsgeschlechts im 18. Jahrhundert begründete. Zu seinen größten Verdiensten gehören die Erweiterung seiner Musikaliensammlung um Lautentabulaturen und die erste Ausgabe der Londoner Werke von Händel. Er war ein begabter Lautenist und Komponist.⁵⁸¹ Die musikalischen Traditionen wurden von Lobkowitz' Sohn Ferdinand Philipp Joseph (1724–1784) weitergeführt. Er stand in enger Beziehung zu Gluck, dem er seine musikalischen

581 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lobkowitz, Philipp Hyacinth*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46305> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

sche Ausbildung verdankte – der Aristokrat spielte Geige. Er war mit Carl Philipp Emanuel Bach befreundet und gehörte der von van Swieten gegründeten *Gesellschaft der associierten Cavaliers* an.⁵⁸² Der bekannteste Mäzen dieser Zeit in der Familie war der Nachfolger Ferdinand Philipps, Fürst Joseph Franz von Lobkowitz (1772–1816). Quellen berichten, dass er ein begabter Violinist,⁵⁸³ Cellist und Sänger war (er hat mit Bassstimme gesungen).⁵⁸⁴ In die Geschichte ging er als einer der größten Musikmäzene ein, der einen neuen Stil des Mäzenatentums propagierte. Dieser zeichnete sich nicht nur durch die direkte Unterstützung vielversprechender Künstler*innen der jüngeren Generation – darunter Beethoven – aus, sondern auch durch eine Initiative zur Schaffung einer Institution für öffentliche Konzerte.⁵⁸⁵

Unter den österreichischen Generalen und Officiere waren sehr viele musikalisch, und einige besaßen einen hohen Grad von Virtuosität. Viele veranstalteten häufig Concerte in ihren Wohnungen. Unter ihnen zeichnete sich ganz besonders ein Fürst Lobkowitz aus, der selbst sehr musikalisch war, und viele musikalische Leute, Instrumente und selbst Musikalien mitbrachte. Ihm und seinen Gefährten war der musikalische Apparat so unentbehrliches Bedürfnis, wie manchmal nordischen Fürsten und Edelmann der Jagtapparat. Dieser entdeckte auch an unserem kleinen neunjährigen Clavier- und Violinspieler, der zu all den Concerten gezogen wurde, zuerst Muth und Talent zum dirigieren.⁵⁸⁶

Bei der Organisation seiner Privatkonzerte in Musiksalons wurde er ab 1793 von Joseph Haydn unterstützt.⁵⁸⁷ Diese fanden 1794–1799 sowie 1800–1809 regelmäßig statt,⁵⁸⁸ sein Wiener Palais wurde „die wahre Residenz und Akademie der Musik“ genannt.⁵⁸⁹ Die musikalischen Darbietungen fanden zunächst in dem größten Saal des Schlosses statt. Dieser war in einen Raum für die Musiker – eine niedrige, durch eine Balustrade abgetrennte Bühne – und einen für das Publikum unterteilt, was an die aus modernen Konzertsälen bekannte Abgrenzung erinnerte. Es gab 24 Plätze für die Ausführenden (wahlweise 32) und 12 bis 19 Bänke für das

582 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lobkowitz, Ferdinand Philipp Joseph*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499730> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

583 *Lobkowitz, Fürst, ein großer Liebhaber der Tonkunst, der auch selbst die Violine sehr artig spielt*. Vgl. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag ... op. cit.*, S. 40.

584 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lobkowitz, Joseph Franz Maximilian Ferdinand (irrtümlich oft auch Franz Joseph) von Lobkowitz*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12994> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

585 *Ibidem*, [Zugriffsdatum 03.01.2025]; Tomislav Volek / Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, in: *The Musical Times* Vol. 127, No. 1716, Musical Times Publications Ltd., o. O. 1986, S. 78.

586 *Berlinische musikalische Zeitung*, Nr. 71 (1805), S. 279.

587 *Ibidem*.

588 Mary Sue Morrow, *op. cit.*, S. 16–17.

589 Eduard Hanslick, *op. cit.*, S. 49.

Publikum.⁵⁹⁰ Aus den Aussagen seiner Zeitgenossen geht hervor, dass Musik und Konzerte im Leben des Fürsten eine wichtige Rolle spielten; es wird erwähnt, dass man bei ihm praktisch den ganzen Tag musizierte.⁵⁹¹ Der Wunsch, die besten Musiker*innen, einheimische und ausländische Virtuos*innen, anzuziehen sowie die Organisation dieser Veranstaltungen verschlangen viel Geld.⁵⁹² Anhand der Quellen lässt sich zumindest teilweise ein Bild der geladenen Gäste und ihrer Beziehungen untereinander rekonstruieren. Lobkowitz beherbergte einen Querschnitt der damaligen Gesellschaft: Die prominentesten Adelsfamilien hielten sich dort ebenso auf wie Künstler*innen und Gelehrte – ein Zeichen für den gesellschaftlichen Wandel in Wien. Dies ist hervorzuheben, da es sich um ein Verhalten handelte, das sich von der üblichen Tradition unterschied.

Die Musik bewirkte diese freie Annäherung in einem Grade, von dem unsere demokratisch doch so vorgeschrittene Zeit keine Ahnung mehr hat. [...] In den Soiréen bei Fürst Lobkowitz traf Reichardt wiederholt kaiserliche Erzherzoge, namentlich Rudolph und Ferdinand, daneben Componisten, Gelehrte, Virtuosen – Alles ohne beengende Etiquette mit einander verkehrend. Erzherzog Rudolph [...] nahm keinen Anstand, diese Gesellschaft stundenlang mit seinem trefflichen Clavierspiel zu erfreuen, die Gräfin Kinsky sang u.s.w. Waren Musiken bei den Bankiers-Familien Pereira, Arnstein oder Henikstein, so konnte man gleichfalls darauf zählen, Kunstfreunde aus dem höchstem Adel, Lobkowitz, Kinsky, Ditrichstein, dort anzutreffen.⁵⁹³

Aus den vorliegenden Berichten kann man schließen, dass es in den Salons des Fürsten Lobkowitz keine besondere Vorliebe für das Repertoire gab. Es wurden Solostücke, Kammermusik⁵⁹⁴ sowie größere Vokal- und Instrumentalwerke aufgeführt. Zu den Interpret*innen gehörten sowohl angesehene Virtuos*innen als auch Amateure. So wie die Warschauer Gesellschaft⁵⁹⁵ die Auftritte und die Anwesenheit des jungen Chopin in ihren Salons anstrebte, so versuchte die Wiener Gesellschaft, Beethoven sowie andere Virtuos*innen in ihre Häuser und Konzerte zu holen. Eine Bestätigung dafür findet man in einem Brief Erzherzog Rudolfs, in dem es um die Musik und Aufführende geht, die in den Salons gespielt wurde.

590 Tomislav Volek / Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals ...* op. cit., S. 77–78.

591 Tia DeNora, op. cit., S. 331.

592 Ibidem.

593 Eduard Hanslick, op. cit., S. 50.

594 *Um 1795 begannen Ignaz Schuppanzigh und einige andere Wiener Musiker, regelmäßig am Freitagmorgen in der Residenz des Fürsten Lichnowsky und später auch bei Fürst Rasumofsky aufzutreten.*

[*Around 1795, Ignaz Schuppanzigh and several other Viennese musicians began giving regular Friday morning performances at the residence of the Prince Lichnowsky, and later at Prince Rasumofsky's as well.*]

Mary Sue Morrow, op. cit., S. 9.

595 Vgl. Katalin Komlós, *After Mozart: The Viennese Piano Scene in the 1790s*, in: *Studia Musicologica* (Bd. 49), No. 1/2 (Mar., 2008), Akadémiai Kiadó, S. 41.

Uebermorgen Donnerstags ist um ½ 6 Uhr abends wieder Musik bei dem Fürsten Lobkowitz, und ich soll daselbst die Sonate [Beethovens op. 96 – M. K.] mit dem Rhode wiederholen.⁵⁹⁶

Informationen über große Musikproduktionen liefert Graf Karl Zinzendorf (1739–1813). Das von ihm entworfene Bild zeigt nicht nur die Bandbreite der Ausführenden, die sowohl aus Berufsmusikern als auch aus musikbegeisterten Dilettant*innen bestand, sondern bringt dem zeitgenössischen Leserpublikum auch die programmatische Komplexität der musikalischen Salons näher. Kammermusik wurde mit größeren symphonischen Werken und Bühnenwerken kombiniert.⁵⁹⁷ Im Gegensatz zu den von der *Gesellschaft der Associierten* veranstalteten Abenden dominierten damals zeitgenössische Musik und Werkbearbeitungen. Interessant ist die Bemerkung im folgenden Zitat über den Auftritt von Erzherzog Rudolf und Baronin Kraft. Dieser überliefert Informationen darüber, was im Salon gespielt wurde und kann überdies auf zwei Arten interpretiert werden: Die Aufführenden spielten eine Sinfonie von Hummel auf zwei Klavieren oder die Baronin begleitete ein anderes Stück auf einem zweiten Instrument. Es deutet darauf hin, dass sich im Saal mindestens zwei Tasteninstrumente befanden.

Die Aufmerksamkeit wird überdies auf die Uhrzeit der Konzerte gelenkt. Auch hier ist die Abendzeit des Treffens markiert.

Um 6:45 Uhr sang Mlle Goubaud dem Fürsten Lobkowitz ein Stück von *Corolian* [sic]; der Erzherzog [Rudolph] spielte eine Hummel-Sinfonie, die sehr schön war. Die Baronin Kraft begleitete auf dem anderen Klavier [möglich Clavier]. Ich besuchte das Konzert beim Lobkowitz [,] Overture aus einer komischen Oper mit dem Titel *Joanna* von Méhul [...] Quintett von Prinz Louis von Preußen [...] Duett von Weinmüller, [...] Fagott von Börmann aus Berlin. [...] ein Quartett aus *Axur* [von Salieri] [...] Casimer spielte die Harfe.

[At 6:45 to the Prince Lobkowitz, Mlle Goubaud sang a piece from *Corolian*; the Archduke [Rudolph] played a Hummel symphony that was very pretty. The Baroness Kraft accompanied on the other keyboard.

I went to the concert at Lobkowitz's overture from a comic opera entitled *Joanna* by Méhul ... quintet by Prince Louis of Prussia ... duet of Weinmüller, ... bassoon by Börmann from Berlin. ... a quartet from *Axur* [by Salieri] ... Casimer played the harp.]⁵⁹⁸

596 Gustaw Nottebohm, *Beethoveniana*, in: Friedrich Chrysander (Hg.), *AmZ* Nr. 11 (16.03.1870), Rieter-Biedermann, Leipzig / Winterthur 1870, S. 84.

597 Vgl. Eduard Hanslick, op. cit., S. 49.

598 Mary Sue Morrow, op. cit., S. 28.

Bei einer Aufführung des Oratoriums *La Passione di Gesu Cristo* von Joseph Weigl im Jahr 1810 im Palais Lobkowitz sangen unter anderen die Fürstin Therese v. Fürstenberg, Madame d'Appony und der Fürst Lobkowitz sowie die professionellen Sänger Mlle Wranitzky, Herr Vogel und Herr Simoni.

[At a performance in 1810 of Joseph Weigl's oratorio *La Passione di Gesu Cristo* at the Lobkowitz palace, the singers included Princess Therese v. Fürstenberg, Madame d'Appony, and the Prince Lobkowitz, as well as the professional singers Mlle Wranitzky, Herr Vogel, and Herr Simoni.]⁵⁹⁹

Die Konzerte dauerten mehrere Stunden. Zeitgenossen berichten, dass sich das Musizieren oft bis in die Nacht hinein erstreckte und nicht vor Mitternacht endete.⁶⁰⁰ Dies deutet sowohl auf das Engagement des Fürsten bei der Ausübung der Musik als auch auf sein Interesse an den betreffenden Musikabenden hin.

Wie in der bereits erwähnten Residenz des Fürsten von Lichnowsky fanden auch in der Residenz des Fürsten von Lobkowitz nicht nur Salonkonzerte statt, sondern es wurden auch neue Kompositionen geprobt. Erstaunlich ist jedoch die Anzahl solcher Unternehmungen, die selbst in der zeitgenössischen Realität des professionellen, kommerziellen Konzertbetriebs (Festivals, Oper, Theater) beeindruckend ist. Das Ausmaß der Aktivitäten, die mit der Organisation von Musik in den Salons im Hause des Fürsten Lobkowitz als Privatperson verbunden waren, ist nahezu beispiellos.

Bei Lobkowitz, erzählt Reichardt, „kann man zu jeder Stunde in dem besten, schicklichsten Locale Proben nach Gefallen veranstalten, und oft werden mehrere Proben in verschiedenen Sälen und zu gleicher Zeit gehalten“ – ein sprechendes Zeugniß, daß es dem Fürsten nicht bloß um prunkende Ostentationen zu thun war.⁶⁰¹

Wenn man über die Konzerttätigkeit des Salons von Fürst Lobkowitz spricht, kann man ein Ereignis nicht auslassen, das den meisten Musikliebhaber*innen heute bekannt ist. Seine Förderung Beethovens ermöglichte es dem Komponisten, eine Reihe von Werken zu schaffen, die mehrmals in der Wiener Residenz des Fürsten uraufgeführt wurden. Zu dieser Gruppe gehört u. a. *Eroica*, deren ursprüngliche Widmung an Napoleon in „zur Gedechtnissfeier eines grossen Mannes“ geändert wurde – zugunsten seines Mäzens Lobkowitz, in dessen Palais sie wiederholt aufgeführt wurde.⁶⁰² Dies unterstreicht die Rolle des Mäzens der Aristokratie. Die Aktivitäten des Fürsten ermöglichten es dem Komponisten, neue musikalische

599 Ibidem, S. 18.

600 Ibidem, S. 28.

601 Eduard Hanslick, op. cit., S. 50.

602 Vgl. Franz Gerhard Wegeler / Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, K. Bädeker, Coblenz 1838, S. 78–79.

Lösungen auszuprobieren und sie an einem lebenden Organismus – dem Orchester – zu erfahren. Dies gab dem Künstler die Möglichkeit, sein Talent und seine Kompositionstechnik kontinuierlich weiterzuentwickeln. Andererseits ist festzuhalten, dass Lobkowitz' Wiener Residenz ein aktives musikalisches Zentrum war, was seine Bedeutung als kulturelles Zentrum Wiens mitbestimmte.

Dort [auf dem Boden – M. K.] lag sie [die Partitur der *III. Symphonie* – M. K.] lange Zeit, bis man ihn bereden konnte, sie dem Fürsten Lobkowitz zur Aufführung in seinem Palast zu überlassen. Im Januar 1805 wurde sie zum erstenmale öffentlich aufgeführt; 1806 erschien sie im Druck unter dem Titel „Sinfonia eroica“ (Heldensinfonie) mit dem Zusatz „Zur Gedechtnissfeier eines grossen Mannes“. Die Widmung war dem Fürsten Lobkowitz.⁶⁰³

Die Improvisation war nicht nur ein Element, das bis ins 20. Jahrhundert hinein untrennbar mit der musikalischen Aufführung, sondern auch mit dem Musiksalon verbunden war. Im früheren Teil dieser Publikation konnte man Berichte über die Aufführungen von Chopin lesen. In Wien war die Tradition ebenso stark. Aus Aufzeichnungen von Zeitgenossen kann man die Erwähnung von Beethovens Fantasieren im Salon des Fürsten Lobkowitz anführen. Dies unterstreicht die Kunstfertigkeit des Bonner Musikers und eine der Aufgaben der improvisierten Musik: Sie war ein impulsives Ausdrucksmittel und diente u. a. der Unterhaltung der Gäste. Dies ist eine wichtige Rolle für die Musik, die im Salon gespielt wird. Das folgende Zitat zeigt den Unterschied in der Aufführung. Obwohl die Improvisation auch in den Warschauer Zentren eine wichtige Rolle spielte, ist es schwierig, Informationen über ihre so lebendige, auf Spaß und Unterhaltung ausgerichtete Aufführung zu finden.

Am nämlichen Abend spielte Beethoven sein Clavier-Quintett mit Blasinstrumenten; der berühmte Oboist Ram von München spielte auch und begleitete Beethoven im Quintett. – Im letzten Allegro ist einmal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt; bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu phantasieren, nahm das Rondo als Thema, und unterhielt sich und die Andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es posirisch aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, daß wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den Mund setzen, und dann ganz ruhig wieder abnehmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder in's Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt.⁶⁰⁴

Auch wenn die Theateraktivitäten von Joseph Franz von Lobkowitz nicht im engeren Sinne mit dem Thema Musiksalon verbunden sind, sollen sie zumindest am

603 *Süddeutsche Musik-Zeitung* (06.11.1865), 14. Jahrg., Nr. 45, S. 176.

604 Franz Gerhard Wegeler / Ferdinand Ries, op. cit., S. 79–80.

Rande erwähnt werden – sie waren ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit im Bereich des Kunstmäzenatentums. Die instabile politische Lage und die Finanzkrise zu Beginn des 19. Jahrhunderts forderten ihren Tribut von den Wiener Theatern. Viele Vertreter der Direktion traten von ihren Ämtern zurück. Fürst Lobkowitz dagegen übernahm zwischen 1810 und 1814 die Verantwortung für die Opern- und Musikszene. Sein Einfluss betraf vor allem das Theater am Kärntnertor (ab 1811), in dem Opern und Ballette aufgeführt wurden. Diese Aufführungen wurden aus dem Privatvermögen des Fürsten finanziert.⁶⁰⁵

Die von Lobkowitz vertretene Haltung unterstreicht, wie wichtig die Aristokratie für die Kunst war. Trotz der soziopolitischen Veränderungen des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die direkt oder indirekt auf Ereignisse wie die Französische Revolution, die napoleonische Ära oder die darauffolgenden Revolutionen 1848/1849 zurückzuführen sind, war es der Adel, der für die Pflege alter europäischer Kulturtraditionen, insbesondere der musikalischen, verantwortlich war. Seine Aktivitäten im Rahmen der Musiksalons und des Musikmäzenatentums im weiteren Sinne beschränkten sich nicht ausschließlich auf die Organisation von Veranstaltungen, die mit musikalischen Darbietungen bereichert wurden. Sowohl das Repertoire als auch die Auswahl der Interpret*innen zeichneten sich durch eine Kombination aus etablierten Künstler*innen und der jungen Generation aus, die mutig in die Wiener Musikwelt eintrat. Die Aufrechterhaltung eines solchen Gleichgewichts gewährleistete nicht nur einen stilistischen Querschnitt durch die dargebotene Musik, sondern ermöglichte es auch den „aufstrebenden Stars“, Kontakte zu reiferen Künstler*innen zu knüpfen. Diese Tätigkeit kann als Versuch interpretiert werden, ein Impresariat – im zeitgenössischen terminologischen Sinne – zu schaffen. Diese Tätigkeit verbindet die Traditionen der österreichischen und polnischen Salons und steht insbesondere dem Salon der Radziwiłł-Fürsten nahe. Das Element der Kombination eines bereits etablierten Repertoires mit Produktionen der jüngeren Generation garantierte nicht nur eine Programmvielfalt. Die Öffnung des Salons für Künstler-Musiker*innen und Gäste – in diesem Fall nicht nur aus der Aristokratie – zeugte auch von seiner Bildungsfunktion. Das dargebotene Repertoire stellte einen Querschnitt der musikalischen Gattungen und Formen dar und gab den Teilnehmer*innen die Möglichkeit, sich über die Programm- und Aufführungstendenzen der Zeit zu informieren.

Ein weiterer Aspekt ist die Organisation von Proben vor der Aufführung. Mäzenatentum kann in diesem Fall als die Schaffung von Versuchsmöglichkeiten zur Erprobung eines Werks in einem sicheren und vertrauten Umfeld bezeichnet werden.

605 *AmZ* (22.05.1822) Nr. 21, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1822, Sp. 333–336; Der Fürst unterstützte auch Theaterkünstler finanziell. Vgl. Tomislav Volek / Jaroslav Macek, *Beethoven's Rehearsals ...* op. cit., S. 77.

In den folgenden Generationen traten vor allem die Fürsten August Longin Lobkowitz (1797–1842), Ferdinand Joseph Lobkowitz (1797–1868), dessen Geburt mit Beethovens *Kantate* WoO 106 gewürdigt wurde, und dessen Sohn Moritz Lobkowitz (1831–1903) auf dem Gebiet des Musikmäzenatentums in Wien und Umgebung hervor. Ersterer, obwohl aus einer jüngeren Linie stammend, förderte aktiv junge musikalische Talente und engagierte sich in musikalischen Institutionen, unter anderem in der Gesellschaft der Musikfreunde.⁶⁰⁶ Der letzte – Moritz – war nicht nur ein begnadeter Pianist, sondern, was für diese Arbeit noch wichtiger ist: Er kümmerte sich um die Familienbibliothek, insbesondere um die Musikaliensammlung.⁶⁰⁷

Das Musikarchiv der Lobkowitz-Fürsten (CZ-Nlob) wird derzeit unter anderem im Schloss Nelahozeves in Böhmen aufbewahrt und umfasst insgesamt – einschließlich Manuskripte – mehr als 4.000 Objekte. Die Musikalien aus dem untersuchten Zeitraum (Erscheinungsjahr: 1795–1918) machen fast die Hälfte der Sammlung aus (alle Standorte: 1.806 Stücke).⁶⁰⁸ Unter den Komponisten finden sich sowohl die Namen der bekanntesten Komponisten als auch solche, deren Werke heute nur noch sporadisch aufgeführt werden. In Bezug auf die Gattungen ist die Sammlung sehr vielfältig, und die Auswahl der Werke ist in bestimmten Fällen nicht nur auf österreichische Kulturtraditionen beschränkt (oder stimmt im Fall von Chopin nicht mit diesen überein). Die untersuchte Korrespondenz zeigt, dass auch früher komponierte beziehungsweise gekaufte Werke – von denselben, aber auch von anderen Komponisten wie u. a. Wolfgang Amadé Mozart, Salieri – im untersuchten Zeitraum aufgeführt wurden. Aufgrund der Vielfalt der Musikalien und ihrer Vielzahl wurden die Werke der folgenden Autoren abgefragt, wobei die Anzahl der gefundenen Partituren in Klammern angegeben ist. Die Auswahl richtete sich zum einen nach der zeitgenössischen Rezeption des kompositorischen Schaffens der ausgewählten Komponisten, zum anderen nach ihrer Verbreitung in den Quellen, die auf ihre Präsenz im Aufführungsrepertoire oder unter den Gästen hinweisen. Auffallend ist die Dominanz der deutschen und italienischen Werke. Die Frage nach der Aufführung der betreffenden Kompositionen lässt sich anhand des Abnutzungsgrads des Papiers und zusätzlicher Aufführungsmarkierungen (Donizettis *L'Elisir d'Amore* [Sig.: X Ce 32 sowie X Hc 2]) oder anhand der genauen Aufführungszusammensetzung (Verdis *Il Trovatore* [Sig.: X Fc 12]) überprüfen.

- J. (Johann) Strauss (247)
- G. Donizetti (77)

606 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lobkowitz, August Longin Fürst Lobkowitz*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499751> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

607 Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, *Lobkowitz, Ferdinand Joseph Johann*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45474> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

608 Die Bestände wurden vom Autor im Jahr 2023 rekonstruiert.

- G. Rossini (57)
- L. van Beethoven (53)
- G. Verdi (52)
- J. Offenbach (36)
- G. Meyerbeer (31)
- R. Wagner (21)
- J. Haydn (20)
- A. Salieri (18)
- F. Chopin (13)
- F. Liszt (10)
- J. N. Hummel (10)
- R. Schumann (6)
- F. X. Süssmayr (5)
- W. A. Mozart (5)
- J. Brahms (1)
- F. Ries (1)

Die untersuchten Musikaliensammlungen, die in den Archiven der Fürsten Lobkowitz aufbewahrt werden, wurden vom Autor in sieben Hauptkategorien eingeteilt:

1. Bühnenwerke:

- Opern: sowohl seria als auch buffa. In den meisten Fällen sind vollständige Kompositionen erhalten, mit selteneren Ausnahmen in Form von besonders beliebten oder populären Ensemble-Arien/Partien. Werke dieser Kategorie enthalten fast keine Originalbesetzung⁶⁰⁹ – sie existieren als Gesangstimmen mit dem Klavierauszug beziehungsweise mit dem Instrumentalensemble (1. Violine, 2. Violine, Viola, Cello, Bass, Flöte, Oboe, Klarinette)⁶¹⁰ oder als eine Bearbeitung für Klavier solo⁶¹¹.

⁶⁰⁹ Eine Ausnahme bildet die Oper *Axur Re d'Ormus* von Salieri (Sig.: X Fa 18). Sie ist im Manuskript mit der originellen Instrumentalbesetzung, den Namen der auftretenden Sänger sowie dem Datum und Ort der Aufführung erhalten: 16.03.1799, Wien, Palais Lobkowitz; 1804; *Palmira Regina di Persi* (Sig.: X Fa 15).

⁶¹⁰ Vgl. Donizettis *L'Elisir d'Amore*. Vier Partituren sind im Katalog zu finden. Zwei beschränken sich auf Gesangstimmen mit dem Klavierauszug (Sig.: X Ce 32 sowie X Lb 242), eine auf Gesangstimmen mit der Reduktion für Streichquartett (Sig.: X He 83) und eine Gesamtpartitur ausgewählter Opernummern (Manuskript, Sig.: X Hc 2); Die Manuskripte der Opern von Verdi sind als Bearbeitungen für Violine 1. Oktett, Violine 2. Oktett, Viola, Cello, Bass, Flöte, Oboe, Klarinette zu finden. Die meisten von ihnen wurden von J. Cartellini gefertigt (auf einigen Kopien sind lediglich seine Initialen vermerkt). Die Partituren weisen Gebrauchsspuren auf (zusätzliche Aufführungsmarkierungen), ihr Zustand lässt aber nicht auf häufige Aufführungen der Werke schließen. Vgl.: u. a. *Nabucodonosor* (Sig.: X Hd 12), *Rigoletto* (Sig.: X Hd 10), *Ernani* (Sig.: X Hd 9).

⁶¹¹ Erwähnenswert sind u. a. Bearbeitungen von Verdis Opern. Hervorzuheben ist das handschriftliche Exlibris von Moriz Lobkowitz. Vgl. *Ernani* (Sig.: X Lb 306), *I due Foscari* (Sig.: X Lb 311),

2. Geistliche Musik:

- Messen: In den Sammlungen der untersuchten Epoche finden sich Werke in der Originalbesetzung⁶¹² und in Klaviertranskription, beispielsweise *Verdis Requiem* (Sig.: X Ad 33).
- Oratorien: Neben Bearbeitungen für kleinere Besetzungen tauchen auch Werke in Originalbesetzung auf, u. a. Haydns *Die Schöpfung* (Sig.: X Af 1) und *Die Jahreszeiten* (Sig.: X Af 6).
- Kantaten: Bemerkenswerte Kompositionen sind Beethovens *Der glorreiche Augenblick* op. 136 (Sig.: X Bf 2 sowie X Bf 3), *Lobkowitz-Kantate „Es lebe unser teurer Fürst“* WoO 106 (Sig.: X Bf 1) und Hummels *Endimione & Diana. Kantate a 5 Voci* (Sig.: X Bf 9). Die genannten Werke sind in ihren Originalbesetzungen erhalten.

3. Orchestermusik:

- Sinfonien: Unter den untersuchten Komponisten nehmen die Sinfonien von Beethoven einen besonderen Platz ein. Sie sind in der Musikalien-sammlung in folgenden Formaten zu finden: für Klavier solo (beispielsweise Sig.: X Ma 48, X Mb 59, X Mb 60, X Mb 60/1–5), Klavier zu vier Händen (u. a. Sig.: X Ma 47), Partitur (u. a. Sig.: X Gc 9, X Gc 18)
- Konzertouvertüren: u. a. Partituren von Beethovens *Coriolan* op. 62 (Sig.: X Ga 27), *Egmont* op. 84 (Sig.: X Ga 24), *Die Weihe des Hauses* op. 124 (Sig.: X Ga 28), *Leonora* (Klavierauszug, Sig.: X Mb 5)
- Tänze: vertreten durch Werke der Familie Strauss, wie Johann Strauss' (Vater) Komposition *Das Leben ein Tanz* op. 49 (Sig.: X Hb 33)

4. Kammermusik:

- Klavierkammermusik: Bearbeitungen von Beethovens (instrumentalen) Sonaten für 4 Hände (Sig.: X Ma 49, mit Exlibris von Moriz Lobkowitz), *Septett* op. 20 für zwei Klaviere (8 Hände, Sig.: X Ma 1), *Klaviertrio* op. 38 (Sig.: X Ia 89). Es fehlt auch nicht an Werken von Schubert, darunter die *Tragische Symphonie* zu vier Händen (Sig.: X Ma 51), oder ausgewählte Tänze und andere Werke zu vier Händen (Sig.: X Mb 82, X Ma 52), Brahms – *Walzer zu vier Händen* op. 39 (Sig.: X Ma 65)
- Streicherensemble: In den Archiven lassen sich zwei Arten von Kammermusik für Streichinstrumente unterscheiden. Die erste Gruppe sind Originalwerke

Macbeth (Sig.: X Lb 301), *La Traviata* (Sig.: X Lb 304). Dies gilt nicht nur für Opern dieses Autors; ähnliche Auszüge kommen auch bei Werken von Wagner (beispielsweise Ouvertüre zu der Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* [Sig.: X Mb 1 sowie X Mb 37]), Donizetti (u. a. *La Fille du Regiment* [X Lb 241]) vor.

612 Vgl. u. a. J. Haydn – *Paukenmesse* Hob. XXII:9 (Sig.: X Ac 7; aufgeführt am 13.04.1852), *Nelsonmesse* Hob. XXII:11 (Sig.: X Ac 4), *Theresienmesse* Hob. XXII:12 (Sig.: X Ab 13) *Harmonienmesse* Hob. XXII:14 (Sig.: X Ac 5), Beethoven – *Messe* op. 86 (Sig.: X Ac 10), Schubert – *Messe* op. 141 (Sig.: X Aa 45).

für verschiedene Aufführungskonfigurationen.⁶¹³ Die Zweite besteht aus Bearbeitungen von Werken für Streicherensemble.⁶¹⁴ Ein wichtiges Werk, das die polnische und die Wiener Kultur verbindet, ist Jan Kleczyńskis *XII Variazioni per Violino e Viola* op. 3 (Sig.: X Ia 130).

- Blasinstrumente: Charakteristisch ist die sogenannte Harmoniemusik, die für die Aufführung durch Bläserensembles bestimmt ist (Relikte der Hofkapellentradition). Sie sind im Untersuchungsgebiet durch folgende Werke vertreten: den *Marsch* WoO 18 von Beethoven (Sig.: X Ha 76) und Bearbeitungen u. a. von Mozart-Opern (Sig.: X Ha 62), eine Auswahl von Tänzen von Johann Strauss (Vater) (Sig.: X Hb 73/1–3).
5. Vokalmusik:
- Lieder: die am zahlreichsten vertretenen sind die von Schubert. Neben einzelnen Stücken⁶¹⁵ finden sich unter der Kategorie drei wichtige Zyklen: Schuberts *Die schöne Müllerin* (Sig.: X Lb 97/1–4 [in vier Heften – M. K.]), *Winterreise* (Sig.: X Lb 121), ein Teil des *Schwanen-Gesangs* (Sig.: X Lb 166) und Beethovens *An die ferne Geliebte* (Sig.: X Mb 668a).
6. Werke für Klavier solo: die Klavierliteratur ist hinsichtlich der musikalischen Formen und des Schwierigkeitsgrads sehr vielfältig. Es können drei Hauptunterkategorien unterschieden werden:
- Sonaten: Im Berichtszeitraum ist die Sonatenform am stärksten durch das Schaffen von Beethoven und Joseph Haydn vertreten. Man findet sowohl einzeln veröffentlichte Werke (Beethoven: Sig.: X Mb 62/1, X Mb 62/2, u. a.) als auch eine Sonaten-Gesamtausgabe (Beethoven: Sig.: X Mb 63/1–4, Joseph Haydn: Sig.: X Mb 64/1–2).⁶¹⁶ Die Sammlung enthält auch einzelne Sonaten von Hummel (Sig.: X Mb 100)
 - Variationen: Diese Gattung ist in der untersuchten Periode am stärksten in der Klavierliteratur vertreten. Die herausragenden Beispiele sind die Variationen von Beethoven *Quant'è piú bello l'Amor contadino* (Sig.: X Mb 56) und *Nel cor piu* (Sig.: X Mb 57). Die Sammlung schließt mit Schuberts Komposition *XIII Variationen über ein Thema aus dem Violinquartett Nr. 1 von Anselm Hüttenbrenner* (Sig.: X Mb 85).

613 Beethoven – *Trio* op. 3 (Sig.: X Ia 86, mit Anmerkungen des Komponisten), op. 9 (Sig.: X Ia 87), *Quartetten* op. 18 (Sig.: X He 44) *Quintett* op. 29 (Sig.: X Hd 58), *Septett* op. 20 (Sig.: X Hd 28), Hummel – *Quartetten* op. 30 (Sig.: X Mb 121).

614 Vgl. Beethoven *Die Geschöpfe des Prometheus* (Sig.: X He 47 [für Quartett]), op. 13 in Bearbeitung für Streicherquintett (Sig.: X Hd 57).

615 Vgl. Schubert u. a. Sig.: X Lb 93, Beethoven Sig.: X Mb 668c (Auswahl), *Adelaide* (Sig.: X Mb 242), op. 75 (Sig.: X Mb 668d).

616 Auf die Edition der Klaviersonaten von W. A. Mozart wurde mit Rücksicht auf den zeitlichen Rahmen verzichtet.

- Tänze: Die für die Wiener Kultur charakteristischen Tänze⁶¹⁷ sind nicht die einzigen Tanzkompositionen aus dem Lobkowitz-Archiv. Besonders erwähnenswert sind die zahlreichen gesammelten *Mazurken* von Chopin, die im Kontrast zum österreichischen Kulturkreis stehen⁶¹⁸
 - Charakterstücke: Neben Schuberts *Impromptus* (Sig.: X Ma 53) sind hier Chopins *Nocturnes* op. 9, KKp 87–108 (Sig.: X Mb 116) oder die *Marcia funebre* aus der Sonate in b-Moll op. 35, KKp 570–580 (Sig.: X Mb 122) zu nennen. Die Krönung dieser Unterkategorie sind zwei Werke von Schumann⁶¹⁹.
7. Bearbeitungen für Klavier – die letzte bedeutende Kategorie der Lobkowitz-Musikalien aufgrund der umfangreichen Sammlung von Kompositionen.
- Opernbearbeitungen: Diese Kategorie ist zahlreich vertreten durch Transkriptionen sowie Potpourris von Johann Strauss' II. Werken⁶²⁰ sowie von den Opern⁶²¹. Aus der früheren Periode ist die Klavierbearbeitung von Joseph Haydns *Die Jahreszeiten* (Sig.: X Af 5) erwähnenswert. Wichtig ist eine Komposition von Antoni Radziwiłł (Kap. 2d) – *Szene im Garten „Ich fühl' es wohl“* aus der Oper *Faust* (Sig.: X Lb 186). Obwohl sie nicht in der Liste der ausgewählten Komponisten aus dem Lobkowitz-Archiv enthalten ist, sollte sie wegen des Themas des Werks und des Bezugs zu polnischen Salons erwähnt werden. Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung ist es die einzige Komposition eines polnischen Adelskomponisten, die in den untersuchten Sammlungen zu finden ist.
 - Ballettmusik: vertreten durch *Entre und die Ballettszene* aus *Rosamunde* Schuberts (Sig.: X Mb 78, X Mb 86)
 - Tänze: eine Gruppe, die in großer Zahl durch Transkriptionen von Tänzen von Johann Strauss vertreten ist (beispielsweise Sig.: X Mb 388, X Mb 535)
 - Lieder: In den Sammlungen finden sich neben den traditionellen Liedern auch deren Transkriptionen für Klavier solo. Zu erwähnen sind hier Sammlungen von Liedern aus der Romantik, wie Schumann (Sig.: X Mb 89,

617 Schubert op. 9 (Sig.: X Mb 381), Chopin op. 34, KKp 549–569 (Sig.: X Mb 121 mit Exlibris M. Lobkowitz).

618 Chopin op. 24, KKp 280–296 (Sig.: X Mb 117), op. 30, KKp 485–504 (Sig.: X Mb 119), op. 50, KKp 708–722 (Sig.: X Mb 124), op. 63, KKp 836–848 (Sig.: X Mb 125), op. 67, KKp 940–965 (Sig.: X Mb 126). Mit Ausnahme von op. 67 tragen alle Werke ein handschriftliches Exlibris von M. Lobkowitz.

619 Schumann – *Phantasiestücke* op. 12 (Sig.: X Mb 87), *Kinderszenen* op. 15 (Sig.: X Mb 88), unter Sig.: X Mb 90 kann man Transkriptionen von op. 31, 33, 36, 40, 83, 119, 125 (9 Bände) finden.

620 J. Strauss II: *Katze und Maus* (Sig.: X Oa 70), *Eine Nacht in Venedig* (Sig.: X Na 131), *Der Karneval in Rom* (Sig.: X Na 134), *Indigo und die vierzig Räuber* (Sig.: X Na 89).

621 Diese wurden unter Punkt 1 erörtert. Zusätzlich zu den vorgenannten Punkten sind u. a. zu beachten *Fidelio* von Beethoven (Sig.: X Lb 225), *Der Ring des Nibelungen* Wagners (in der Zyklus-Reihenfolge: Sig.: X Na 83, X Na 84, X Na 81, X Na 82) und andere.

Auswahl aus op. 25, 89, 90, 103, 104) oder Schubert/Liszt *Lob der Thränen* (Sig.: X Mb 79).

- Sinfonien: besprochen in Kategorie 3

Eine Besonderheit der Lobkowitz-Sammlung ist die große Menge der gesammelten Musik sowie ihre Vielfalt. Trotz des engen Forschungszeitraums – das Archiv enthält auch frühere Kompositionen, die möglichst ebenfalls aufgeführt wurden – mangelt es nicht an Vielfalt in Bezug auf Gattung, Besetzung oder Aufführungspraxis (Schwierigkeitsgrad). Viele der Publikationen weisen Gebrauchsspuren auf wie zusätzliche Aufführungsbedingungen beziehungsweise Phrasierung. Diese Elemente geben Anlass, über die Musikpraxis im Hause der Fürsten von Lobkowitz nachzudenken. Viele aus der Familie waren ausgebildete Musiker*innen – in den historischen Berichten wird immer wieder die Vortragskunst der Fürsten hervorgehoben –, was darauf hindeuten könnte, dass sie selbst Ausführende der genannten Werke waren. Das Exlibris des Fürsten Moriz, welcher erfahrener Pianist war, zu Klavierwerken ist ebenfalls nicht unbedeutend und umfasst nicht nur Solowerke, sondern auch eine Sammlung von Opern-, Tanz- und religiösen Bearbeitungen. Es deutet weniger auf einen Besitz ausgewählter Musikwerke hin, sondern definiert seinen Interessenkreis (Musik des 19. Jahrhunderts). Solche Transkriptionen ermöglichten die Aufführung in einem kleineren, intimen Rahmen. Die Gattung der Oper gehörte, dem Zustand der Partituren und ihrer Anzahl nach zu urteilen – auch verschiedene Bearbeitungen ganzer Werke sowie einzelne Nummern –, zu den Favoriten in den Lobkowitz-Salons. Bühnenwerke sind in Bearbeitungen für Kammermusikensemble von u. a. Verdi zu finden, die oft in mehreren Kopien und Transkriptionen vorliegen. Erwähnenswert sind im Berichtszeitraum zwei Opern von Salieri (vgl. Punkt 1), die als vollständige Originalpartituren mit namentlicher Auflistung der Interpreten erhalten sind und deren Aufführungsort, das Wiener Palais Lobkowitz, verzeichnet ist.⁶²²

Die Sammlung bewahrt Spuren der alten Traditionen der Hofkapellen, die im Laufe der Zeit und zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich ausstarben oder in Bläserensembles – Harmoniemusik – umgewandelt wurden.

Die Mazurken von Chopin sind in Anbetracht der Thematik der Studie eine besonders interessante Sammlung. Als Tanzform, die eng mit dem polnischen Folklorecode verbunden ist, bilden sie eine kulturelle Dissonanz mit der Wiener Tradition.⁶²³ Die Substanz der Werke in der Sammlung wird durch ihren relativ gro-

622 Indirekt lässt sich eine Parallele zu den künstlerischen Aktivitäten polnischer Adelsfamilien wie den Familien Czartoryski und Lubomirski ziehen. Wie die Familie Lobkowitz stellten diese wiederholt Bühnenwerke in ihren Residenzen aus. Sie entschieden sich jedoch für eine aktive Teilnahme – als Darsteller*innen.

623 Bemerkenswert ist, dass in den Musikalien die Polonaisen von Chopin nicht vorkommen. Ein Tanz, der trotz seiner polnischen Herkunft zur Gruppe der europäischen Hof tänze gehörte.

Ben Umfang im Verhältnis zu Chopins anderen Tänzen und Werken unterstrichen – Mazurken bilden den Hauptteil seines gesammelten Schaffens. Weitere wichtige polnische Kompositionen sind die Variationen von Kleczyński und ein Fragment von Radziwiłłs *Faust*. Dies erklärt nicht nur den Bekanntheitsgrad dieses Werkes – der ersten Vertonung von Goethes Opus magnum. Ein wichtiger Aspekt ist die Verknüpfung polnischer Werke mit internationalen Traditionen. Die genannten Kompositionen sind nicht nur ein Beispiel für die polnische Musikkultur, sondern auch für die Kultur, die sich von der Wiener Kultur etwas unterschied.

Diese Elemente unterstreichen die beiden Aspekte, die in dieser Studie untersucht werden: die Rolle der Musiksalons und der Aristokratie bei der Gestaltung des Musiklebens (hauptsächlich innerhalb des Salons). Der Musiksalon war ein künstlerisches (musikalisches) Zentrum, in dem viele Werke (im vorliegenden Fall auch vor offiziellen Uraufführungen im Rahmen von Proben) und Künstler*innen – nicht nur in den Diensten des Mäzens, sondern auch Gastvirtuos*innen – zu hören waren. Diese Entwicklung bringt den Salon als Ort der musikalischen Darbietung näher an seine Rolle als Kulturzentrum heran, das als ein Ort verstanden wird, der junge und erfahrene Künstler*innen zusammenbringt, ihnen die Möglichkeit bietet, miteinander in Kontakt zu treten und von den Erfahrungen ihrer älteren Kollegen zu lernen. Diese Wahrnehmung des Salons beeinflusst seine pädagogische Funktion. Seine Rolle in Wien war umso wichtiger, als es bis ins 19. Jahrhundert wenig öffentliche Musikinstitutionen gab, die es der breiten Öffentlichkeit ermöglichten, kulturelle Veranstaltungen zu besuchen. Eingeladene Gäste waren nicht ohne Bedeutung. Eine entsprechend ausgewählte Gruppe – vor allem Adelige – prägte den ästhetischen Geschmack des Publikums und bestimmte die Aufführungstrends der folgenden Jahrzehnte. Dieses Beispiel zeigt ein interessantes Paradoxon des Zeitablaufs. Wie im Kapitel über die Entstehung der Salons erörtert (Kap. 2), waren sie zunächst den Höfen des Herrschers nachempfunden, sie waren ein Spiegelbild, eine Kopie von ihm. Im 19. Jahrhundert kommt es dann zu einer Abkehr von dieser Tendenz. Die Rollen wechseln – die Aristokratie übernimmt die Funktion, die kulturelle und künstlerische Ausrichtung eines bestimmten Zentrums und langfristig auch des Landes zu gestalten. Die thematisierte Rolle der Gäste hatte noch eine weitere Anwendung. Durch ihre Anwesenheit in den Salons, auch in denen der Familie Lobkowitz, hatten sie die Möglichkeit, die jüngere Generation von Künstler*innen und Komponisten kennenzulernen und deren Entwicklung weiter zu beeinflussen. Erwähnenswert ist hier die Person Beethovens, der ein Paradebeispiel für diese Tendenz innerhalb des Wiener Zentrums ist. Der Salon erfüllt somit eine ähnliche Funktion wie eine moderne Agentur, deren Aufgabe es ist, die Künstler*innen nicht nur materiell zu unterstützen, sondern sie auch zu fördern und ihre Karrieren zu gestalten. Die Aristokratie schuf und leitete bewusst die Institution des Salons. Durch den Ankauf weiterer Werke

erweiterten sie nicht nur das Programmspektrum der Konzerte, sondern bauten auch Sammlungen auf, die vom ästhetischen Geschmack der Zeit zeugten und das kulturelle sowie ästhetische Zentrum der Stadt bildeten. Dies ist aus heutiger Sicht ein besonders wichtiges Element. Es gibt einen Einblick in das Musikleben und die Aufführungspraxis der damaligen Zeit. Diese beschränkten sich nicht nur auf die Aufführung von Originalwerken. Oftmals waren auf den privaten Bühnen der Musiksalons Bearbeitungen von verschiedenen Kompositionen für kleinere Besetzungen zu hören.

5. SALONS IN WIEN – ZUSAMMENFASSUNG

Der Raum, der die Förderung der Kunst und die Aktivitäten der Künstler*innen miteinander verband, war der Salon. Gemäß den oben erwähnten Untersuchungen fanden die Treffen und Konzerte im Rahmen der recherchierten Institution hauptsächlich am Nachmittag beziehungsweise am Abend statt. Matinéés wurden seltener organisiert. Bei den wichtigsten Wiener Adelsfamilien fungierte der Kunstsalon als „Tempel der Kunst“. Bemerkenswert ist die Beteiligung von Berufsmusiker*innen (Solist*innen, Kammermusiker*innen) und größeren Vokal- und Instrumentalensembles. Bemerkenswert ist, dass diese Ensembles trotz ihres hohen Leistungsniveaus nicht immer homogen waren – unter den Interpret*innen finden sich auch Namen von talentierten Amateur*innen.⁶²⁴ Die Beschreibung des Salons als Tempel verweist auf die Sakralisierung der Funktion des Ortes. In den besprochenen Fällen stand – trotz Elementen des Witzes oder der Verspieltheit, man vergleiche die Schilderung der von Beethoven in seinem Quintett improvisierten Fragmente – ausschließlich die musikalische Leistung im Vordergrund. Bezeichnend für das allgemeine Bild eines literarischen und künstlerischen Salons spielten Kartenspiele, *Tableaux vivants* oder gemeinsame Aufführungen von Theater- und Pantomimevorstellungen in den diskutierten Salons des vornehmsten Hochadels eine untergeordnete Rolle.⁶²⁵ Eine Familie, die sich in dieser Hinsicht abhebt, waren die aus Polen stammenden Fürsten Czartoryski. Es sei daran erinnert, dass die genannten Spiele in ihrem Salon nicht mit der Kunst konkurrierten. Sie fanden in separaten Teilen des Abends statt, ohne die dargebotenen Werke beziehungsweise Konzerte zu beeinträchtigen und sie auf eine Nebenrolle zu reduzieren.

Die anfängliche Vorbildwirkung des kaiserlichen Hofes und anderer europäischer Königshäuser schuf eine natürliche Barriere, die die Zugehörigkeit der Institution zur sozialen Gruppe definierte. Die Aristokratie, ihre vornehmsten Geschlechter, hatten Zugang zu den kaiserlichen Residenzen und den dort organisierten kulturellen Veranstaltungen. Dies wurde zur Inspiration für die Gestaltung einer ähnlichen Form der Unterhaltung. Ein weiteres Element, das für die streng ausgewählten Organisatoren dieser Veranstaltungen ausschlaggebend war, war der hohe finanzielle Aufwand, der mit ihrer Umsetzung und ihren Aktivitäten verbunden war. Dies änderte sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als das reiche Bürgertum und der Kleinadel begannen, ihre Salontreffen abzuhalten.⁶²⁶ Gleichzeitig kam es zu einer zunehmenden Liberalisierung bei der Auswahl der geladenen Gäste

624 Zu den Pianist*innen, die zu erwähnen sind, gehören u. a. Erzherzog Rudolf und Fürstin Marcelina Czartoryska.

625 Mary Sue Morrow, op. cit., S. 22.

626 Alice M. Hanson, *Die zensurierte Muse: Musikleben im Wiener Biedermeier*, Böhlau, Köln 1987, S. 131.

für einzelne kulturelle Veranstaltungen. Während Ende des 17. Jahrhunderts die Zugehörigkeit zur Oberschicht eine ungeschriebene Regel war – mit Ausnahme der Künstler*innen, die aufgrund ihres Talents oft nicht nur als Interpret*innen, sondern auch als Gäste eingeladen wurden –, konnte man mit dem Aufkommen des Biedermeier eine langsame Abkehr oder sogar das Verschwinden dieser strengen Grenzen beobachten. Das Zusammentreffen dieser beiden Gruppen – des Adels und der Künstler*innen – hatte einen großen Einfluss auf die Aktivitäten der Salons, in denen Konzerte stattfanden. Sie interagierten miteinander. Sie prägten nicht nur den Musikgeschmack, sondern bestimmten auch die Ausweitung der Kontakte zwischen Künstler*innen und Publikum, die Programmauswahl, die musikalischen Vorlieben und die Entwicklung der Musik. Oft waren sie eine Gelegenheit, eine*ne weitere*n kunstinteressierte*n Mäzen*in zu gewinnen und den Künstler*in zu unterstützen. Dieses Verständnis der Beziehungen innerhalb des Salons und seiner Organisation regt zum Nachdenken über seine Rolle an. Einerseits übernahm die Institution die Rolle eines zeitgenössischen Kultur- und Musikzentrums, andererseits die einer Agentur zur Förderung von Künstler*innen – die Rolle eines Impresarios. Es sei daran erinnert, dass die Musik nicht nur im Salon im Rahmen des häuslichen Musizierens aufgeführt wurde, bei dem die Interpret*innen Familienmitglieder und Freund*innen waren. Es traten auch professionelle Musiker*innen auf. Ebenso wichtig waren in Wien die Auftritte von Berufsmusiker*innen – sowohl von solchen, die an den einzelnen Höfen angestellt waren, als auch von Komponisten und Interpret*innen, die in Wien tätig waren. Die Auftritte der Gastvirtuos*innen sollten jedoch nicht vergessen werden. Ihre Anwesenheit trug zum Glanz eines bestimmten Salons bei. Nach bisherigen Forschungen setzte sich das Publikum (die Gäste) in den meisten Salons, die vom Hochadel geführt wurden, hauptsächlich aus der gleichen sozialen Gruppe zusammen, wobei verarmte Adelsgeschlechter und Familien niedrigeren Standes dort seltener zu beobachten waren. Eine solche Auswahl bot den Künstler*innen die Möglichkeit, neue Mäzen*innen zu gewinnen, die bereit waren, in ihr Talent zu investieren. Dies konnte beispielsweise dadurch geschehen, dass ein/eine bestimmte*r Musiker*in eingeladen wurde, im Rahmen eines anderen Salons aufzutreten, oder dass eine Komposition in Auftrag gegeben wurde. Auftrittsmöglichkeiten, Auftrittsvielfalt – sowohl in Bezug auf die Persönlichkeiten als auch auf die Aufführungskomposition – oder schließlich die Popularisierung bestimmter Werke beeinflussten das vom Adel geschaffene Musikleben in Wien. Die Tätigkeit der Aristokratie kann als die Rolle der Animatoren des kulturellen Lebens, insbesondere des Musiklebens, bezeichnet werden. Es sei daran erinnert, dass es vor 1812 in Wien keine öffentlichen Einrichtungen gab, die Konzerttätigkeiten anboten.

Die Gastgeber*innen des Salons haben auch eine popularisierende Funktion: der Künstler*innen und ihrer Werke. Junge Interpret*innen und Komponisten

erlangten oft Popularität im Salon. Im Laufe der Zeit und mit der Entwicklung ihrer Karrieren gehörte es zum guten Ton, ausgewählte Interpret*innen einzuladen. Überdies wurde es zur Mode und verlieh der Familie sogar eine gewisse Bedeutung. Man kann hier nicht nur den Fall der glänzenden Karriere des jungen Beethoven anführen. Andere Komponisten, die in den besprochenen Salons eine wichtige Rolle spielten, waren beispielsweise Joseph Haydn oder Salieri. Die Aristokrat*innen trugen zur Anerkennung der eingeladenen Interpret*innen und Komponisten bei, indem sie ihr Talent und ihre Werke einem breiteren Publikum vorstellten. Dies bot die Gelegenheit zu weiteren Aufführungen und zum Knüpfen neuer Freundschaften. Die eingeladenen Musiker*innen trugen oft ihre eigenen Werke vor, sei es als Solist*innen, Kammermusiker*innen oder Sänger*innen, was sich auf die Entwicklung und die Förderung ihrer Arbeit auswirkte. Es sei daran erinnert, dass in der betreffenden Zeit nicht nur die aktuelle Musikkultur gefördert wurde. Das Beispiel des Barons van Swieten zeugt von einer Renaissance der Werke barocker Komponisten, darunter Johann Sebastian Bach, Händel und Eberlin. Die Einzigartigkeit des erwähnten Salons wird dadurch bestimmt, dass im Gegensatz zu den Fürsten von Lichnowsky und von Lobkowitz – die sich ebenfalls für „alte“ Musik interessierten – im Hause van Swietens ausschließlich Musik der alten Meister aufgeführt wurde (unter Bezugnahme auf die Korrespondenz von Wolfgang Amadé Mozart).⁶²⁷

Die Anwesenheit anderer Künstler*innen (Komponisten, Interpret*innen) bot die Möglichkeit eines ständigen Erfahrungsaustauschs, gegenseitiger Inspiration und des Kennenlernens der neuesten beziehungsweise vergangenen Musikkultur. Der Erfahrungsaustausch, das Hören neuer Kompositionen, verstanden als das Vertrautwerden mit neuen kompositorischen Lösungen und Stilen, die für bestimmte Komponisten charakteristisch sind, stellte eine weithin verstandene pädagogische Aufgabe dar.⁶²⁸ Eine Erweiterung dieser Aufgabe bestand darin, ausgewählten Komponisten – beispielsweise Joseph Haydn durch die Familie Esterházy, Beethoven durch Lobkowitz – die Möglichkeit zu geben, neue Kompositionen in einem geschützten Rahmen aufzuführen beziehungsweise zu proben. Dies gab ihnen die Möglichkeit zu experimentieren – neue Klänge auszuprobieren, ihre Kompositionen „lebendig“ zu erfahren und allenfalls Änderungen vorzunehmen.

Die bereits thematisierte kulturbildende Rolle des Adels sollte ausgebaut und durch den Aspekt der Bildung von Kultur und nationalem Erbe ergänzt werden. Dies äußert sich unter anderem in der Schaffung von Werken mit einem bestimmten Charakter, dem Aufbau von Familiensammlungen von Musikalien und deren

627 Wolfgang Amadé Mozart an seinen Vater, Wien am 10.04.1782, in: Ulrich Konrad (Hg.), op. cit. (Bd. 3), S. 201.

628 Katalin Komlós schreibt in ihrem Aufsatz über die Interaktion zwischen Komponisten und Pianisten. Vgl. Katalin Komlós, op. cit.

Bewahrung für zukünftige Generationen. Dies zeigt sich u. a. in der Schaffung der großen Oratorien von Joseph Haydn sowie Wolfgang Amadé Mozarts Bearbeitungen ausgewählter Werke von Händel. Die kreative Atmosphäre in den Salons und die Konversationstradition beeinflusste die musikalische Sprache der Haydn-Quartette und der mit der Gattung verbundenen Kaiserhymne.

Die in Auftrag gegebenen und aufgeführten Kompositionen wurden in den Bibliotheken der Familiensitze aufbewahrt und erweiterten die Musikaliensammlungen. Sie vermitteln nicht nur ein Bild des Musiklebens auf den einzelnen Gütern, sondern spiegeln auch den Musikgeschmack und die Vorlieben der damaligen Zeit wider. Je nach Zentrum lassen sich Unterschiede im Repertoire feststellen, vor allem in der Anzahl der Partituren, die bestimmte musikalische Gattungen und Formen repräsentieren. Aus der Sicht des zeitgenössischen Forschers sind auch die Bearbeitungen der Werke nicht ohne Bedeutung. Aus ihnen lässt sich ableiten, in welchen Besetzungen Kompositionen mit größeren Besetzungen aufgeführt wurden, beispielsweise Bühnenwerke (vgl. die Sammlung Lobkowitz' – Partitur von Salieri, Bearbeitungen der Opern Verdis für kleinere Besetzungen und deren Klavierauszüge), symphonische oder geistliche Musik. Die größere Anzahl von Partituren bestimmter Werke (u. a. Klaviersonaten von Beethoven, Partituren von Opern des 19. Jahrhunderts), Bearbeitungen (beispielsweise von Beethoven'schen Instrumentalsonaten [Duetten]) repräsentieren nicht nur den subjektiven Geschmack der einzelnen Vertreter*innen der besprochenen Familien, sondern können auch von der Rezeption und der musikalischen Aufführung der Zeit zeugen.

6. VERGLEICH VON POLNISCHEN UND WIENER SALONS

Trotz der Unterschiede im historischen und geopolitischen Hintergrund weist die Einrichtung eines Kunstsalons, insbesondere eines Musiksalons, viele gemeinsame Elemente auf. Die Parallelen zwischen den österreichischen und den polnischen Zentren könnten auf mehrere Gründe zurückzuführen sein. Ein gemeinsamer kultureller Kern – der Kreis der westlichen Kultur – ist für die Kommunikation und Verständlichkeit unerlässlich, auch für die, die auf der Kunst-Sprache beruht. Sowohl die Kunst als auch die Organisation der Salons wurden in der untersuchten Zeit vom französischen Hof inspiriert. Seine Aktivitäten basierten auf dem aufgeklärten Absolutismus, dessen wichtiger Aspekt die Kunst, einschließlich der Musik, war. Ein ebenso wichtiges Element war die Liebe der polnischen Herrscher zur Kunst im 17. und 18. Jahrhundert. Dies äußerte sich in der Vergabe von Aufträgen für neue architektonische Entwürfe und in Investitionen in Bildung sowie Kultur. In dieser Zeit war Warschau ein Anziehungspunkt für viele ausländische Künstler*innen, und das königliche Mäzenatentum förderte nicht nur die Entwicklung der einheimischen Kunst und Kultur, sondern sorgte auch für den Erwerb von zeitgenössischen Kunstwerken als auch Werken der Antike.

Die geografische Lage Warschaus an der Verbindungsachse zwischen Westeuropa und dem Osten war bedeutend. Dies sorgte für eine ständige Migration kultureller Einflüsse und Künstler*innen, die auf ihrem Weg zum Petersburger Hof in Polen hielten.⁶²⁹

Der Hof Stanisław Augusts und seine Aktivitäten trugen zur weiteren Förderung der Kultur bei. Es war ein Ort, der sowohl einheimische als auch ausländische Künstler*innen anzog. Trotz seiner Vorliebe für die Literatur gegenüber der Musik war Stanisław August ein Herrscher, der die Entwicklung aller Künste ermöglichte. In der Hauptstadt gab es königliche Hofkapellen und ein öffentliches Theater, das dem König unterstellt war; in der Praxis fungierte es jedoch als Hoftheater. Eine besondere Form des Mäzenatentums waren die *Donnerstagsessen*. In Anlehnung an die Tradition des französischen literarischen Salons lud der Herrscher Künstler und Gelehrte zu diesen Treffen ein. Diese boten einen Vorwand, um Themen zu erörtern, die mit der kulturellen und pädagogischen Entwicklung des Landes und seiner Reform zusammenhingen. Es sollte nicht vergessen werden, dass die musikalische Darbietung ein fester Bestandteil der *Donnerstagsessen* war; die Musik war jedoch nicht das wichtigste Element der Treffen. Stanisław August beschränkte sich als Förderer der Musik nicht nur auf deren Ausübung in Form von Konzerten am Hof und im Theater. Sie war ein wichtiges Element zur Unterstreichung des Glanzes des

⁶²⁹ Vgl. Kap. 2a.

polnischen Hofes bei politischen Ereignissen. Sie wurde auch im Freien aufgeführt, beispielsweise im Amphitheater im Königlichen Łazienki-Park in Warschau, dessen Lage auf einer Insel spektakuläre Aufführungen ermöglichte.⁶³⁰ Das Gedenken an wichtige historische Ereignisse hat zur Entstehung zahlreicher Werke geführt, die oft für diesen Anlass komponiert wurden. Nicht zu vergessen ist der Einsatz von Musik und deren Aufführung am Königlichen Hof zu therapeutischen Zwecken.

Die Höfe der Herrscher – in diesem Fall der königliche Hof in Warschau und der Kaiserhof in Wien – waren wichtige Zentren für die Entwicklung und Pflege der Künste, insbesondere der Musik. Ihr Mäzenatentum wirkte sich auf zwei parallelen Ebenen aus: Es bot Möglichkeiten für die Entwicklung der Kunst; überdies inspirierte das Beispiel des monarchischen Mäzenatentums ähnliche Aktivitäten unter den Mitgliedern der unmittelbaren Familie sowie der Aristokratie. Im Laufe der Zeit sahen privilegierte gesellschaftliche Gruppen die Möglichkeit, die Bedeutung und den Glanz der Familie zu betonen und gleichzeitig ihre Leidenschaften sowie ästhetischen Bedürfnisse zu befriedigen, indem sie – in unterschiedlichem Maße – das Mäzenatentum in der Kunst übernahmen. Sowohl in Polen als auch in der Habsburgermonarchie unternahmen sie Anstrengungen u. a. organisatorischer und finanzieller Art, um in den Hauptstädten⁶³¹ beider Länder ein künstlerisches Leben zu schaffen und neue kulturelle Zentren aufzubauen.

Dieses Element ist sowohl auf polnischer als auch auf österreichischer Ebene zu beobachten. Die reichsten Adelsgeschlechter teilten ihre Aktivitäten in einen Aufenthalt in der Stadt – in der Regel die Landeshauptstadt – und einen Aufenthalt auf dem Land auf. In den erstgenannten Zentren verbrachten sie meist die Wintermonate. Dies gab ihnen die Möglichkeit, sich in der Nähe des königlichen Hofes aufzuhalten, das kulturelle Angebot der großen Zentren zu genießen und ein sogenanntes politisches Leben zu führen. Nach den durchgeführten Untersuchungen war dieser Aspekt oft ein wichtiger Bestandteil der Salons. Besonders deutlich wurde diese Aktivität auf polnischem Boden, wo bei den Treffen – in einem streng ausgewählten Kreis – mögliche Szenarien für das Überleben der nationalen Kultur und Traditionen erörtert werden konnten. Die politische Rolle des Salons war im Reich zwar präsent, aber anders geartet – die Aristokratie betonte eher ihre Fähigkeit, die Gestaltung der Politik und die Entwicklung der Künste zu beeinflussen. Das kaiserliche Wien – als Zentrum – war für solche Aktivitäten förderlich. Die Anwesenheit von Künstler*innen, vor allem Musiker*innen, bot diesem Markt ein breites Spektrum an Unterstützung, besonders in Zeiten der Finanzkrise. Viele Fa-

630 Vgl. Abb. 4.

631 Wien als Hauptstadt: *Häuser-Kataster der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*, Wien 1905; Stephan Steiner, *Das Reich Gottes hier in Wien. Evangelisches Leben in der Reichshauptstadt während der Regierungsjahre Kaiser Karls VI.*, (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Ergänzungsband 65), Böhlau, Wien 2021.

milien, wie etwa die Fürsten von Lobkowitz und von Lichnowsky, scheuten keine Mühen und finanziellen Aufwendungen, um Institutionen höfischer und damit nationaler Herkunft zu unterstützen – darunter die wichtigsten Theater, öffentlichen Einrichtungen und Künstler*innen der Stadt. In ihren städtischen Residenzen – in den Archivrecherchen ist nur Fürst Lichnowsky eindeutig identifizierbar, aber es ist anzunehmen, dass er kein Einzelfall war – musizierten sie nicht nur in kleineren Gruppen, sondern führten auch größere Werke auf – darunter auch Bühnenwerke.

Hier lässt sich ein deutlicher Unterschied zum Warschauer Zentrum feststellen. Die polnische Aristokratie scheute keine Kosten, um die Kunst an sich zu fördern – einschließlich der Finanzierung öffentlicher Musikinstitutionen – und Künstler*innen zu unterstützen. Sie vermieden es jedoch, Organisationen, die den staatlichen Behörden unterstanden, direkt zu fördern, da nach 1795 die polnischen Territorien Österreich, Russland und Preußen einverleibt wurden. In ihren Warschauer Palästen beschränkte sich die Aufführung von Musik hauptsächlich auf kleinere Formen. Vorherrschend waren Solostücke (einschließlich Improvisation) und Kammermusik, wobei die Gattung der Lieder besonders beliebt war. Größere Musikformen wurden vor allem in den Familienresidenzen außerhalb der Hauptstadt aufgeführt, wo einige sogar über ein eigenes Theater verfügten. Hier wurden unter anderem Bühnenwerke aufgeführt – Opern, die mit ihren Themen oft symbolisch auf die politische Situation des Landes Bezug nahmen. Die Musik spielte in diesen Werken eine wichtige Rolle, die häufig Elemente aus der Folklore aufgriff. Wertvolle Quellen waren sowohl melodische Anleihen wie auch Rhythmen tänzerischen Ursprungs wie Mazurka- und Polonaise-Rhythmen. Polnische Assoziationen finden sich zudem in der Kompositionsweise und der Harmonisierung (in charakteristischen Wendungen wurden Skalen volkstümlichen Ursprungs verwendet, und die einfache, volkstümliche Harmonik basierte teilweise auf leeren Quinten).

Es ist jedoch hervorzuheben, dass neben Werken mit rein nationalem Charakter auch anerkannte europäische Kompositionen aufgeführt wurden. In Anbetracht des Themas des Werks ist es wichtig, daran zu erinnern, dass unter den Ausführenden neben professionellen Musiker*innen auch immer wieder Vertreter*innen des Adels zu finden waren – die Gastgeber*innen und deren Freund*innen. Auch dieses Element stellt eine Verbindung zwischen den beiden Zentren her und unterstreicht die Rolle der Aristokratie und ihres Salons als Schöpfer von Kulturzentren. Dies hängt mit der gleichzeitigen Dezentralisierung der großen Kulturzentren und dem monarchischen Einfluss auf ihre Entstehung zusammen. Diese Tendenz ist vor allem bei der Wiener Aristokratie zu beobachten. Durch ihr Mäzenatentum, ihre Fürsorge für die Entwicklung von Künstler*innen sowie die Bereitstellung von Aufführungsmöglichkeiten für neue Werke beeinflussten sie die Entstehung kultureller, insbesondere musikalischer Strömungen in der Hauptstadt und in den auswärtigen Zentren. Diese Rolle auf dem polnischen Territorium spielte sich auf zwei

Ebenen ab. Das Mäzenatentum hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Musik und der Aufführungen. Es konzentrierte sich jedoch auf Zentren außerhalb der Stadt, wohin die genannten Künstler*innen oft eingeladen wurden. Im Fall der Fürsten Czartoryski wurde der Versuch unternommen, eine neue Form der Oper mit einer starken symbolischen und nationalen Botschaft zu schaffen. Diese Aktivität belebte nicht nur den Musikmarkt, sondern beeinflusste auch die literarische (Librettos) und künstlerische (mögliche Bühnenbilder, Kostüme) Entwicklung.

Bei den Vertretern der beiden Zentren – der österreichischen als auch der polnischen – ist ein deutlicher Wille zur Unterstützung der Künstler*innen zu erkennen. Eine der traditionellen Möglichkeiten, dies zu tun, war die Schaffung eines Marktes für musikalische Darbietungen – einschließlich der Organisation von Konzerten im Rahmen eines Salons. Besonders beliebt waren Auftritte von Hausmusiker*innen, Freund*innen und Virtuoso*innen. Dies galt nicht nur für kleine Kammerkonzerte. Das überlieferte Archivmaterial zeigt, dass Adelige – sowohl österreichische als auch polnische – daran interessiert waren, Aufführungsmöglichkeiten für größere Werke zu schaffen, im Original sowie in kleineren Besetzungen (Bearbeitungen).

Gespräche und verschiedene Arten von Gesellschaftsspielen waren ein wichtiges Element der Salonkultur. Zu den beliebtesten Unterhaltungen in den untersuchten Salons gehörten das Lesen, das Nachspielen von Theaterszenen und *Tableaux vivants*. Das Kartenspiel wurde seltener gewählt. Spiele wurden in polnischen Familien beliebter. Sie wurden von ihnen auch in Wiener Zentren gepflegt, beispielsweise von den Czartoryskis. Diese Tätigkeit konkurrierte jedoch nicht mit der musikalischen Darbietung, und die Rezeption der Kunst erfolgte nach den heute üblichen Prinzipien. Unterhaltungselemente, die sich von den musikalischen unterschieden, wurden in anderen Teilen des Treffens gepflegt.

Wie im Forschungsteil hervorgehoben wurde, beschränkte sich die Unterstützung für Künstler*innen nicht nur auf die Organisation des kulturellen Lebens. Man wollte ausgewählten Kunstschaffenden auch die Möglichkeit zur musikalischen Ausbildung bieten. Dies wurde auf verschiedene Weise verstanden: Sowohl die Bereitstellung reichhaltiger Musikaliensammlungen, Gespräche über Musik (und die Künste im Allgemeinen) unter Adligen, Künstler*innen und Intellektuellen oder nicht zuletzt die Finanzierung der Weiterbildung von Musiker*innen im In- und Ausland wurden als entwicklungsfördernd angesehen. Erwähnenswert sind die Wiener Musiksammlungen, die in Bezug auf Quantität und Vielfalt reicher als die polnischen sind.

Eine besondere Manifestation der Bildungsfunktion sowohl der Musiksalons als auch des Adels war das Beispiel des Fürsten Joseph Franz von Lobkowitz. Er schuf u. a. für den jungen Beethoven eine noch nie dagewesene Entwicklungsmöglichkeit. Indem er ihm und anderen Komponisten – die von der Forschung nicht namentlich

identifiziert werden konnten – erlaubte, Werke zur Probe aufzuführen, konnte der Komponist in persona mit dem Aufführungsapparat in Berührung kommen und so erfahren, wie ein „lebendes Instrument“ funktioniert sowie Korrekturen an der Komposition vornehmen.⁶³²

Die bildungs- und kulturschaffende Rolle der Aristokratie und des von ihr angebotenen Salons ist mit einer Funktion verbunden, die heute als Impresariat im weitesten Sinne bezeichnet wird. Die Mäzene boten im Rahmen der von ihnen organisierten gesellschaftlichen und kulturellen Veranstaltungen Möglichkeiten zur Entfaltung der Talente von Künstler*innen und schufen deren Karrieren.

Beim Vergleich der Tätigkeiten in den polnischen sowie österreichischen Salons darf die Aufführung von Musikkultur, insbesondere derjenigen, die sich auf den nationalen Charakter bezieht, nicht übersehen werden. Im polnischen Zentrum sollte die kulturschaffende Rolle, die sich auf den patriotischen Aspekt konzentriert, noch einmal hervorgehoben werden. Neben den Werken, die sich auf Elemente der polnischen Kultur (volkstümlich und allgemein) stützen, sollte auch an die Schaffung einer Liedersammlung erinnert werden, die die Geschichte Polens von seinen legendären Anfängen bis zur Gegenwart der Autoren beschreibt. Was die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist die Gruppe der Beteiligten, die aus der Oberschicht und den Künstlern stammt. Nach den durchgeführten Untersuchungen handelt es sich um eine beispiellose Initiative im Hinblick auf den Kampf um das Überleben der polnischen Kultur und Tradition.

Die Gegenüberstellung von Musiksalons und den Tätigkeiten ihrer Schöpfer – in dieser Publikation hauptsächlich Aristokrat*innen – ermöglicht es, viele Parallelen als auch einige Unterschiede zwischen ihnen zu erkennen. Die auffälligen Abweichungen beziehen sich jedoch insbesondere auf den Aspekt ihrer Handlungen in Bezug auf die politische Situation beider Länder zu jener Zeit. Das in Polen sichtbare Element war eine stärkere Pflege der nationalen Traditionen gegenüber dem europäischen Kosmopolitismus.

632 Die Familie der Fürsten von Esterházy und der Einfluss ihres Mäzenatentums auf die Kompositionstechnik J. Haydns wurden bei der Erörterung des pädagogischen Aspekts (Zusammenarbeit mit Orchester und deren Einfluss auf seine Kompositionstechnik) absichtlich ausgeklammert. An ihrem Hof hatte der Komponist die Möglichkeit, in ständigem Kontakt mit einem vielfältigen Aufführungsapparat zu arbeiten. Der Unterschied zwischen der ungarischen Familie und dem Fürsten von Lobkowitz bestand darin, dass letzterer den Kreis der Instrumentalisten je nach den Bedürfnissen des Komponisten erweiterte.

Die Rolle der Proben wurde in der Korrespondenz der Fürsten Radziwiłł, Czartoryski und der in ihren Residenzen arbeitenden Künstler aufgegriffen. Das Bild deutet jedoch darauf hin, dass diese Tätigkeit mit der Vorbereitung der Aufführung bestimmter Werke (beispielsweise *Matka Spartanka*, *Faust*) zusammenhing. Es gibt jedoch keine Belege auf polnischem Grund für eine Nachahmung des von Fürst Lobkowitz gesetzten Trends, der das Verständnis von Proben als Aufbau einer Komponistenwerkstatt bestätigt.

7. GESCHICHTLICHE GESÄNGE DER POLEN

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Geschichte Polens in einem europäischen Kontext ausführlich behandelt. Dies war von Bedeutung, um der Leserschaft die politische und kulturelle Komplexität einer „außergewöhnlichen Nation“⁶³³ vor Augen zu führen, aber auch von dem Wunsch bestimmt, ein musikalisches Werk zu besprechen, das im 19. Jahrhundert in Polen sehr beliebt war.

Julian Ursyn Niemcewicz (1757–1841) *Śpiewy historyczne* [Geschichtliche Gesänge der Polen] ist ein Werk, das auf Initiative der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften [Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk] entstanden ist, um den damaligen Leser*innen die Geschichte Polens näherzubringen.⁶³⁴ Ihre Begründer waren Jan Paweł Woronicz (1757–1829) sowie Stanisław Staszic (1755–1826).⁶³⁵ Das Zielpublikum sollte die damalige Jugend sein, die in den von den Teilungsbehörden kontrollierten Schulen nichts über die Geschichte des Landes lernen konnten. Von Anfang an hatte Niemcewicz die Idee, gereimte Texte mit Musik und Stichen zu kombinieren und so drei Arten von Kunst zu vereinen: Poesie, Musik sowie Zeichnung.⁶³⁶ Das Element, das die Lieder eng mit dem Thema dieser Studie verbindet, sind die Autor*innen der musikalischen Ebene. Sie stammten aus verschiedenen sozialen Schichten und zeichneten sich durch eine unterschiedliche Ausbildung aus. Neben professionellen Komponist*innen wie Franciszek Lessel, Kurpiński und Szymanowska war es auch eine Gruppe von Amateur*innen, die sich in Warschauer Salons traf. Zu nennen sind hier unter anderem Laura Potocka (1790–1868), Karolina Teresa Chodkiewiczowa (geb. Walewska, Geburts- und Sterbejahr unbekannt), Maria von Württemberg (geb. Czartoryska; 1768–1854), und Zofia Zamoyska (1780–1837).⁶³⁷ Eine solche Gegenüberstellung von Komponist*innen ermöglicht es, das künstlerische Niveau der

633 Die Formulierung „außergewöhnliche Nation“ wurde von Adam Zamoyski in der polnischen Übersetzung seines Buches *Poland* [Polska. Opowieść o dziejach niezwykłego narodu] verwendet – M. K.

634 In jedem dieser Lieder werden Personen porträtiert, die unmittelbar mit der Geschichte Polens verbunden sind und die einen nachweislichen Einfluss auf ihre Entstehung hatten. Sie enthalten manchmal Helden, herausragende Persönlichkeiten, aber auch Figuren, die den Untergang des Landes symbolisieren und ankündigen sollen.

635 Franciszek Lessel, in: *Portal Muzyki Polskiej*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7058-franciszek-lessel/os-czasu-kalendarium> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

636 Anna Matesiak, *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu. Edytorskie losy Śpiewów historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza*, in: Mirosław Strzyżewski / Magdalena Bizior-Dombrowska (Hg.), *Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Sztuka Edycji. Dziewiętnastowieczne edycje* [online], 1/2011, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, <https://doi.org/10.12775/SE.2011.004>, S. 28–29 [Zugriffsdatum 03.01.2025].

637 Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką i rycinami*, Drukarnia nr 646 przy Nowolipiu, Warschau 1816, PL-Wn, Sig.: Podr. Muz.IV.B.80.

polnischen Musiksalons zu vergleichen und aufzuzeigen, obwohl die Werke für ein allgemeines Publikum – auch für ein weniger kundiges – bestimmt waren. Der Erfolg zeigt sich zum einen in der umfangreichen Liste der Abonnenten. Man findet dort die Namen des Klerus, der Professoren – darunter Mikołaj Chopin, Samuel Bogumił Linde – oder des Adels (beispielsweise die Fürsten Czartoryski, Jabłonowski, Lubomirski, Sapieha, die Grafen Badeni, Chodkiewicz, Potocki, Zamoyski), der Künstlerschaft (beispielsweise Koźmian).⁶³⁸ Dieses Beispiel verdeutlicht die Reichweite, die *Geschichtliche Gesänge der Polen* erreicht haben. Die oben Genannten wurden nicht ohne Grund aus einer langen Liste von Abonnenten ausgewählt. Sie repräsentieren Menschen, die an der Entwicklung der polnischen Kultur und an der Bewahrung der polnischen kulturellen Traditionen beteiligt sind. Zum anderen scheint die Tatsache, dass das Werk im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr als ein Dutzend Mal veröffentlicht wurde, von Bedeutung zu sein. Es ist erwähnenswert, dass die zweite Auflage bereits zwei Jahre nach der ersten erfolgte, nämlich 1818, und ein weiterer Nachdruck ist bereits 1819 zu verzeichnen. In ihrem Aufsatz beschreibt Matesiak das Werk von Niemcewicz als Bestseller des 19. Jahrhunderts.⁶³⁹ Trotz des Erfolges, den das Werk im Laufe der Zeit gewonnen hat, haben sich die Wissenschaftler*innen mit dem Thema nicht völlig auseinandergesetzt.

Der obige Absatz spricht Themen an, die eng mit den meisten Forschungsfragen zusammenhängen. Starke Bezüge zum Salon und zur Aristokratie wurden nicht nur von den Autor*innen der musikalischen und künstlerischen Schicht, sondern auch von den Urhebern der Liedersammlung selbst und den Mitgliedern der War-

638 Ibidem, S. 445–450.

639 *Die erste Ausgabe, die 1816 in einer Auflage von 1500 Exemplaren erschien, war innerhalb von sieben Monaten ausverkauft, was im polnischen Buchhandel ein so ungewöhnliches Ereignis war, dass es im „Pamiętnik Warszawski“ [Zeitschrift – M. K.] erwähnt wurde. Eine zweite Ausgabe erschien 1818, unmittelbar gefolgt von einer weiteren 1819. Und so haben die Verleger das ganze Jahrhundert hindurch, den Erwartungen ihres Publikums entsprechend, Ausgaben der „Śpiewy historyczne“ unter verschiedenen politischen Umständen vorbereitet. Als das Buch vergriffen war und spätere Auflagen aus Zensurgründen nicht mehr möglich waren, begannen die „Śpiewy historyczne“ in handschriftlichen Kopien zu zirkulieren [...] Heute würden wir die „Śpiewy historyczne“ als Bestseller bezeichnen. Sie waren aber nicht der Hit einer einzigen Saison, sondern des ganzen Jahrhunderts.*

[*Pierwsze wydanie, które ukazało się w 1816 roku, opublikowane w nakładzie 1500 egzemplarzy, rozeszło się w ciągu siedmiu miesięcy, co było na tyle niecodziennym wydarzeniem w polskim księgarstwie, że wzmianka o tym znalazła się w „Pamiętniku Warszawskim”. W 1818 roku pojawiła się druga edycja, a zaraz po niej – w 1819 roku – kolejna. I tak wydawcy przez całe stulecie, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, przygotowywali w różnych okolicznościach politycznych wydania Śpiewów historycznych. Kiedy książki zabrakło na półkach księgarskich, a kolejne edycje były niemożliwe do zrealizowania z powodów cenzuralnych, Śpiewy zaczęły krążyć w odręcznych odpisach (...) Dziś nazwalibyśmy Śpiewy historyczne bestsellerem, ale nie był to przebój jednego sezonu, lecz całego stulecia.]*

Anna Matesiak, op. cit., S. 27.

schauser Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft hergestellt. Aus der verfügbaren Literatur zu diesem Thema geht hervor, dass Vertreter der Oberschicht häufig Mitglieder der oben genannten wissenschaftlichen Einrichtung waren.⁶⁴⁰ Dies gab ihnen die Möglichkeit, aktiv auf die Gestaltung von Kultur und Kunst Einfluss zu nehmen. Sie nahmen tatkräftig an den Debatten über die weiteren wissenschaftlichen und kulturellen Pläne des Landes teil und strebten nach der Wiedererlangung seiner Unabhängigkeit.⁶⁴¹ In den Erinnerungen dieser Familien stößt man häufig auf Bemerkungen über gemeinsame Treffen als Teil der Aktivitäten ihrer Salons (dies wurde in früheren Kapiteln erwähnt). Unter diesen Umständen zeichnet sich der polnische Salon durch seine gestaltende Funktion aus. Diese Funktion unterscheidet sich jedoch von der gesamteuropäischen Strömung durch ihre starken patriotischen und national-unabhängigen Tendenzen. Die Rolle Warschaws als Stadtzentrum rechtfertigt nicht nur die Anwesenheit der meisten – wenn nicht aller – der prominentesten und einflussreichsten Adelsfamilien, sondern auch die von Bildungs-, Wissenschafts- und Kultureinrichtungen (die bereits erwähnte Szkoła Rycerska [Ritterschule], das Nationaltheater, die Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft, Klosterschulen und viele andere).

Nicht ohne Grund wurden die *Geschichtlichen Gesänge* für die folgende Analyse ausgewählt. Wie in dem obigen Absatz des Kapitels erwähnt, war dieses Werk praktisch während des gesamten 19. Jahrhunderts in Polen äußerst beliebt. Die Liste der Abonnenten zeigt, dass die betreffende Liedersammlung nicht nur im Adel, sondern auch in der übrigen Gesellschaft bekannt war.

Ein weiterer Grund, warum sich die *Geschichtlichen Gesänge* als geeignet erwiesen, war die Möglichkeit, das künstlerische Niveau von Vertreter*innen der Aristokratie – Liebhaber*innen – und professionellen Komponist*innen der Zeit zu vergleichen, die an Salontreffen teilnahmen und diese oft auch leiteten. Von den 34 Liedern wurden 13 von Vertreter*innen der polnischen Aristokratie und Liebhaber*innen komponiert, und die übrigen Werke stammen von polnischen Komponisten der damaligen Zeit. Im Folgenden findet sich eine kurze Liste der Komponist*innen und der von ihnen komponierten Lieder (in alphabetischer Reihenfolge):

640 *Lista imienna członków Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk w Warszawie w styczniu 1829 roku*, gedrucktes Dokument, gut aufbewahrt, PL-Wp, Sig.: Sygn. Vars. III.5; Vgl. u. a.: Aleksander Kraushar, *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832: monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych* (8 Bde.), Krakau / Warschau 1900–1911.

641 Vgl. *Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* (Bde. 1–21), Drukarnia Xieży Piarów, Warschau 1802–1830, PL-Wu, Sig.: 028997.

Professionelle Komponist*innen	Amateurkomponist*innen	Lieder
	Cecylia Beydale (1787–1854)	<i>Bolesław Chrobry</i> <i>Leszek Biały</i>
	Teresa Chodkiewiczowa (?)	<i>O Chodkiewiczu</i>
Józef Deszczyński (1781–1844)		<i>Zygmunt III</i>
	Franciszka Kochanowska (1787–1821)	<i>Kazimierz Mnich</i>
Karol Kurpiński (1785–1857)		<i>Bolesław Krzywousty</i> <i>Król Alexander</i> <i>Zygmunt August</i> <i>Władysław IV</i> <i>Stefan Czarniecki</i> <i>Michał Korybut</i>
Franciszek Lessel (1780–1831)		<i>Bogurodzica</i> (Bearbeitung) <i>Piast</i> <i>Bolesław Śmiały</i> <i>Władysław Jagiełło</i> <i>Zawisza czarny</i> <i>Kazimierz Jagiellończyk</i> <i>Jan Tarnowski</i> <i>Stefan Batory</i> <i>Jan Kazimierz</i> <i>Jan III</i> <i>Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego</i>
	Konstancja Narbutówna (?)	<i>S. Żółkiewski</i>
	Salomea Paris (1800–?)	<i>Kazimierz Wielki</i> <i>Zygmunt I</i> <i>Konstanty Xzę Ostrogski</i>
	Laura Potocka (1790–1868)	<i>Władysław Łokietek</i>
	Wacław Rzewuski (1784–1831)	<i>Władysław Warnieńczyk</i>
	Franciszek Skibicki (1796–1877)	<i>Henryk Walezyusz</i>
Maria Szymanowska (1789–1831)		<i>Jadwiga, królowa Polska</i> <i>Jan Albrycht</i> <i>Duma o Michale Gliniskim</i> unveröffentlicht ⁶⁴² : <i>Kazimierz Wielki</i> <i>Stefan Czarniecki</i>
	Maria von Württemberg (1768–1854)	<i>Stefan Potocki</i>
	Zofia Zamoyska (1780–1837)	<i>Jan Zamoyski</i>

642 Beide Lieder in Manuskriptform befinden sich in ihrem Album (PL-Kj, Sig.: Muz. R.kp. 2003 II). Sie wurden in Appendix 2 dieser Publikation abgedruckt.

Die Unterschiede in der Anzahl der komponierten Werke lassen sich aus diesem kurzen Überblick leicht ablesen. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass professionelle Komponist*innen mehr Texte von Niemcewicz vertonten als die Gruppe von Liebhaber*innen. Die meisten Lieder in der Sammlung stammen von Lessel (10 + eine Bearbeitung von *Bogurodzica*) und Kurpiński (6). Mit zwei unveröffentlichten Manuskripten ist die Pianistin Szymanowska die nächste in der Reihenfolge. Eine Gruppe von Amateur*innen komponierte meist jeweils ein Lied. Mehr haben nur Paris (3) sowie Beydale (2) verfasst.

Die *Geschichtlichen Gesänge der Polen* beginnen mit der *Bogurodzica*⁶⁴³ [Gottesgebäuerin], einer Hymne zu Ehren der Jungfrau Maria, die seit dem 15. Jahrhundert auch als Hymne Polens galt. Wie Maja Trochimczyk erläutert, wurde *Bogurodzica* bei Krönungen und unter anderem vor der Schlacht von Grunwald (1410) gesungen, in der die polnische Armee den Deutschen Orden besiegte.⁶⁴⁴ Es ist einer von zwei poetischen Texten, die in der ersten Ausgabe nicht von einem Notentext begleitet wurden. Man kann nur vermuten, dass die weite Verbreitung des Liedes, das während der Teilung Polens eine patriotische Funktion hatte, hinter dieser Entscheidung stand.

Das Lied trägt den Titel *Śpiew Św. Woyciecha* [Lied des heiligen Adalbert] mit einer Anmerkung *jak go Duchowieństwo dzisiejszemi czasy w Gnieźnie w Archikatedrze śpiewa* [wie es heute von den Priestern der Erzkathedrale von Gniezno gesungen wird] und wurde bereits in der zweiten Ausgabe 1818 notiert. Der Vermerk, der den Zeitpunkt der Transkription des Stücks hervorhebt, ist für die folgende Analyse wichtig. Hier ist anzumerken, dass das Original des Liedes, zumindest das in der Jagiellonen-Bibliothek erhaltene Manuskript (~1408)⁶⁴⁵, von dem der zweiten Ausgabe des den *Gesängen* beigefügten Notentexts abweicht.⁶⁴⁶ Die Notation aus dem 15. Jahrhundert hat die Form eines einstimmigen gregorianischen Gesangs, wohingegen die hier besprochene Fassung zweistimmig geschrieben ist. Während die Unterstimme dem Original sehr nahekommt, ist die Oberstimme eine melismatische Notation, die um die Hauptlinie herum aufgebaut ist. In Takt 26 (gezählt nach der Oberstimme) findet ein Tempowechsel von *Largo* zu *Andante* statt (in der

643 *Bogurodzica* wurde unter direkter Bezugnahme auf die Einleitung von Niemcewicz in der zweiten Auflage aufgenommen als Hommage an die Geschichte und Tradition des Landes. Die Sammlung von Liedern beginnt mit dem Lied *Piast*. Vgl. Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, Drukarnia nr 646 przy Nowolipiu, Warschau 1818, PL-Wn, Sig.: 67.968, S. 13–14.

644 Maja Trochimczyk, *History in Song: Maria Szymanowska and Julian Ursyn Niemcewicz's Śpiewy historyczne*, in: Elisabeth Zapolska-Chapelle / Patrick Chapelle u. a. (Hg.), op. cit., S. 142.

645 Das Manuskript der *Bogurodzica* aus der Zeit um 1408 wird in PL-Kj unter der Sig. BJ Rkp 1619a II bewahrt.

646 Vgl. Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką ...* op. cit. (1818), Beilage zwischen den S. 22–23.

Handschrift aus dem 15. Jahrhundert, die genau an dieser Stelle endet, fehlt eine Tempobezeichnung), der „neues“ musikalisches Material bringt, das auf der ursprünglichen Passage aufbaut, die melodische Linie verändert und rhythmische Diminutionen vornimmt. In Takt 41 findet ein weiterer Tempowechsel statt, diesmal ins *Allegretto*.

Das oben beschriebene Phänomen kann auf zwei Arten interpretiert werden. Die Unterstimme stellt mit ihren ersten 26 Takten ein rhythmisiertes Abbild des mittelalterlichen Originals dar. Die Oberstimme kann als eine den modernen ästhetischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts angepasste Melodie interpretiert werden. Diese Anpassung ist in diesem Fall als ein Versuch zu verstehen, das ursprüngliche musikalische Material zu entarchaisieren. Dies wird durch die Beibehaltung der gleichen Richtung der melodischen Linie und den sich im Allgemeinen überschneidenden Ambitus deutlich. Außerdem nimmt die melodisch-rhythmische Korrespondenz ab dem erwähnten Takt 26 zu. Auch die bereits genannte Einleitung von Niemcewicz bestätigt die gezogenen Schlussfolgerungen. *Bogurodzica* wurde von keinem Geringeren als Lessel selbst transkribiert – dem Komponisten eines Drittels der Liedersammlung. Die untere Zeile stellt einen Gesang dar, der 1812 in der Erzkathedrale von Gniezno erklungen ist, während die obere Zeile Lessels Transkription des Liedes ist.⁶⁴⁷

Auffällig ist das Fehlen dieses Liedes in der Ausgabe von 1860⁶⁴⁸ und im Niemcewicz-Manuskript der Texte von *Śpiewy historyczne*⁶⁴⁹. Daraus lassen sich folgen-

647 *Der Autor, der sich 1812 in Gniezno aufhielt, hörte mit lebhafter Ergriffenheit in diesem Haupttempel unseres Königreiches* [Gniezno war der Ort, an dem Mieszko I. getauft wurde (der erste Herrscher Polens, 966) und damit die offizielle Annahme der christlichen Religion als Staatsreligion stattfand. In den folgenden Jahrhunderten war die Erzkathedrale von Gniezno der Krönungsort der polnischen Könige (ab Władysław Łokietek wurde der Krönungsort nach Krakau verlegt (1320) – M. K.] *die Hymne Bogurodzica, die von den örtlichen Priestern vor dem Grab des heiligen Adalbert gesungen wurde, und notierte von dort die Musik. Unser Landsmann, der Komponist Lessel hat sich sehr viel Mühe gegeben, dieses gregorianische Lied nach zeitgenössischer Musik zu arrangieren. In den Tabellen 4. und 5. kann man dieses Lied von Hl. Adalbert, in Takte unterteilt, sehen; A. Zeile zeigt den gleichen Gesang in Ton und Wort, wie er heute von den Priestern der Kathedrale von Gniezno am Grab des Heiligen Adalbert an Feiertagen und Sonntagen gesungen wird.*

[*Piszący znajdując się w Gnieźnie w r. 1812. z żywym uczuciem słyszał w tój głównej królestwa naszego świątyni* [w Gnieźnie odbył się chrzest Mieszka I (pierwszego władcy Polski, 966r.) a tym samym oficjalnie przyjęcie religii chrześcijańskiej jako religii państwowej. W następnych wiekach Archikatedra gnieźnieńska była miejscem koronacji polskich władców (od Władysława Łokietka miejsce koronacji zmieniono na Kraków (1320) – M. K.] *pieśń Boga Rodzica, przez miejscowych kapłanów, w obliczu grobu S. (Świętego) Woyciecha śpiewaną, i ztamąd nutę tę otrzymał. Ziomek nasz, kompozytor JP. Lessel, wiele sobie zadał pracy w ułożeniu tego Gregoriańskiego pienia, podług dzisiejszhey muzyki. Na Tabelli 4tęy i 5tęy widzieć można pieśń tę S. Woyciecha, podzieloną na takty; na linii zaś A. widać tenże sam śpiew co do tonu i słów, iak go dzisiaj duchowieństwo katedralne w Gnieźnie w Święto i w Niedziele, przy grobie S. Woyciecha śpiewa.]*

Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką* ... op. cit. (1818), S. 13.

648 Vgl. *Muzyka do Śpiewów historycznych* J. U. Niemcewicza, B. M. Wolff, Petersburg 1860; PL-Wn, Sig.: Mus.II.15.980.

649 Vgl. Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne* (ca. 1800), PL-Kj, Sig.: BJ Rkp. 7502 I.

de Schlüsse ziehen: Das Fehlen von *Bogurodzica* könnte durch die russische Zensur beeinflusst worden sein, die sich nach dem Novemberaufstand (1830) verschärfte, oder das Lied wurde zunächst nicht als Teil der Sammlung betrachtet. Die zweite These wird durch Niemcewicz's Manuskript in der Jagiellonen-Bibliothek gestützt, in dem der erwähnte Marienhymnus ebenfalls nicht enthalten ist. Auf der Suche nach dem Grund für die Aufnahme des Werks in die *Śpiewy*-Sammlung sollte man sich mit der Tätigkeit der Czartoryski-Fürsten befassen. Niemcewicz und die Komponist*innen kamen aus einem Kreis, der mit dieser Familie sympathisierte. Es ist daher anzunehmen, dass die Anregung zur Aufnahme des Liedes in die Sammlung von ihnen ausging, möglicherweise von Herzogin Maria von Württemberg.

Der erste von Niemcewicz's Texten handelt von den legendären Anfängen Polens – *Piast. Ein historischer Gesang (Jahr 840)*. Der poetische Text besteht aus 24 Strophen. Die musikalische Ausgestaltung wurde Franciszek Lessel anvertraut – Wincenty Lessels Sohn, Kapellmeister am Hof der Fürsten Czartoryski – der in seiner Jugend Gelegenheit hatte, bei Joseph Haydn zu studieren. Franciszek komponierte zu zehn der vierunddreißig Gedichte Musik.

Piast ist ein Strophenlied, das zweite in der Sammlung (nach *Bogurodzica*), das vom Charakter her an Joseph Haydn's Vokalwerke erinnert. Es hat 22 Takte. Die Aufführungsbesetzung beschränkt sich auf Gesang – welcher jedoch nicht festgelegt ist, aber der Ambitus und die Position erlauben es jeder Art von Stimme, nach dem Transponieren um eine Oktave, das Stück aufzuführen – und Klavier.⁶⁵⁰ In der Tonart As-Dur, im 2/4-Takt und im *Andante*-Tempo gehalten, erhält das Lied einen majestätischen Charakter, der durch das marschartige Pulsieren des Taktes noch betont wird. Charakteristisch für das Lied ist die viertaktige, fast klassische Phrasierung. Harmonisch beginnt *Piast* mit einer Kadenz, die die Haupttonart des Stücks beibehält. Eine erwähnenswerte harmonische Wendung ist der Übergang von C-Dur auf b-Moll in den Takten 8 und 9 (vgl. Markierung, Nbsp. 6). Diese Behandlung ist insofern von Bedeutung, als sie jedes Mal in den zweiten Vers der Strophe fällt, wo sie normalerweise Gefühle unterstreicht oder auf feierliche Themen verweist. Der Komponist hat damit die Aussagekraft des Textes betont. Die Basslinie ist einfach und betont die Harmonie. Hier lässt sich eine starke Anlehnung an die Basso-continuo-Tradition erkennen.

650 Eine bemerkenswerte Umsetzung der *Geschichtlichen Gesänge* ist auf dem Kanal der Stiftung 1863. PL zu finden. Die ausgewählten Lieder wurden auf historischen Instrumenten umgesetzt und für eine erweiterte Aufführungsbesetzung entwickelt. Die Aufnahmen stehen kostenlos zum Anhören zur Verfügung: <https://www.youtube.com/channel/UCMYT1XzaeNdOSTf-3LlcUeA/videos> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

Andante

Gdy Po piel w me kach o kro pne go z go nu ka rza cey zbro dnie

7
do świadczyl pra wi cy Na ród chcąc wy brać na stę pę do

Notenbeispiel 6: Franciszek Lessel – *Piast*, T. 1–11⁶⁵¹

Erwähnenswert ist die zeitgenössische Bearbeitung des Liedes von Marcin Zieliński, die in der Anm. 653 erwähnt wird. Dies weist auf eine mögliche Aufführung des Stücks in Warschauer Salons hin. Je nach Aussprache und Bedeutung des Textes zögern die Interpret*innen nicht, Verzierungen und kurze Kadenzen hinzuzufügen oder sogar die Tonart von As-Dur auf as-Moll zu ändern und die Melodie mit starker Chromatik anzureichern. Dies wird besonders in den Strophen deutlich:

Aber Wohlstand bringt Verdorbenheit mit sich:
Überflüssigkeiten und schwere Unstimmigkeiten werden sich einschleichen,
Alle zügellosen Wünsche werden verletzt,
Und fremde Nationen werden das Land zerreißen.

Am letzten Tag ist der Posaunenstoß schrecklich
Es wird dir schon donnern im Donner der Schläge,
Wenn Gott allmächtig ist,
ist er immer barmherzig
In einem kalten Leichnam wird er den Funken des Lebens wiederbeleben.

[Ale pomyślność przywiedzie zepsucie:
Wkradną się zbytki i ciężkie niezgody,
Pogwałcą wszystko wyuzdane chucie,
I kraj ten obce rozszarpią narody.

Dnia ostatniego głos trąby straszliwy
Zagrzmie już dla was wpośród gromów bicia,

651 Franciszek Lessel – *Piast*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy historyczne z muzyką ...* op. cit. (1818), S. 26.

Gdy Bóg wszechmocny zawsze litościwy
W oziębłych zwłokach wskrzesi iskrę życia.]⁶⁵²

Dem Lied folgen die „Anhänge zu den *Geschichtlichen Gesängen*“, d. h. eine kurze Beschreibung der im Lied behandelten historischen Periode und ein Stich.

Das dritte Lied in der Reihenfolge handelt von *Bolesław Chrobry* [Bolesław der Tapfere]. Die Musik wurde von Cecylia Beydale geschrieben – einer Vertreterin der Aristokratie und der Salongesellschaft, die mit der Familie Czartoryski verbunden war. Sie war eine Freundin und Schülerin von Maria von Württemberg.⁶⁵³ Cecylia war eine begabte Pianistin⁶⁵⁴, eine Schülerin von Franciszek Lessel.⁶⁵⁵

Bolesław Chrobry ist, wie alle Lieder, ein Strophenlied. Es wird im 2/4-Takt, in der Tonart Es-Dur und im *Andante*-Tempo gehalten und ist auf 24 Takte begrenzt. Die Wahl der Tonart Es-Dur ist wesentlich und unterstreicht den feierlichen und königlichen Charakter des Liedes. Dies spiegelt auch die Bedeutung der Zahl 3 wider. Die Phrasierung ist klassisch, mit vier Takten. Die Aufmerksamkeit wird auf den Ambitus der Stimme gelenkt: von *es'* bis *g'*, was eindeutig auf eine hohe Frauenstimme oder, nach Transposition der melodischen Linie um eine Oktave nach unten, auf eine hohe Männerstimme – Tenor – hinweist. Harmonisch gesehen ist die viertaktige Klaviereinleitung die interessanteste. Die Begleitung selbst zeichnet sich durch eine dichte Faktur aus – es mangelt nicht an vollen Akkorden. Das Lied hat 15 Strophen.

Das vierte Lied *Kazimierz Mnich*⁶⁵⁶ [Kazimierz I, der Erneuerer] wurde von Franciszka Kochanowska vertont. Sie war eine Aristokratin, die sowohl Gesang als auch Klavier studierte.⁶⁵⁷ *Kazimierz Mnich* ist ein 10-taktiges Strophenlied, das 12 Strophen umfasst. Die Haupttonart ist G-Dur, Takt *alla breve*. Das Lied von Kochanowska zeichnet sich durch eine schöne, lange melodische Linie – die an das *belcanto*-Genre des 19. Jahrhunderts erinnert – und zahlreiche Verzierungen aus. Der Ambitus der Stimme ist *d'-c'*. Auch bei der Klavierbegleitung lassen sich Tendenzen erkennen, die der Frühromantik näher als der Klassik stehen. Insbesondere

652 Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), S. 29; <https://www.youtube.com/watch?v=58FqluD1yNY> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

653 Aldona Cholewianka-Kruszyńska, *Panny Czartoryskie*, Wydawnictwo książkowe Twój Styl, Warschau 1995, Beilage zwischen den S. 32–33, S. 37; Laut Adam Jerzy Czartoryski (1770–1861) war Cecylia Beydale die Tochter der Herzogin Maria von Württemberg. Vgl. *Dziennik ks. Adama Jerzego Czartoryskiego 1813–1817*, Małgorzata Karpińska / Janusz Pezda (Hg.), Wydawnictwo DiG, Warschau 2016, S. 255.

654 Ibidem, S. 39.

655 Cecylia Beydale, <https://polskiekompozytorki.pl/project/beydale-cecylia/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

656 *Kazimierz Mnich* (1016–1058) [Kazimierz I, der Erneuerer], König von Polen. Zu seinen größten Verdiensten zählen die Wiederherstellung der staatlichen Strukturen, das Bündnis mit der Rus und die Befreiung Schlesiens.

657 Franciszka Kochanowska, <https://polskiekompozytorki.pl/project/kochanowska-franciszka/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

im zweiten Teil des Liedes, der in der Regel dem Text entspricht, bringt die Komponistin Abwechslung in den dramatischen Ausdruck. In den Takten 5–8 fällt der Wechsel der Tonart von Dur auf Moll (g) und die Einführung der Chromatik in der Basslinie auf. Die Faktur des Stücks, die Leichtigkeit der Komposition und der Einsatz von Ausdrucksmitteln in einer so kurzen Komposition zeigen das Bewusstsein, die musikalische Reife und die Fähigkeiten der Autorin.

Bolesław Śmiały [Bolesław der Großzügige] platziert sich als das fünfte Lied, das zu den *Geschichtlichen Gesängen* gehört. Der Autor der Musik ist Franciszek Lessel. Der Umfang des Stücks ist nicht groß – lediglich 22 Takte, die in den folgenden 12 Strophen des Textes von Niemcewicz wiederholt werden. Das Lied steht in der Tonart A-Dur, Takt *alla semibreve*, Tempo *moderato*. Im Gegensatz zum vorherigen Lied hat sich der Komponist dafür entschieden, die melodische Linie und ihre Sexten-Parallelführung in der Klavierbegleitung zu verdoppeln. Die Polyphonie und ihre lineare Umsetzung lassen vermuten, dass Lessel an ein Kammer- oder Orchesterensemble gedacht hat. Der Ambitus der Stimme wird zwischen *c'–e''* gedehnt. Der Komponist hat die Architektur des Textes musikalisch überzeugend genutzt. So kann man deutlich die Unterscheidung zwischen dem Teil des *testo* – des Erzählers (erste drei Zeilen, T. 1–12; Nbsp. 7, siehe Markierung) und den verschiedenen lyrischen Ich-Perspektiven (Zeilen 4–6, T. 13–20) hören. Lessel wechselt je nach dem lyrischen Thema den Vordergrund des Themas/der melodischen Linie (vgl. T. 1–12 sowie 13–20). Dieses Verfahren ermöglichte es einerseits, trotz des geringen Umfangs des Liedes die Illusion einer kollektiven Opernszene zu schaffen, oder es kann andererseits eine kompositorische Lösung darstellen, wie sie sich in Schuberts *Erlikönig* herauskristallisiert hat.⁶⁵⁸

Das sechste Lied stellt eine Komposition von Kurpiński dar: *Bolesław Krzywousty* [Bolesław III. Schiefmund]. Kurpiński stammte aus einer musikalischen Familie. Seine musikalische Ausbildung im Geigen- und Orgelspiel erhielt er von seinem Vater. Es ist nicht bekannt, dass der junge Karol irgendwo anders studierte. Es scheint, dass er durch seine Arbeit bei Graf Feliks Polanowski (1745–1808) – einem Verehrer der Musik von Wolfgang Amadé Mozart – stark beeinflusst wurde, wo er die Werke von dem aus Salzburg stammenden Komponisten und Joseph Haydn kennenlernen konnte. Im Jahr 1810 begann er als 25-Jähriger seine Karriere am Nationaltheater, wo er nach nur einem Monat seiner Tätigkeit sein Debüt als Dirigent gab. Bald wurde er Direktor der dortigen Opernbühne. Er war eine der wichtigsten Persönlichkeiten des Warschauer Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁶⁵⁹

658 Man kann davon ausgehen, dass Lessel *Bolesław Śmiały* vor Schubert komponierte. Kompositionen polnischer historischer Lieder wurden bis 1813 geschrieben, während Schuberts *Erlikönig* im Jahr 1815 geschrieben wurde. Es ist unwahrscheinlich, dass der erwähnte Wiener Komponist mit den patriotischen Werken von Lessel vertraut war.

659 Marcin Gmys / Anna Lubońska, *Karol Kurpiński*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6771-Karol-Kurpinski> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

Geschichtliche Gesänge der Polen

Moderato

W że ła zney zbro i i zło tey Ko ro nie o to czon huf cem
 po
 7
 wo io wni ków zbroj nym Bo le sław śmia ly już zasiadłna Tro nie gdy Kanclerz wo ła od głosem po
 12
 troy nym: Trzech kre wnych Xia żat wy gnan ców zda le ka
 17
 Od cie bie Kro lu wspar ciaswe go cze ka
 po

* Ausdruckstext unlesbar

Notenbeispiel 7: Franciszek Lessel – *Bolesław Śmiały*⁶⁶⁰

Bolesław Krzywousty ist in der Tonart G-Dur, Takt *alla breve*, Tempo *Moderato* gehalten. Das Lied besteht aus sechs Strophen, die auf den sich wiederholenden 20 Takten basieren. Ein bezeichnendes Merkmal, das auf den ersten Blick sichtbar ist, ist der Marschcharakter des Stücks. Er wird durch die Verwendung zahlreicher punktierter Rhythmen unterstrichen. Was die Ausführung betrifft, so ist die Begleitstimme nicht übermäßig anspruchsvoll, was man von der Gesangsstimme nicht behaupten kann. Der Komponist verlangt von der Sängerin, beziehungsweise dem Sänger, dass sie/er *g* erreicht. Außerdem verwendet er Oktavsprünge. Es sei daran erinnert, dass die Sammlung in erster Linie für Amateur*innen gedacht war.

660 Franciszek Lessel, *Bolesław Śmiały*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), S. 51.

Die geforderten Fähigkeiten und das technische Können der Sänger*innen zeugen nicht nur vom hohen Niveau der polnischen Salonmusik selbst, sondern geben vor allem ein Bild von geschickten und talentierten Interpret*innen.

Leszek Biały [Leszek der Weiße]⁶⁶¹, der siebte Gesang in der Reihe, hat die Zeiten der Aufteilung des Piastenstaates zum Thema. Die Musik wurde wiederum von Maria von Württembergs Schülerin Cecylia Beydale komponiert. Das Lied steht in E-Dur, Takt *alla semibreve*, Tempo *Andante*. Es besteht aus 13 Strophen in Form eines 16-taktigen Strophenliedes. Eine Phrase besteht aus vier Takten. Ein bemerkenswertes kompositorisches Mittel, das von anspruchsvollem Geschmack und Reife zeugt, ist die Verlängerung der letzten, dritten Phrase von vier auf sechs Takte. Das Lied verlangt von Pianist*innen kein technisches Können, aber auch hier stellt der Ambitus der Stimme gewisse Anforderungen – die/der Sänger*in bewegt sich zwischen *e'* und *fis*".

Das achte Lied ist *Władysław Łokietek* [Władysław Ellenlang] mit Musik von Gräfin Laura Potocka. Sie gehörte dem polnischen Adel an und war Komponistin und Zeichnerin. Sie ist vor allem für ihre Vertonung des betreffenden Liedes bekannt,⁶⁶² während ihre Zeichnungen – abgesehen von einigen Illustrationen, die in den *Geschichtlichen Gesängen* enthalten sind – im Nationalmuseum in Warschau (PL-Wm) zu bewundern sind.

Das Lied steht in der Tonart B-Dur, dem Takt *alla semibreve* und dem Tempo *Andante*. Es besteht aus 13 Takten, auf denen die 12 Strophen beruhen. Das Stück kann in vier viertaktige Phrasen unterteilt werden, aber eine bessere Unterteilung scheint in zwei achttaktige musikalische Sätze zu sein. In der Wahrnehmung ist die Musik durch ihren epischen Charakter gekennzeichnet. Die melodische Linie wird ganz natürlich geführt und folgt der Prosodie des Textes. Ihr Ambitus spannt sich zwischen *d'* und *e"*. Die Begleitung beschränkt sich praktisch auf akkordische Tremolos.

Das neunte Lied, *Kazimierz Wielki* [Kazimierz der Große], wurde mit Musik von Salomea Paris vertont. Hier hat man wieder mit einem Schützling des Hauses der Fürsten Czartoryski zu tun. Salomea wurde von Maria von Württemberg unterstützt. Salomeas musikalisches Talent wurde schon in ihrer Kindheit erkannt. Zu diesem Zeitpunkt begann sie, eigene Werke zu komponieren. Im Alter von 22 Jahren (1822) organisierte sie ein Konzert, das ihren eigenen Werken gewidmet war. Sie spielte Klavier und Harfe.⁶⁶³

661 Nach dem Tod von Bolesław Krzywousty (1138) wurde Polen unter seinen Söhnen in Bezirke aufgeteilt (Aufteilung des Piastenstaates/Polens). Die oberste Herrschaft wurde vom Herzog des Seniorbezirks ausgeübt, zu dem auch das Herzogtum Krakau gehörte. Leszek Biały regierte das Seniorat mit Unterbrechungen von 1194–1227. Die Zeit der Aufteilung endete mit der Krönung von Władysław Łokietek im Jahr 1320 [M. K.].

662 Laura Potocka, <https://polskiekompozytorki.pl/project/potocka-laura/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].

663 Salomea Paris, <https://polskiekompozytorki.pl/project/paris-salomea/> [Zugriffsdatum 04.01.2025].

Kazimierz Wielki ist als das erste Lied des Zyklus im Dreivierteltakt komponiert. Die Tonart des Stücks ist F-Dur und das Tempo ist als *Maestoso* bezeichnet. Ein charakteristisches Element des Liedes sind starke Einflüsse des polnischen Nationaltanzes, der Polonaise. Diese werden durch den Takt, die rhythmischen Betonungen, die auf den ersten Schlag des Taktes kommen, sowie zahlreiche punktierte Figuren hervorgehoben (Nbsp. 8, siehe Markierung). Das Lied besteht aus 14 Strophen in 16 Takten. Die Basslinie basiert hauptsächlich auf den Grundstufen: I, IV, V. Die Phrasen sind regelmäßig, viertaktig. Der Stimmumfang erstreckt sich auf die Oktaven $c'-c''$.

Es ist erwähnenswert, dass sich in der Sammlung der Jagiellonen-Bibliothek eine weitere, unveröffentlichte Fassung des Liedes von Szymanowska befindet, auf die jedoch später eingegangen wird.

Maestoso

Przez trzy wie ki z mez twa zna ny w mez twie Po lsk miał swe cno ty na ko niu bur ka o

6
dzia ny zno sil głód i przy kre slo ty u go rem sta ly Ob sza ry on bil

11
Niem ców i Ta ta ry

Notenbeispiel 8: Salomea Paris – *Kazimierz Wielki*⁶⁶⁴

Jadwiga, królowa Polska [heilige Hedwig von Polen, auch: Hedwig von Anjou] stellt das zehnte Lied der Sammlung dar. Die Musik stammt von Szymanowska, einer der populärsten europäischen Pianistinnen und Komponistinnen des frühen 19. Jahrhunderts.

664 *Salomea Paris*, *Kazimierz Wielki*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 86–87.

Die Komposition steht in der Tonart B-Dur, im Takt *alla semibreve* und im *Andante*-Tempo. Es besteht aus 14 Takten und 20 Strophen. Der Ambitus der Stimme ist *d'–g''*. Bemerkenswert ist die Unterbrechung der Regelmäßigkeit der Phrasen: Nach den ersten beiden viertaktigen Sätzen weist Szymanowska mit einer Fermate (T. 8) auf die Möglichkeit einer improvisierten Kadenz hin (Nbsp. 9, siehe Markierung), woraufhin zwei weitere Takte folgen, die eine kadenzielle Funktion haben. So nimmt sie auf die lange Tradition des Klaviervortrags, der damals – besonders im Rahmen der Salons – mit der Improvisation streng verbunden war, Bezug. Die Klavierbegleitung nutzt den vollen Klang der Instrumente der damaligen Zeit.⁶⁶⁵

Notenbeispiel 9: Maria Szymanowska – *Jadwiga, królowa Polska*, T. 4–10⁶⁶⁶

Das elfte Lied ist *Władysław Jagiełło. Bitwa pod Grunwaldem z Krzyżakami* [Władysław Jagiełło. Schlacht bei Grunwald mit dem Deutschen Orden]. Die Musik wurde von Franciszek Lessel komponiert. Das Lied besteht aus 13 Strophen, die in Form eines Strophenliedes über 26 Takte entwickelt wurden.

Es ist in der Requiemtonart d-Moll gehalten, die mit der im Inhalt dargestellten Schlacht und dem Pathos des Todes harmoniert.⁶⁶⁷ Das Tempo ist als *Andante*

665 Vgl. beispielsweise Fryderyk Chopin an Tytus Woyciechowski in Poturzyn am 27.12.1828.

666 Maria Szymanowska, *Jadwiga, królowa Polska*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 94–95.

667 Es ist erwähnenswert, welche Parallelen das betreffende Lied mit dem Werk von Chopin hatte. Laut der Liste der Abonnenten den *Śpiewy historyczne* besaß die Familie Chopin ein Exemplar der ersten Ausgabe der Lieder. Anklänge sowohl an *Władysław Jagiełło*'s Charakter als auch an eine verwandte Interpretation der Semantik der d-Moll-Tonart finden sich in seiner *Polonaise* in d-Moll, op. 71 Nr. 1, KKp 1034–1054 (1825–1827) und seinem späteren *Präludium* in d-Moll, op. 28 Nr. 24, KKp 370–478 und 1312 (1831–1839).

gesetzt, der Takt 2/4 neigt sich im Charakter zum Marsch. Die melodische Linie wird auf natürliche, ungezwungene Weise geführt. Aus formaler Sicht lassen sich drei achttaktige musikalische Phrasen unterscheiden. Der Ambitus der Stimme erreicht eine None $c'-d''$. Die Klavierstimme unterstützt die Gesangslinie immer wieder, indem sie diese in parallelen Terzen verdoppelt. Auch hier lassen sich, wie bei *Piast*, starke strukturelle Tendenzen erkennen, die in der Basso-continuo-Tradition wurzeln.

Die Musik für den zwölften der *Geschichtlichen Gesänge* mit dem Titel *Zawisza Czarny*⁶⁶⁸ [Zawisza Czarny von Garbow] wurde wiederum von Franciszek Lessel vertont. Zu den 16 Strophen des Niemcewicz-Textes gibt es 16 Takte Musik. Die Haupttonart des Liedes ist A-Dur, Takt *alla semibreve*. Das Tempo wurde als *Allegro moderato* bezeichnet. Lessel zeigte sich als Komponist von einer ganz anderen Seite. Das Klaviervorspiel ist durch eine melismatische, arabesken-ähnliche melodische Linie gekennzeichnet, die dann in eine akkordische Begleitung übergeht. In T. 9–10 (Nbsp. 10, siehe Markierung) gibt es eine beachtenswerte harmonische Reihe, die durch Chromatik im Bass bereichert wird und hauptsächlich auf Worte fällt, die sich auf Schmerz, Leiden und Kampf beziehen. Die Gesangslinie ist auf natürliche Weise geformt, aber es fehlt nicht an einigen Sprüngen. Der Ambitus verteilt von $d'-f''$.

Das dreizehnte Lied *Władysław Warneńczyk*⁶⁶⁹ [Władysław von Warna] wurde mit der Musik von Graf Waclaw Rzewuski vertont. Er war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Künste – einschließlich der Musik – und vor allem des Orientalismus.⁶⁷⁰ Allerdings finden sich in den Quellen keine Angaben zu seiner musikalischen Ausbildung.

Das Lied ist 20 Takte lang und der Text umfasst 18 Strophen. Wie in allen Werken der Sammlung wurde auch hier die Form des Strophenliedes verwendet. *Władysław Warneńczyk* ist in Es-Dur komponiert, im 2/4-Takt, das Tempo ist als *Adagio* festgelegt. Die melodische Linie ist einfach gehalten, aber es mangelt nicht an einzelnen Sprüngen. Der Ambitus der Stimme umfasst $d'-es''$. Die Begleitung ist einfach, fast asketisch gehalten. Die Harmonie basiert hauptsächlich auf den Grundstufen der Tonleiter.

668 Zawisza Czarny (1370–1428): Berühmter polnischer unbesiegbarer Ritter, Symbol der ritterlichen Tugenden [M. K.].

669 Władysław Warneńczyk (1424–1444): König von Polen, Ungarn und Kroatien.

670 Agnieszka Warnke, *Waclaw S. Rzewuski – jak polski szlachcic został arabskim szejkiem*, <https://culture.pl/pl/arttykul/waclaw-s-rzewuski-jak-polski-szlachcic-zostal-arabskim-szejkiem> [letzte inhaltliche Änderung 10.01.2022, Zugriffsdatum 04.01.2025].

Allegro moderato

Wśród gór Kar pat skich w Zamkusta ro ży tnym szkal Ry cerzza wo

6 in der Originalausgabe fählt die zweite Pauze
la ny byl on przed la ty i sła wnym i bi tnym lecz

9 te raz wie zła ma ny już tyl ko da wne wspo mi na iac bo ie pa trzałz west

13 chnie niemna wi sza ca zbro ie

* Auf Verse anwenden

Notenbeispiel 10: Franciszek Lessel – *Zawisza czarny*⁶⁷¹

Das vierzehnte Lied, *Kazimierz Jagiellończyk*, wurde wiederum von Franciszek Lessel vertont. Das Lied steht in der Tonart Es-Dur, 3/4 Takt, Tempo *Andantino*. Es hat einen Umfang von 30 Takten und der Text von Niemcewicz besteht aus dreizehn Strophen. Der Komponist beginnt das Stück mit einem Klaviervorspiel in der Paralleltonart c-Moll. Die ersten beiden Takte der oktavgeführten Basslinie verleihen einen majestätischen, choralähnlichen Charakter. Der dritte Takt, der auf der Dominante – B-Dur – aufgebaut ist, führt die Sängerin beziehungsweise den Sänger

671 Franciszek Lessel, *Zawisza czarny*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 114–115.

in die Haupttonart Es-Dur ein. Die formale Struktur des Liedes ist beachtlich. Lessel wählte für den ersten Teil des Werks zwei fast identische musikalische Phrasen. In der Gesangslinie unterscheiden sich die ersten vier Takte gar nicht. Die nächsten Takte 9–12 zielen jedoch eindeutig auf g-Moll ab, und die Takte 17–20 führen den/die Hörer*in durch F-Dur zu der Dominante in B-Dur. In diesem Fragment verändert sich jedoch die Klavierbegleitung: Der Bass wird figuriert und es werden fremde Noten eingeführt (siehe Nbsp. 11, lineare Markierung). Die Takte 21–23 leiten einen Stimmungswechsel ein, indem sie erneut um die Tonart c-Moll und ihre Dominante oszillieren. Die Spannung wird durch eine wiederholte Pedalnote G aufrechterhalten, die zusätzlich mit einem Akzent in jedem zweiten (d. h. schwachen) Takt-Schlag markiert ist (siehe Nbsp. 11, punktierte Markierung). Dann, ab dem Takt 24, kehrt der Komponist über die Dominante B-Dur zur Haupttonart Es-Dur zurück.

Der Klavierpart gehört technisch nicht zu den schwierigsten. Die musikalische, künstlerische Dimension kann eine gewisse Herausforderung sein. Das Gleiche gilt für die Gesangsstimme. Obwohl die melodische Linie auf ungezwungene, natürliche Weise geführt wird, kann es besonders für eine*n Amateur*in eine Herausforderung sein, das *g*“ zu erreichen.

Es ist bemerkenswert, dass Lessel in dem besprochenen Lied den vollen Klang der damaligen Klaviere nutzt. Er greift vor allem zu vollen Bassklängen. In Bezug auf die Forschungsfrage, die darauf abzielt, die charakteristischen Merkmale der polnischen Salonmusik darzustellen, lässt sich feststellen, dass selbst in so kurzen Liedformen wie der hier besprochenen Sammlung ein möglichst hohes künstlerisches Niveau angestrebt wird. Ähnliche Verfahren wie die oben beschriebenen, die sowohl Gesangs- als auch Klavierstimmen einbeziehen, wurden auch von anderen bekannten Komponisten der vergangenen Epoche angewandt. An dieser Art von „Variationstechnik“ mangelt es auch nicht in den Werken zukünftiger Komponisten. Die erwähnten Variierungen zeigen sich besonders deutlich in der Kompositionstechnik von Wolfgang Amadé Mozart, der bei der Gestaltung der Werkarchitektur im Allgemeinen nie wortwörtlich dieselbe Idee wiederholt. Das Gleiche gilt für das Schaffen von Joseph Haydn und die Rolle der Figuration in seinem *Andante con variazioni* in f-Moll Hob. VII/6, auf welche später eingegangen wird. Die Schlussfolgerungen, die daraus gezogen werden, zeichnen ein Bild der polnischen Salonmusik, das sich von der stereotypen, oft abwertenden Charakterisierung dieses Genres unterscheidet, die sich im Laufe der Zeit durchgesetzt hat.⁶⁷²

672 Vgl. Tobias Widmaier, *Salonmusik*, in: *Handwörterbuch ...* op. cit.

Andantino

Wła dy sław po legł głosię za czał szeryć

O ciężkiew klesece pod War na Lecz śmier ci Je go Naród nie chciał wie rzyć

Prze ie ty roz pa cza czar na w da le kie Kra ie wysła li czne Po sły

By mu o lo sie Mo nar chy do nio sły

D.S.

* - unlesbar

Notenbeispiel 11: Franciszek Lessel – *Kazimierz Jagiellończyk*⁶⁷³

Die Komponistin des fünfzehnten Liedes *Jan Albrecht Spiew Historyczny* ist Szymanowska. Das Werk hat fünfzehn Strophen, und der Notentext selbst ist auf elf Takte beschränkt. Die Pianistin benutzte die Tonart F-Dur. Das Stück ist im Takt *alla semibreve* und im Tempo *Maestoso e lento* gehalten. Das Lied ist eindeutig für hohe Stimmen gedacht – die melodische Linie umfasst den Bereich *f'–g''*. Die Klavierfaktur ist nicht von Figuration geprägt. Im Gegenteil, es dominieren Akkorde. Auch in den Solopartien zwischen den Strophen gibt es keine Anzeichen für den damals modischen Stil brillant. Der künstlerische Gesamtausdruck der Komposition kann als hymnisch mit leichten Anklängen von Marschmusik beschrieben werden. Besonders schön und interessant ist das Lied ab dem Takt 5 (siehe Markie-

673 Franciszek Lessel, *Kazimierz Jagiellończyk*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 130–131.

rung, Nbsp. 12). Die Komponistin bereichert die Harmonie durch die Verwendung von Fremdtönen. Dadurch erreicht sie eine harmonische Dichte, die die emotionale Ebene des Stücks hervorhebt. Dies spiegelt das literarische Geschehen und weist auf die hermeneutische Verbindung mit dem Text. Außerdem kann man die harmonische Dichte als das Element bezeichnen, das das Lied von den anderen in der Sammlung differenziert. Was die Führung der Gesangslinie angeht, weicht Szymanowska nicht von der Haupttonart und den Grundschritten der Tonleiter ab. Neben einer ähnlichen Schlussfolgerung wie bei *Kazimierz Jagiellończyk* ist auch der Unterschied in der ästhetischen und werkstatttechnischen Qualität zwischen den Kompositionen von Profis und Amateur*innen zu beachten (vgl. ausführliche Tabelle am Ende des Kapitels).

Maestoso e lento

Już był Ca ro gród i Kra i ne Trac ką Zdo był o re żem Mu zulmanbez bo żny strą cilKrzyża wzniośl

6
re kaświętokradz ką Xie życdwóyro zny

Notenbeispiel 12: Maria Szymanowska – *Jan Albrzycht*⁶⁷⁴

Die Musik von Kurpiński ist im sechzehnten Lied *Król Alexander Spiew historyczny* wieder zu hören. Das Lied steht in der Tonart G-Dur, 8/4 Takt und Tempo *Moderato*. Die musikalische Ebene umfasst 15 Takte und der Text ist auf fünf Strophen beschränkt. Obwohl sich die Begleitung auf den Klavierpart beschränkt, kann man den starken Wunsch des Komponisten erkennen, die Illusion einer orchestralen Faktur zu erreichen. Dies manifestiert sich vor allem in der linearen und quasipolyphonen Führung der Stimmen. Ein bedeutsamer kompositorischer Weg ist die Verwendung des sogenannten Mannheimer-Crescendos, das allerdings auf den Klaviersatz reduziert ist. Ausgehend von der Repetition einer einzelnen Note (Stimme) fügt Kurpiński weitere hinzu und gelangt so zu vollen Akkorden, die *f* und *ff* gespielt werden. Auch das Klaviersolo zwischen den Strophen ist nicht frei

674 Maria Szymanowska, *Jan Albrzycht*, in: *ibidem* (1816), Notenbeilage zwischen den S. 144–145.

alla semibreve und Tempo *Larghetto*. Es ist nicht das erste Lied aus der Sammlung, das eine orchestrale Faktur aufweist. Es ist jedenfalls das erste, in dem die Komponistin versucht, die physikalischen Möglichkeiten des Instruments zu überwinden. Die Klavierstimme besteht fast ausschließlich aus akkordischen Tremolos, die von Unisono-Stimmen unterbrochen werden, die den Sänger begleiten. Das Ganze tendiert eher zu einem majestätischen *Accompagnato*-Rezitativ als zu einem Lied. Außerdem wird der klagende Charakter des Gesangs durch Exclamatio-Figuren unterstrichen. Die Gesangslinie pendelt zwischen *d'-f*". Szymanowska entscheidet sich für außerordentliche harmonische Wendungen, beispielsweise in Takt 3 für die Gegenüberstellung eines g-Moll-Akkords mit einem C-Bass. Der Gesamteindruck erinnert an eine Szene aus der Opera seria.

In der hier besprochenen Liedersammlung ist dies das erste Werk, das sich orchestraler Mittel bedient. Brillante Virtuosität übernimmt die Gestaltung der emotionalen Ebene. Ein Lied mit einem utilitaristischen Zweck überschreitet seinen Rahmen und entwickelt sich zu einem ausdrucksstarken Gedicht. Auf diese Weise bricht die polnische Salonmusik mit dem Muster der einfachen Musik, die oft ein minderwertiges Genre ist. Die Größe und der Zweck der Komposition haben in diesem Fall keinen Einfluss auf ihre ästhetischen Qualitäten. Im Gegenteil. Sie erfordern von den Interpret*innen technisches Können, Sensibilität und Musikalität.

Das achtzehnte Lied – *Zygmunt I* – ist wiederum das Werk von Salomea Paris. Die Haupttonart des Stücks ist G-Dur. Der Takt wurde als *alla semibreve* markiert, das Tempo ist als *Andante* festgelegt. Trotz seiner unauffälligen Größe (zwölf Takte) und seiner zwölf Strophen hat das Lied originellen Charakter. Eine Besonderheit ist der annähernde Ostinato-Rhythmus, welcher in punktierten Noten vorkommt, der aber nicht so konsequent geführt wird wie in den späteren Werken Schumanns. Eine ähnlich wichtige Funktion übernimmt die Führung der manchmal mehrtaktigen Abschnitte der Solostimme auf Tonwiederholungen. Auf diese Weise erzielt die Komponistin den Effekt, dass nicht gesungen, sondern ein Rezitativ vorgetragen wird. Die Wurzeln dieser Art der Behandlung gehen auf die Florentiner Camerata und die Monodie zurück, die in den früheren Kapiteln des Werkes erwähnt wurden.⁶⁷⁷

677 Vgl. Jacopo Peri, *Euridice*; Emilio de'Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Akt I – Tempo solo.

Larghetto

3
W o kro pnych cie niach pie cza rów pod ziemnych gdzie pro mień słoń ca

8
ni gdy nie do cho dził kę dy ka ga niec z łoś dka skle pień ciemnych, zwie

12
Ein so langer Ped. erscheint fragwürdig [M.K.]
szo ny bla de plo mienie roz wo dził Gliń ski zna io my

18
zwy cięstw i znie eno ty li czył dni smu tne

22
D.S.
cież kie mi zgdy zo ty Na

p *pp* *rall.* *ff*

Notenbeispiel 14: Maria Szymanowska – *Duma o Michale Gliškim*⁶⁷⁸

678 Maria Szymanowska, *Duma o Michale Gliškim*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 158–159.

Notenbeispiel 15: Salomea Paris – *Zygmunt I*, T. 5–8⁶⁷⁹

Pastore del Coro

Notenbeispiel 16: Jacopo Peri – *Euridice*, T. 46–51, S. 4⁶⁸⁰

.II.
TEMPO

Notenbeispiel 17: Emilio de' Cavalieri – *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, T. 1–12⁶⁸¹

Es ist zwar nicht sicher, dass Salomea Paris mit den oben genannten Beispielen vertraut war, es ist jedoch sehr wahrscheinlich, dass ihr die Opern von Wolfgang Amadé Mozart und Rossini, die mehrmals auf der Warschauer Opernbühne aufgeführt wurden, bekannt waren.⁶⁸² Die Rezitative aus den Bühnenwerken der genannten Komponisten sind trotz des Zeitablaufs immer noch eng mit den florentinischen Annahmen und Idealen verbunden. An diesem Beispiel lässt sich zudem die Weiterführung der Tradition der Art des Recitativs wiedererkennen: von der Florentiner Camerata über die Opernreform von Gluck und ihre makelloste Form

679 Salomea Paris, *Zygmunt pierwszy* [I], in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką* ... op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 164–165.

680 Jacopo Peri, *Euridice*, [https://vmirror.imslp.org/files/imgnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_\(Jacopo_Peri\)_1600.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imgnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_(Jacopo_Peri)_1600.pdf) [Zugriffsdatum 05.01.2025].

681 Emilio de' Cavalieri, *Rappresentatione di Anima et di Corpo*, Nicolo Mutij, Rom 1600, S. II, https://vmirror.imslp.org/files/imgnks/usimg/d/dc/IMSLP338911-PMLP546824-Cavalieri_Rappresentatione.pdf [Zugriffsdatum 05.01.2025].

682 Das rekonstruierte Repertoire des Teatr Publiczny [Öffentlichen Theaters (in Warschau)] aus der Zeit von Stanisław August Poniatowski ist zu finden in: Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 203–259.

in Gestalt der Bühnenkompositionen von Wolfgang Amadé Mozart bis hin zu den Opern von Rossini.

Die Gesangslinie wird auf natürliche und bequeme Art und Weise vorgetragen. Auch die Größe des Stimmumfangs sollte keine größeren Leistungsprobleme aufwerfen. Sie ist auf die Oktave *d'–d''* beschränkt. Die Begleitung unterstützt den/die Sänger*in, indem sie/er die melodische Linie und die reiche harmonische Füllung dupliziert. Es fehlt nicht an Septimenakkorden und Leittönen im Bass.

Salomea Paris hat zudem ein weiteres, neunzehntes Lied mit dem Titel *Konstanty Xzeta Ostroski*⁶⁸³ [Fürst Konstantin Ostroschski] vertont. Dieser Gesang unterscheidet sich in der melodischen Gestaltung stark vom vorherigen Stück. Die melodische Linie bringt den/die Zuhörer*in näher an Ideen, die dem Belcanto-Verständnis des 19. Jahrhunderts nahestehen. Die melodische Linie wird natürlich geführt und ist in zwei achttaktige musikalische Sätze unterteilt. Der Vortrag bewegt sich zwischen *dis'* und *e''*. Die Klavierbegleitung beschränkt sich auf gebrochene Akkorde. Der harmonische Plan basiert hauptsächlich auf der Tonika und der Dominante der Tonart E-Dur. Takt 2/4, Tempo *Andante*. Das Lied besteht aus zweiundzwanzig Strophen, von denen jede sechzehn (gleiche) Takte hat.

Die Musik für das zwanzigste Lied *Jan Tarnowski Płacz starego Rycerza na jego pogrzebie* [Jan Tarnowski. Klage des alten Ritters bei seinem Begräbnis] entstand wiederum von Franciszek Lessel. Das Werk steht in der Tonart g-Moll, im 2/4-Takt und im Tempo *Lagrimoso*. Die erwähnte Trauer zeigt sich bereits in der Klaviereinleitung des Liedes. Der Komponist wählte einen Bass Chaconne sowie eine starke Chromatik und eine quasi-imitative Technik. Diese Chromatik formt eine musikalische rhetorische Figur – eine Pathopoeia (siehe graue Markierung, Nbsp. 18) –, die Leiden und Schmerz andeutet. Eine gewisse rhetorische Parallele findet sich in der Arbeit des Meisters Lessel zu Joseph Haydns *Die Worte des Erlösers am Kreuze* (Nbsp. 19 und 20; lineare Markierung: Pathopoeia, punktierte Markierung: Seufzer-Motive).

Notenbeispiel 18: Franciszek Lessel – *Jan Tarnowski Płacz starego Rycerza na jego pogrzebie*, T. 1–4⁶⁸⁴

683 Konstantin Ostroschski (1460–1530): der erste Großhetman von Litauen. Er war erfolgreich in den Kriegen gegen die Krimtataren sowie das Großfürstentum Moskau.

684 Franciszek Lessel, *Jan Tarnowski Płacz starego Rycerza na jego pogrzebie*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 192–193.

Notenspiel 19: Joseph Haydn – *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Hob.XX:1
 Sonata I – *Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt* T. 27–33 [Markierungen des Autors]⁶⁸⁵

Notenspiel 20: Joseph Haydn – *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Hob.XX:1
 Sonata II – *Hodie mecum eris in Paradiso*, T. 14–20 [Markierungen des Autors]⁶⁸⁶

In der Klavierstimme ist die konsequente, lineare Führung der Polyphonie zu erkennen. Oft überschneidet sich die Oberstimme mit der Solostimme. Das ist

685 Joseph Haydn, *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Hob.XX:1, eigene Transkription nach der Ausgabe von G. Henle Verlag, München 1959, S. 7.

686 Ibidem, S. 16.

jedoch keine Regel – der Komponist sorgt mehrmals für vielfältige Kreation der beiden melodischen Linien. Auch hier ist das melodische Denken der Basslinie spürbar und verweist auf die Basso-continuo-Tradition. Eine ähnlich wesentliche Behandlung ist die unterschiedliche Länge der Phrasen. Die musikalische Phrase in der Begleitstimme ist acht Takte lang, während die in der Singstimme nur sechs Takte beinhaltet. Die „fehlenden“ zwei Takte werden mit Pausen aufgefüllt. Lessel wiederholt diesen Vorgang zweimal. Beim dritten überschneiden sich die Längen der musikalischen Sätze. Das Lied besteht aus dreißig Takten und elf Strophen Text.

Im einundzwanzigsten Lied, das zu den *Geschichtlichen Gesängen* gehört, handelt es sich um den nächsten König aus der Jagiellonen-Dynastie. Der Titel stimmt mit dem Namen des Herrschers – *Zygmunt August* – überein. Auch hier hat die Musik Kurpiński komponiert. Es ist in der Tonart A-Dur gehalten, im 2/2-Takt. Es gibt aber keine genaue Angabe des Tempos. Unter Berücksichtigung des Taktes, der Tonart, der Faktur und der möglichen Phrasierung des Solisten ist davon auszugehen, dass das Tempo zwischen *Andante* und *Moderato*, möglicherweise *Allegro ma non tanto*, schwanken wird. Das Stück beginnt mit einer choralartigen – in Bassoktaven geführten – Klaviereinleitung, die fast vollständig die Melodie der Solostimme intoniert. Die Gesangslinie ist nach dem Prinzip der achttaktigen musikalischen Sätze gestaltet, die der Komponist noch deutlich in Vorder- und Nachsatz unterteilt. Der zweite achttaktige Satz wird fast unverändert wiederholt mit Ausnahme des letzten Taktes, der auf dem *dis*-Ton endet (hier wurde schon vom Autor korrigiert; Markierung, Nbsp. 21). Es muss jedoch davon ausgegangen werden, dass es sich bei dieser Änderung um einen Druckfehler handelt – die Begleitung bleibt wie beim ersten Mal auf der Tonika – E-Dur. Neues melodisches Material wird durch den dritten musikalischen Satz (T. 21–29) eingebracht. Auch die Begleitung ändert sich – die quasipolyphone Faktur wird durch Homophonie ersetzt (vgl. Nbsp. 21). Das geht nicht ohne Klangverluste ab. Werden die beiden Linien nur in Oktaven geführt, entsteht der Eindruck eines leeren Klangs. Die Gesangslinie weist, abgesehen von einem Oktavsprung in Takt zwölf, keine größeren Aufführungsschwierigkeiten auf. Eine zusätzliche Erleichterung für die/den Sänger*in ist die Verdoppelung der Stimme in der Klavierstimme. Das Lied hat einunddreißig Takte. Der Text besteht aus neun Strophen.

Geschichtliche Gesänge der Polen

w Wy nio slym

6 gma chu dwóch Na ro dów sta ny Już się ze bra ly na dniu u ro czy stym

13 Po wa zny se nat i świę te ka pla ny i stan ry cer ski

19 z bu la tem sta li stym Au gust na tro nie siadź berlem w pra wi cy wo ko ło świe tni

27 pań stwa u rze dni cy Chod kie wicz etc.

Tutte Volte Ultima Volta

Notenbeispiel 21: Karol Kurpiński – *Zygmunt August*⁶⁸⁷

Das zweiundzwanzigste Lied – *Henryk Walezyusz* wurde von Franciszek Skibicki vertont. Es gibt keine detaillierten Informationen über seine musikalische Biografie. Man muss davon ausgehen, dass er kein professioneller Musiker, sondern ein Liebhaber war. Davon zeugt die kurze biografische Notiz im Lexikon [*Słownik Muzyków Polskich* (1967)], in der nur eine einzige bekannte Komposition erwähnt wird – das hier besprochene Lied. Das von ihm komponierte Stück hat siebzehn

687 Karol Kurpiński, *Zygmunt August*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 202–203.

Der Komponist, der am meisten an der musikalischen Gestaltung der *Geschichtlichen Gesänge* beteiligt war, war zweifellos Franciszek Lessel. Er ist der Autor von *Stefan Batory*, dem dreiundzwanzigsten Lied. Es beginnt mit einem viertaktigen Klaviervorspiel, das zunächst unisono durchgeführt wird. Das *Maestoso* wird durch punktierte Rhythmen unterstrichen. Ein besonderer kompositorischer Weg besteht darin, die erste Hälfte des Stücks in der Tonart E-Dur zu halten und in der zweiten Hälfte in eine gleichnamige Tonart – e-Moll – zu wechseln. Diese Veränderung ist durch die dramatische Ebene des Textes bedingt. Es ist jedoch anzumerken, dass nicht in jeder der siebzehn Strophen der dritte und vierte Vers dieselbe Dramatik aufweisen. Eine weitere Neuheit in der Sammlung ist die Notierung des Fingersatzes in Takt neun, die eine schnelle Wiederholung des Klangs ermöglicht. Eine Paradebehandlung, die die dramatische Ebene des Textes unterstreicht – aber nicht neu ist –, ist die Verwendung eines verminderten Akkords, der in Takt siebzehn *rf* gespielt wird, sowie eines Trillers auf dem Leitton in Takt zweiundzwanzig. Die Gesangslinie entspricht der Prosodie des Textes und kann in zwei achttaktige musikalische Phrasen unterteilt werden. Die erste in E-Dur und die zweite in e-Moll. Die melodische Linie fällt immer wieder mit der Begleitungslinie zusammen. Das Lied ist im 3/4-Takt gehalten und hat zweiundzwanzig Takte.

Die Komponistin der Musik zum vierundzwanzigsten Lied – *Gesang über Jan Zamoyski*⁶⁸⁹ – gehört wiederum dem Hause Czartoryski an. Zofia Zamoyska, geb. Czartoryska, hatte seit ihrer Kindheit Kontakt mit lebender Kunst. Dies wurde durch die Atmosphäre am Czartoryski-Hof in Warschau und später in Puławy begünstigt. Monika Januszek-Surdacka erinnert in einem der Komponistin gewidmeten Aufsatz daran, dass in ihrer Kindheit einer ihrer täglichen Spielkameraden der Sohn des Hofkapellmeisters war – Franciszek Lessel, der in diesem Kapitel mehrfach erwähnt wird. Als Zeichen seiner Freundschaft widmete er ihr sein *Klavierkonzert* in C-Dur, op. 14.⁶⁹⁰

Der *Gesang über Jan Zamoyski* ist in der Tonart Es-Dur, im Takt *alla semibreve* und in einem gemäßigten Tempo – *Andante* – gehalten. Die Wahl der Tonart mit den drei b-Vorzeichen mag relevant erscheinen, da sie eine enge Anspielung auf die drei Speere im Wappen der Grafen Zamoyski sein könnten. Dies kann eine wesentliche Vermutung sein und verweist auf die *ars combinatoria*.

Niemcewicz's Text umfasst vierzehn Strophen, während Zamoyskas Komposition, die in Form eines Strophenliedes gehalten ist, auf sechzehn Takte beschränkt ist. Es fehlt jegliche instrumentale Einleitung. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Kompositionen sind hier zahlreiche Abweichungen der Begleitung von der

689 Jan Zamoyski (1542–1605): polnischer Großhetman, einer der gebildetsten Staatsmänner seiner Zeit. Berater der Könige Zygmunt August und Stefan Batory.

690 Monika Januszek-Surdacka, *Zofia z Czartoryskich Zamoyska*, <https://www.muzeumzamoyskich.pl/zofia-z-czartoryskich-zamoyska> [Zugriffsdatum 05.01.2025].

Gesangslinie zu beobachten, obwohl dies nicht die Regel ist. Der Bass der Klavierstimme wird hauptsächlich in Oktaven geführt, was dem Klang ein Gefühl von Fülle verleiht. Dieser Effekt wird durch die Nutzung fast des gesamten Klangspektrums des Instruments (des gesamten Tastaturbereichs) verstärkt. Weiters werden parallele Terzen *legato* gespielt (T. 4–5). Die gleichnamige Tonart es-Moll (T. 7) wird eingeführt; das Klaviersolo (T. 15–16) verweist auf den Stil brilliant. Die Gesangslinie besteht aus drei Phrasen, die jeweils vier Takte lang sind, wobei die letzte um zwei Takte (4+2) verlängert ist und die Funktion eines kadenziellen Schlusses übernimmt. Der Ambitus umfasst *es'–g''*.

Zygmunt III, die fünfundzwanzigste Komposition in der Sammlung, wurde von dem Komponisten und Kapellmeister Józef Deszczyński vertont.⁶⁹¹

Das Lied steht im 2/4-Takt, in der Tonart c-Moll und im *Andante*-Tempo. Es hat sechsundzwanzig Takte und die entsprechenden zehn Strophen. Die Dramatik des Liedes, die eindeutig auf die Beethoven'sche Strömung hindeutet, wird durch volle Akkorde, Sprünge und eine chromatische Basslinie im Klavierpart unterstrichen (siehe Markierung, Nbsp. 23). Letzteres wiederum kann als rhetorische Figur interpretiert werden – die *Pathopoeia* ist Teil der Dimension von Schmerz, Tod und Verzweiflung – die der poetische Text anklingen lässt. Diese Dramatik wird durch die Gesangsstimme im oberen Register noch verstärkt.

Notenbeispiel 23: Józef Deszczyński – *Zygmunt III*, T. 1–5⁶⁹²

Es ist zu beachten, dass in Takt 7 höchstwahrscheinlich ein Druckfehler vorliegt. Das geschriebene *d'' f'' d'' c''*⁶⁹³ harmoniert in keiner Weise mit dem vom Klavier gegebenen Quartsieben-Dominant-Akkord. Die korrekte Notation der melodischen Linie würde wahrscheinlich wie folgt aussehen: *d'' f'' es'' d''*⁶⁹⁴ (siehe Nbsp. 24).

691 In den Quellen gibt es nicht viele Informationen über ihn. Er war in den Gebieten Vilnius und Minsk tätig. Vgl. in der *PWN-Enzyklopädie* und in der *Enzyklopädie des Theaters*; <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Deszczyński-Jozef;3892085.html> [Zugriffsdatum 05.01.2025]; <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76572/jozef-deszczyński> [Zugriffsdatum 05.01.2025].

692 Józef Deszczyński, *Zygmunt III*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 264–265.

693 Markierung des Autors.

694 Markierung des Autors.

Notenbeispiel 24: Józef Deszczyński – *Zygmunt III*, T. 6–8⁶⁹⁵

Das folgende Fragment (T. 9–12), das in der Paralleltonart Es-Dur gehalten ist, erinnert in seinem Charakter sowie in der Leichtigkeit der Melodieführung an die Vokalwerke von Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn. Dieses Vorgehen zeugt von der Kenntnis der Charakteristika der Musiksprache der Wiener Komponisten in polnischen Kreisen – deren Schaffen, wie in früheren Kapiteln erwähnt wurde, bekannt war – sowie von dem Versuch, diese in polnischen Kulturkreisen neu zu interpretieren. Ein weiterer möglicher Schluss, der aus den angesprochenen melodischen Passagen gezogen werden kann, ist die oft erwähnte pädagogische Funktion der hier vorgestellten Salonliedsammlung. Zuhörer und Ausführende hatten die Möglichkeit, sich über die künstlerischen Trends der Zeit zu informieren, mit Stücken, die an die Leistungsfähigkeit der Musikliebhaber*innen angepasst waren.

Die Takte 13–16 bereiten die Rückkehr zur Haupttonart c-Moll und den dramatischen Auftakt des Themas mit einer chromatischen Basslinie vor (T. 17). Die Gesangslinie wird auf natürliche Weise geführt, Ambitus *fis'–g*". Es fehlt nicht an der rhetorischen Figur – der Exclamatio. In Bezug auf die formale Struktur zeigt das Lied eine klare Tendenz zur Aufteilung in drei musikalische Sätze mit jeweils acht Takten. Am Ende jeder Strophe ist ein zweitaktiges Klaviersolo zu hören, das den Beginn der nächsten Strophe vorbereitet.

Die Musik für das sechsundzwanzigste Lied – *S. Zolkiewski. Der historische Gesang*⁶⁹⁶ – wurde von Konstancja Narbutówna komponiert, die zuvor nicht erwähnt wurde. Niemcewicz's Text hat einundzwanzig Strophen, während die musikalische Ebene elf Takte hat. Das Stück steht in der Tonart Es-Dur, Takt *alla semibreve*. Das Tempo ist wieder als *Andante* festgelegt. Wie bei den meisten Liedern in dieser Sammlung fehlt auch bei diesem Lied die Klaviereinleitung. Sowohl die melodische Linie als auch die Harmonie sind um die Tonika und die Dominante der Haupttonart zentriert. Was die Aufführung betrifft, so gibt es keine größeren technischen oder künstlerischen Schwierigkeiten. Das Klangmaterial fällt in den Ambitus der Oktave *es'–es*". Aus formaler Sicht scheint die beste Lösung zu sein,

695 Józef Deszczyński, *Zygmunt III*, in: *ibidem* (1816).

696 Stanisław Żółkiewski (1547–1620): Großhetman und Großkanzler der polnischen Krone. Er war erfolgreich in den Kriegen gegen die Russen, Schweden, das Osmanische Reich sowie die Tataren.

das Lied auf zwei viertaktige Phrasen und eine – die letzte – zweitaktige Phrase zu teilen. Die Verfolgung der Basslinie zeigt, dass es keine Abweichung vom harmonischen Schema gibt – die Linie basiert auf der 1., 4. und 5. Stufe. Die Klavierbegleitung ist auf eine einfache Faktur beschränkt. Die Gesangslinie wird in der Klavierstimme dupliziert und in parallelen Terzen geführt.

Das siebenundzwanzigste Lied – *O Chodkiewiczzu* [Über Chodkiewicz⁶⁹⁷] ist das Werk von Gräfin Teresa Chodkiewicz. Dieser Gesang beginnt mit dem bisher längsten instrumentalen Vorspiel – er ist acht Takte lang. Dies ist bemerkenswert angesichts des Gesamtumfangs dieser Kompositionen – in diesem Fall sind es einundvierzig Takte. Der poetische Text umfasst zweiundzwanzig Strophen. Es sollte jedoch hinzugefügt werden, dass im Falle des vorliegenden Liedes zwei Strophen Text – nicht wie üblich eine Strophe – je der oben erwähnten einundvierzig Takte vorhanden sind. Das Lied steht in der Tonart F-Dur, im *Andantino*-Tempo und im 2/4-Takt. Der Marschcharakter des Taktes wird durch die folgende rhythmische Figur und die melodische Fanfarenlinie betont:

Notenbeispiel 25: Teresa Chodkiewicz – *O Chodkiewiczzu*, T. 1–18⁶⁹⁸

Die Gesangslinie basiert auf einer achttaktigen, regelmäßigen formalen Struktur. Entgegen der technisch einfachen Begleitung wird die Aufmerksamkeit auf die effiziente Verwendung der Harmonie gelenkt. Trotz der Annäherung an die Haupttonart – Abweichen nach verwandten Tonarten, II., VI. Stufe – sollte man die Art und Weise, wie die Basslinie geführt wird, beachten. Sie ist nicht auf einfache Akkorde beschränkt – eine Bassbasis, die auf den Hauptstufen der Tonart aufbaut.

697 Jan Karol Chodkiewicz (1570/1571–1621): Großhetman von Litauen. Einer der talentiertesten Feldherren Europas des 17. Jahrhunderts.

698 Teresa Chodkiewicz, *O Chodkiewiczzu*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką* ... op. cit. (1816), Notenbeilage zwischen den S. 308–309.

Im Gegenteil, man kann oft fremde Töne – Leittöne – sowie den Versuch, diese Linie melodisch zu gestalten, beobachten. Kadenzen werden auf dem Bass: IV, V, I gebaut.

Die Musik von Kurpiński erklingt wieder im achtundzwanzigsten Gesang – *Władysław IV*. Es ist im Takt *alla semibreve* und im Tempo *Molto Moderato* gehalten. Das Stück beginnt in der Tonart c-Moll, bevor es in die gleichnamige Tonart C-Dur wechselt. Diese Behandlung ist beachtenswert, weil sie sich nicht auf einen bestimmten Abschnitt des Textes in jeder nachfolgenden Strophe bezieht. Der Komponist hat eindeutig festgehalten, dass das Fragment *maggiore* in der zehnten Strophe beginnt und die nächsten drei Strophen bestimmt. Ab Strophe vierzehn kehrt das *minore* zurück (siehe Nbsp. 26, lineare Markierungen). Kurpiński legt die Messlatte für die/den Sänger*in hoch, indem er das Erreichen eines *g*“ (T. 19) verlangt – mittlerweile der höchste Ton in der Gesangslinie der Sammlung. Diese Linie zeichnet sich durch ihren deklamatorischen Charakter aus (siehe Nbsp. 26, u. a. punktierte Markierung). Dies wird durch die mehrfache Wiederholung eines einzigen Tons unterstrichen. Diese Behandlung spielt einerseits auf das Rezitativ und andererseits – in einem breiteren Kontext – auf die Monodie an. Die Vokalphrasen sind in vier Takte gegliedert, die mit dem gleichen Motiv-Kopf beginnen. Im *maggiore*-Teil ist die Anfangspassage in zwei zweitaktige Phrasen unterteilt, die sich auf den Moll-Teil beziehen. Die Takte 17–20 sind durch neues melodisches Material gekennzeichnet. Die Begleitung zeichnet sich durch akkordische Strukturen und ein rhythmisches Muster aus (siehe Nbsp. 26, u. a. gestrichelte Markierung), das an einen Marsch erinnert. Das orchestrale Denken des Komponisten ist offensichtlich – die betreffende Begleitung nähert sich durch Faktur und Artikulation der Ästhetik und Klangfarbe der Streichergruppe an. Das Lied hat insgesamt zweiundzwanzig Takte und sechzehn Strophen.

Jan Kazimierz ist das neunundzwanzigste Lied des Zyklus, wiederum komponiert von Franciszek Lessel. Es ist in der Tonart a-Moll, 2/4-Takt komponiert, das Tempo ist *Andantino*. Das Klaviervorspiel, das auf einer Imitation beruht, sowie die Verwendung des Bassregisters (der tiefste Ton ist *Gis*,) ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Wie bei Lessels erstem Lied der Sammlung ist ein starkes Festhalten an der Basso-continuo-Tradition zu erkennen, das sich in diesem Fall in einer besonders melodischen Behandlung der Basslinie manifestiert. Die Gesangslinie wird auf natürliche Weise geformt. An Sprüngen mangelt es jedoch nicht, es kommen sogar Septim-Sprünge vor. Der Ambitus ist *e'-f*“. Das Lied hat sechsundzwanzig Takte und achtzehn Strophen.

Der dreißigste Gesang *Stefan Potocki. Ein historisches Lied* wurde von Herzogin Maria von Württemberg komponiert, deren Tätigkeit oben besprochen wurde. Dies ist das einzige Lied in der Sammlung, das aus ihrer Feder stammt.

Polnische und Wiener Musiksalons

Molto Moderato

Minore Niew świetnych go dachwzrósmłody kró le wicz A le nad Dnie premnad Do nem i

5 Dzwina Wielki Zamoy ski Zolkiewski Chodkie wicz u czy li Xie cia

9 iak Kró lo wie sly na *8. Volte*

Strofa 16. Maggiore Już czas był spo czac po zwy ciestwach dziel nych z Brzegów Se kwa ny przy by wa Lud

16 wika O zdo bny hu fiec Wóródkrzyków we sel nych Na dziarskich ko niach

20 swa Pa nie spo ty ka *D.S.*

3. Volte.
14. czyli Ostatnia Strofa zwraca się do Minoru [Die 14. - letzte Strophe wendet sich an Minore]

Notenbeispiel 26: Karol Kurpiński – *Władysław IV*⁶⁹⁹

699 Karol Kurpiński, *Władysław IV*, in: *ibidem* (1816), Notenbeilage zwischen den S. 332–333.

Das Lied ist im 3/4-Takt, *Andantino*-Tempo. Die Wahl der Tonart ist interessant – die Aussage und die Stimmung des Textes werden durch die Tonart f-Moll betont, die im neunten Takt in das gleichnamige F-Dur übergeht. Hervorzuheben ist jedoch die Notation dieses Phänomens selbst. Die Herzogin verzichtet auf die traditionelle Notation, bei der ein einziges b-Vorzeichen – *b* – belassen wird, und entfernt stattdessen alle Vorzeichen. Analysiert man das Stück jedoch unter harmonischen Gesichtspunkten, kann man leicht zu dem Schluss kommen, dass das Fehlen des *b* in der Tonart höchstwahrscheinlich ein Redaktionsfehler ist. Für diese Vermutung spricht der zwölfte Takt, in dem beim *h* ein Auflösungszeichen vorgenommen wurde, um dann das *b* wiederherzustellen.

niech wascędó sła wy ro dzi dziel ne go mestwa wspom nie nia słu chay cieiaksla wy wień ce
 wal czącw Oyczy zny O bro nie zys kał od waż nyMło dzie niec i w Szła chet nym po legł zgo nie i
 w Szła chet nym po legł zgo nie

D.S.
 Fo

Notenbeispiel 27: Maria von Württemberg – *Stefan Potocki. Śpiew historyczny*, T. 5–20⁷⁰⁰

Der Moll-Teil des Liedes ist auf einfachen tonalen Beziehungen aufgebaut, die auf Tonika und Dominante sowie Tonika und Subdominante basieren. Die melodische Linie wird in einer natürlichen, ungezwungenen Weise geführt. Dies ist hervorzuheben, da es der Komponistin dennoch gelungen ist, in dieser Einfachheit die Exclamatio-Figur anmutig einzubauen, indem sie jeweils in den zweiten Vers einer Strophe fällt. Dies ist besonders hervorzuheben, da der Ambitus der Stimme das Undezime *c'-f''* erreicht. Die Gesangslinie ist in zwei viertaktige Abschnitte

700 Maria von Württemberg, *Stefan Potocki. Śpiew historyczny*, in: *ibidem* (1816), Notenbeilage zwischen den S. 366–367.

gegliedert, die intern auch in zwei Abschnitte unterteilt werden können. Der Dur-Teil des Liedes basiert auf ähnlichen harmonischen Mustern (mit Ausnahme des verminderten Akkords in Takt 12). Die Phrasierung stellt sich jedoch anders dar. Die Komponistin gestaltet zunächst eine viertaktige Phrase, die auch der Form des Textes, seiner Prosodie, entspricht. Die nächste birgt jedoch eine Überraschung – während der Klavierpart dem vorherigen Muster folgt, ändert die Gesangsstimme ihre Phrasierung, die wie folgt gestaltet ist: 4+2, wobei die letzten beiden Takte des Gesangs der letzten Strophe entsprechen und musikalisch „Plus-Takte“ darstellen, die als kadenzierter Klangfestigung dienen. Diese Behandlung findet man in der Musikkultur oft, unter anderem in Liedern von Joseph Haydn oder Schubert. Einmal mehr sind das künstlerische Niveau und die formale Architektur des Werks bemerkenswert. Trotz seiner Kürze und seiner Zugehörigkeit zum Genre der Salonmusik verliert das Stück nicht an ästhetischer Qualität. In der Klavierstimme wird die Aufmerksamkeit auf die parallelen Terzen und *Legato*-Sexten gelenkt. Der Teil erinnert an einen Klavierauszug – obwohl die Begleitung pianistisch geschrieben ist, deutet die Behandlung des Instruments selbst eher darauf hin, dass es sich um ein Streicherensemble handelt. Das Stück von Maria von Württemberg hat zwanzig Takte und fünfzehn Strophen.

Der Komponist des einunddreißigsten Liedes *Stefan Czarniecki* ist wieder Kurpiński. Das Werk ist im Takt *alla semibreve* und in der Tonart D-Dur gehalten. Das Tempo ist *Maestoso*, was durch punktierte Rhythmen – eine Stilisierung des Marsches – noch unterstrichen wird.

Das Werk beginnt mit einer kurzen, akkordischen Klaviereinleitung, die auf der harmonischen Wendung T–D⁷ basiert. Erwähnenswert ist, dass innerhalb des A-Teils (T. 1–11), dessen melodische Linie jeweils durch einen Auftakt gekennzeichnet ist, die Begleitstimme praktisch unverändert bleibt. (In der Notation der Basslinie der Takte 8–10 ist zu bemerken, dass der Komponist auf die Stimmführung in Oktaven verzichtet hat. Berücksichtigt man jedoch die Takte 7 und 11, d. h. den ersten und den letzten Takt der zweiten musikalischen Phrase von Teil A, in denen die oben genannten Oktaven explizit notiert sind, erscheint es am sinnvollsten, die Basslinie durchgängig in Oktaven fortzusetzen. Diese These wird durch die Verwendung von Oktaven im Bass bestätigt, wenn dieser eine rein harmonische Funktion hat. Nur in melodisch-figurativen Fragmenten entscheidet sich der Komponist für eine einstimmige Führung dieser Linie.) Die Gesangslinie dieses Satzes besteht aus zwei musikalischen Phrasen, die jeweils fünf Takte umfassen. Teil B (T. 12–19 + T. 20 – Coda) ist, zumindest in Teilen, durch den Umgang mit Polyphonie gekennzeichnet. Sie ist nicht auf imitatorischer Basis aufgebaut, sondern auf einfacher akkordischer Polyphonie. In Anbetracht des kompositorischen Erbes von Kurpiński, insbesondere seines Beitrags zur Entwicklung der polnischen Oper, kann das vorliegende Verfahren als Verweis auf das orchestrale Denken –

hier auf die Einführung des Horns – interpretiert werden. Dies ist wesentlich, weil in dem betreffenden Zyklus auch die Rolle des Klaviers analysiert wird.

Das Lied hat zwanzig Takte und siebzehn Strophen. Die Gesangsstimme erreicht einen Ambitus von Dezime *d'* bis *f''*.

Michał Korybut, das zweiunddreißigste Lied, ist das letzte Werk aus der Sammlung. Es stammt von Kurpiński. Es zeichnet sich durch ein schnelleres Tempo als die anderen Stücke aus – *Allegro assai* – und 12/8-Takt. Es steht in der Tonart B-Dur. Das Lied beginnt mit einer eintaktigen Klaviereinleitung, die ausschließlich auf einer figurativen Entwicklung des Hauptakkords in der Basslinie basiert. Diese Figuration bleibt dem anfänglichen Schema fast während des gesamten Liedes treu – eine Abweichung von der Regel ist in vier Takten zu erkennen, in denen der Komponist diese Figuration vereinfacht – und ist durch eine etüdenartige Faktur gekennzeichnet. Eine zusätzliche Herausforderung kann die Anforderung sein, *sempre legato* zu spielen. Der rechte Teil ist deutlich einfacher. Er beschränkt sich auf die Verdoppelung der Gesangslinie, die gelegentlich durch harmonische Füllung bereichert wird. Die Gesangsstimme scheint die melodischste und natürlichste von allen Liedern zu sein, die Kurpiński für die betreffende Sammlung geschrieben hat. Das Lied hat fünfzehn Takte, die sich wie folgt gliedern lassen, wobei der erste und die letzten beiden Takte ein Klaviersolo sind:

$$1 + 4 + 4 + 4 + 2$$

Die Takte 2–9, d. h. die ersten beiden Vierer-Takte, sind in B-Dur gehalten und beruhen auf demselben musikalischen Material. Ein Stimmungswechsel wird durch die Takte 10–13 eingeleitet, die in die dunklere Tonart c-Moll führen. Diese Behandlung unterstützt indirekt die Dramatik des Neun-Strophen-Textes.

Das dreiunddreißigste Lied, *Jan III*, wurde von Franciszek Lessel vertont. Das Tempo ist mit *Allegro Maestoso* festgelegt, was in Verbindung mit dem Takt *alla breve* und den punktierten Rhythmen den Charakter des Marsches unterstreicht. Es ist nicht nur eine rhetorische Hervorhebung der Verdienste von König Jan III. Sobieski um Polen, sondern auch ein indirekter Verweis auf seinen Sieg bei der Schlacht am Kahlenberg am 12. September 1683. Der feierliche Charakter hat noch einen zweiten Grund: In der ersten Ausgabe der *Śpiewy historyczne* war dies das letzte (vertonte) Lied der Sammlung. Der endgültige Text *Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego* [Begräbnis des Prinzen Józef Poniatowski] wurde erst in späteren Ausgaben vertont.⁷⁰¹

701 *Geschichtliche Gesänge der Polen mit Musik und Stichen* (1816) enden mit einer Vertonung des Textes über Jan III. von F. Lessel. Es folgt nur noch ein poetischer Text, der die Beerdigung des Neffen des Königs – Fürst Józef Poniatowski – schildert. In dieser Ausgabe fehlen jedoch die Noten und die *Anhänge zu den Geschichtlichen Gesängen*. Die Musik kommt erst in der nächsten Ausgabe (1818),

Das in F-Dur geschriebene Lied beginnt mit einem Unisono von Gesang und Klavier. Die Oberstimme der Begleitung verdoppelt in erster Linie die Gesangslinie. Durch die Verwendung von Mehrstimmigkeit konnte Lessel Klangfülle erreichen. Auch der Verzicht auf die systematische Wiederholung von punktierten Rhythmen in der Singstimme und im Klavierpart ist eine originelle Idee. Der Komponist lässt sie häufig in der Gesangslinie weg und überträgt sie nur in die Begleitung. So kann er die Kontinuität und vor allem die Melodik der Gesangslinie aufrechterhalten. Die formale Struktur des Liedes lässt sich durch die vier Takte und die beiden Takte am Ende jeder Strophe charakterisieren, die das Klaviersolo darstellen:

A_1 (F-dur \rightarrow g-moll) A_2 (g-moll \rightarrow F⁷) **B** (B-dur \rightarrow F-dur) **C** (F-dur)⁷⁰²

Selbst in einem so kurzen Lied von nur achtzehn Takten gelang es Lessel, eine interessante harmonische Lösung anzuwenden. Während in Takt 4 die nach unten alterierte Note, die im D⁷-Akkord nach g-Moll führt (Leitton) – also anstelle von *f*is \rightarrow *f* – als Schreibfehler behandelt werden kann und sogar sollte (angesichts der analogen Stelle in Takt 8), bringt Takt 13 eine noch nie dagewesene harmonische Lösung. Der auf einer Terz aufgebaute F-Dur-Akkord hat eine alterierte Quinte (*c* \rightarrow *c*is), die gleichzeitig der Leitton zur Terz des B-Dur-Akkordes wird (siehe Markierung, Nbsp. 28).

Notenbeispiel 28: Franciszek Lessel – *Jan III*, T. 10–14⁷⁰³

Die Gesangsstimme zeichnet sich durch die natürliche Führung der melodischen Linie aus. Das Lied umfasst siebzehn Strophen.

In der zweiten (1818) und in späteren Ausgaben findet man den letzten Gesang der Sammlung der *Geschichtlichen Gesänge – Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego* [das Begräbnis des Prinzen Józef Poniatowski], bereits von Franciszek Lessel vertont. Das Lied steht in der Tonart f-Moll, im 2/4-Takt und im Tempo *Adagio Lamentoso*. Die oben

die später analysiert wird. Vgl. Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1816), S. 404–433.

702 Markierungen des Autors.

703 Franciszek Lessel, *Jan III*, in: *ibidem* (1816), Notenbeilage zwischen den S. 404–405.

genannten Elemente unterstreichen den Trauercharakter dieses Werks, der in Form einer *Marcia funebre* erhalten bleibt. Bedenkt man Lessels musikalische Ausbildung in Wien, so drängt sich eine weitere Analogie zu Joseph Haydns *Andante con variazioni* in f-Moll Hob. XVII/6⁷⁰⁴ auf. Dieses Werk wurde 1799 im Artaria-Verlag in Wien veröffentlicht, sodass es möglich ist, dass Lessel mit dem Werk seines Meisters und Lehrers vertraut war. Dafür sprechen die Wahl der Tonart, der Charakter des Trauermarsches oder die Verwendung von punktierten Rhythmen in ähnlicher Weise wie bei seinem Lehrer (siehe Nbsp. 29, lineare Markierungen). Eine Gelegenheit, sich mit dem Werk vertraut zu machen, könnte sein Aufenthalt in Wien (ab Dezember 1799; das *Andante con variazioni* wurde genau in diesem Jahr komponiert) oder sein späterer Dienst am Hof der Fürstin Lubomirska in Łańcut gewesen sein. Beide Thesen müssen jedoch im Bereich der Vermutung bleiben. In den erhaltenen Briefen an seinen Vater wird das thematisierte Werk von Joseph Haydn nicht erwähnt. Auch die erhaltene Musikalien-Sammlung des Schlosses Łańcut ist bei der Suche nach Belegen für die These wenig hilfreich. Unter den Klavierwerken für 2 Hände befinden sich keine Werke von dem Komponisten der *Schöpfung*. Ähnliche Ergebnisse wurden in der Czartoryski-Fürstenbibliothek in Krakau gefunden, die über eine riesige Musiksammlung verfügt, vor allem über Musik, die von den nachfolgenden Besitzern praktisch genutzt wurde. Joseph Haydns Werke erscheinen in dieser Sammlung, aber es handelt sich um Sinfonien, Oratorien, Manuskripte von Arien und Kammermusik-Sonaten.

Das Lied beginnt mit einer viertaktigen Klaviereinleitung. Trotz des Rückgriffs auf eine Dominante (C-Dur) spürt man die Traurigkeit, die das gesamte Stück begleitet. Hier, im zweiten Takt, führt Lessel einen charakteristischen punktierten Rhythmus ein.⁷⁰⁵ Die melodische Linie, die in einer asketischen Form gehalten ist, ist auf aufeinanderfolgenden Stufen einer absteigenden Tonleiter aufgebaut: *c, b, as, g* (T. 5–8; siehe Nbsp. 29, punktierte Markierung). In den folgenden Takten ändert die Linie ihre Richtung. Beginnend mit dem Ton *b*, der Septime der Dominante ist, notiert der Komponist die Melodie in zwei absteigenden Abschnitten. In den Takten 11–12 zieht die chromatische Linie in der Hauptstimme die Aufmerksamkeit auf sich (siehe Nbsp. 29, gestrichelte Markierung). Neben dem Bezug zur musikalischen Rhetorik ist die Harmonisierung des genannten Abschnitts zu erwähnen, die einen starken Bezug zu Wolfgang Amadé Mozarts *Lacrimosa* aufweist. Das Lied hat fünfundzwanzig Takte und sechzehn Strophen Text.

704 Das Manuskript von J. Haydns *Andante con variazioni* in f-Moll Hob. XVII/6 befindet sich derzeit in der New York Public Library und trägt den Titel *Sonata*. Das Manuskript ist in sehr gutem Zustand erhalten. Das *Andante*-Tempo steht deutlich auf der zweiten Seite; „In Nomine Domini“ ist in der Mitte der gleichen Zeile zu lesen, mit Haydns Unterschrift rechts daneben. Alle Seiten (12) sind lesbar und können online eingesehen werden. US-NYp, Sig.: Music Division, JOE 72-13.

705 Diese Verwendung des Rhythmus, die in gewisser Weise die Gestaltung des Stücks übernimmt, wurde im 20. Jahrhundert – in einer weiterentwickelten Form und als rhythmisches Ostinato – von M. Ravel im zweiten Satz von *Gaspard de la Nuit* kristallisiert.

Adagio Lamentoso

5
Zpo mie dzy bo iów i gra dów O gni stych wie rna swey spra wie

11
nie od ste pna zna ków Szła wol nem kro kiem do

17
sie dliśk Oy czy stych gar stka Po la ków D.S.

Notenbeispiel 29: Franciszek Lessel – *Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego*⁷⁰⁶

Erwähnenswert sind auch die unveröffentlichten Fassungen von zwei Liedern von Szymanowska: *Kazimierz Wielki* und *Stefan Czarniecki*.⁷⁰⁷ Es ist schwierig, in den Quellen jener Zeit Informationen zu finden, die eine solche Entscheidung erklären, aber wenn man sich die Manuskripte der oben genannten Lieder ansieht, die in der Jagiellonen-Bibliothek in Krakau⁷⁰⁸ aufbewahrt werden, und sie mit den veröffentlichten Liedern vergleicht, kann man zu dem Schluss kommen, dass die Werke von Szymanowska höchstwahrscheinlich vom musikalischen und technischen Standpunkt aus für durchschnittliche Hörer*innen und Interpret*innen zu schwierig waren.

⁷⁰⁶ Franciszek Lessel, *Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego*, in: Julian Ursyn Niemcewicz, *Śpiewy Historyczne: z muzyką ...* op. cit. (1818), Notenbeilage zwischen den S. 426–427.

⁷⁰⁷ Siehe Appendix 2.

⁷⁰⁸ Beide Lieder befinden sich in PL-Kj, Sig.: Muz. Rkp. 2003 II.

Charakters wird die Figuration hervorgehoben, die die feine Klaviertechnik unterstreicht.

Die Sammlung von Liedern ist nicht durch eine interne tonale Ordnung gekennzeichnet, obwohl manchmal Dominanten- und Subdominanten-Beziehungen erkennbar sind, gibt es keine Kontinuität dieser „Kette“. Mit Ausnahme von *Bogurodzica* stellen das erste und das letzte Lied der Reihe (*Piast* [As-Dur] und *Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego* [f-Moll]) einen Versuch dar, die Reihe durch eine Klammer aus parallelen Tonarten zu verbinden. Die Gegenüberstellung dieser beiden Schlüssel kann auch ein Versuch sein, ein metaphysisches Bild von Geburt und Fall Polens zu zeichnen.

Was sind nun die Merkmale der *Geschichtlichen Gesänge* im Kontext der polnischen Salonmusik? Das Phänomen, das auffällt, ist das durchwegs gleichbleibende künstlerische Niveau, das Gleichgewicht zwischen den Kompositionen professioneller Komponist*innen und denen von Amateur*innen. Abgesehen von den Liedern von Rzewuski und Narbutówna sind die Lieder der Amateur*innen voller interessanter Ideen und Lösungen musikalischer Natur. Außerdem unterscheiden sie sich oft nicht wesentlich vom künstlerischen Niveau der Profis.⁷¹⁰ Die folgende Tabelle fasst die wichtigsten Merkmale der Lieder der beiden Autorengruppen zusammen.

Merkmal	Komponist*innen	Amateurkomponist*innen
Strophenlied	x	x
Polyphone Faktur	x	
Abweichungen von Haupttonart	x	x
Harmonische Betonung der Textsemantik	x	x
Musik im Einklang mit der Prosodie des Textes	x	x
Die musikalische Semantik der Zahlen		x
Rhetorische Figuren	x	x
Basso-continuo-Tradition	x	
Polyrhythmie	x	
Politonalität	x	x
Bezugnahme auf den Stil anderer Komponisten	x	

710 An dieser Stelle ist zu betonen, dass die Lieder professioneller Komponist*innen nicht das ganze Ausmaß ihres Talents zeigen – oft wurden sie an die Aufführungsmöglichkeiten einer Gruppe von Amateur*innen angepasst. Diese These wird durch die Gegenüberstellung der genannten Werke mit ihren Bühnenwerken oder Liedersammlungen bestätigt.

Merkmal	Komponist*innen	Amateurkomponist*innen
Bezugnahme auf andere Musikstile und -gattungen	x	x
Verwendung von (nationalen) Tänzen	x	x
Virtuose Elemente	x	x
Fingersatz	x	
Unsymmetrische Phrasierung	x	x
Rhythmisches Ostinato		x
Andere	<ul style="list-style-type: none"> – improvisierte Kadenz – lineare Mehrstimmigkeit – arabesquenähnliche Elemente – Verwendung einer Eröffnungskadenz 	

Beginnend mit der Liedform sind alle Lieder durch die Strophenform gekennzeichnet. Die musikalische Ebene bleibt (zumindest in der Notation) größtenteils unverändert (mit Ausnahme von Kurpińskis Lied). Ein wichtiger Punkt ist die bereits erwähnte musikalische Notation. In vielen musikalischen Abhandlungen und Berichten zeitgenössischer Komponisten findet man die Aussage, wie wesentlich die Tradition, Musik lebhaft zu gestalten, also zu improvisieren, war. Heutzutage kann man immer häufiger Tendenzen beobachten, die darauf abzielen, diese praktisch ausgestorbene Tradition – vor allem unter Pianist*innen – in historisierenden Aufführungen von Musikwerken wiederzubeleben. Das Paradebeispiel für solche Entwicklungen in Polen ist das Schaffen von Chopin. Elemente der „notierten“ Improvisation finden sich praktisch in jedem seiner Werke, aber der eigentliche Beweis und „Leitfaden“ für diese Kunst ist das *Nocturne* in Es-Dur aus op. 9, KKp 87–108, wo die allgemein bekannte Fassung mit möglichen Änderungen versehen wurde, die aus Unterrichtskopien stammen.⁷¹¹

Dieser Exkurs sollte verdeutlichen, dass die Tradition der improvisierten Veränderungen zur Zeit der Komposition der *Geschichtlichen Gesänge* noch lebendig war. Es ist also davon auszugehen, dass im Rahmen der Aufführung dieser Lieder kleinere Änderungen wie Verzerrungen oder Änderung der Tonart je nach Bedeutung des Textes vorgenommen wurden oder dass die Lieder sogar „live“ vor Ort für Kammermusikensembles arrangiert wurden. Allerdings gibt es derzeit keine Belege beziehungsweise Bearbeitungen für diese These. Während die obigen Aufführungen nur im Bereich der Vermutung bleiben, ist eine auffällige Tendenz der vorliegenden Liedersammlung die harmonische Betonung der Semantik des Textes. Wie aus der obigen Tabelle hervorgeht, wurde dieses Verfahren sowohl von professionellen als auch von Amateurkomponist*innen angewandt. Eine häufige

711 Vgl. Fryderyk Chopin, *Nocturne* Es-Dur op. 9 Nr. 2, in: Jan Ekier (Hg.), *Nokturny*, Wydanie Narodowe [National Edition], PWM, Krakau 2016, S. 22–25; beigefügter Kommentar, S. 3.

Behandlung ist ein verminderter Akkord, Chromatik, ein Wechsel der Tonart oder ein raffinierterer Rückgriff auf musikalische rhetorische Figuren – hier auf *Pathopoeia* und *Exclamatio*. Besonders bemerkenswert sind die Lieder der Gruppe von Amateur*innen – ein Beweis für ihr Wissen und ihre Ausbildung. An dieser Stelle sei an den Hinweis auf die Stile der anderen Komponist*innen erinnert. Die Beispiele professioneller Komponist*innen zeigen vor allem Bezüge zu Komponisten, die mit der Wiener Musikszene verbunden sind, insbesondere zu Joseph Haydn und Beethoven (auf diese Aspekte wurde in den Abschnitten zu den einzelnen Liedern ausführlich eingegangen). Ein beachtliches Beispiel, das die oben genannte Problematik in eine breitere Perspektive rückt, sind die Rezitativfragmente, die insbesondere im Lied *Zygmunt I* eine Form annehmen, die der Monodie nahekommt.

Die Mehrstimmigkeit ist eines der Mittel, das eigentlich nur von professionellen Komponist*innen verwendet wurde, darunter Kurpiński und Lessel. Die Aufmerksamkeit wird auf die lineare Polyphonie des letztgenannten Komponisten gelenkt – die lineare Führung der Mehrstimmigkeit und die langen Linien lassen den Stil der reifen Periode von Tschaikowsky erahnen.

Die Rolle des Klaviers, das in der Zeit des Virtuosenkults des 19. Jahrhunderts besonders beliebt war, durfte bei dieser Zusammenstellung nicht fehlen. Bei der Analyse der *Geschichtlichen Gesänge* lassen sich vier Hauptfunktionen⁷¹² des Klaviers unterscheiden (wobei zu beachten ist, dass das Klavier innerhalb eines Werks oft mehrere Funktionen übernimmt):

1. Begleitende Funktion: Die Rolle des Klaviers wird auf die Begleitung reduziert – im Falle von Amateur*innen oft mit einfachen Mitteln. Faktur, Klangfarbe und Tastaturtopografie sind symbiotisch miteinander verbunden.
2. Kammermusikalische Funktion: Das Klavier nimmt eine Faktur und Klangfarbe an, die meist der eines Streicherensembles – Quartett oder Quintett – ähnelt; eine Unterscheidung kann unter anderem anhand des geschriebenen Registers und der Anzahl der Stimmen getroffen werden. Charakteristisch sind lineare Stimmführung, Polyphonie und die charakteristische ostinato-Wiederholung harmonischer Akkorde.
3. Orchesterliche Funktion: In Notation und Aufführung unterscheidet sich diese Rolle nicht wesentlich von der Kammermusikalischen Funktion. Zu den charakteristischen Elementen gehören ein breiter Ambitus, die Nutzung des gesamten klanglichen und dynamischen Spektrums des Instruments, akustische Effekte – Akzente, Mannheimer-Crescendo –, Tremolofiguren und für die Stimmführung von Blasinstrumenten charakteristische Passagen.
4. Virtuose Funktion: virtuose und bravouröse Klavierfaktur, die oft auf den Stil brillant anspielt.

712 Die Klassifizierung stammt vom Autor.

In der nachstehenden Tabelle sind die Lieder der besprochenen Sammlung nach der Rolle des Klaviers geordnet.

Lied	Funktion des Klaviers			
	Begleitende Funktion	Kammermusikalische Funktion	Orchestrale Funktion	Virtuose Funktion
<i>Piast</i>		x		
<i>Bolesław Chrobry</i>		x		
<i>Kazimierz Mnich</i>	x			
<i>Bolesław Śmiały</i>		x	x	
<i>Bolesław Krzywousty</i>			x	
<i>Leszek Biały</i>	x	x		
<i>Władysław Łokietek</i>			x	
<i>Kazimierz Wielki</i>	x		x	x (Szymanowska)
<i>Jadwiga Królowa Polska</i>	x			
<i>Władysław Jagiełło</i>	x	x		
<i>Zawisza czarny</i>	x (solo pft)	x		
<i>Władysław Warneńczyk</i>	x			
<i>Kazimierz Jagiellończyk</i>	x		x	
<i>Jan Albrzycht</i>		x		
<i>Król Alexander</i>			x	
<i>Dumá o Michale Glinskim</i>			x	x
<i>Zygmunt I</i>	x	x		
<i>Konstanty Xze Ostrogski</i>	x			
<i>Jan Tarnowski</i>	x			
<i>Zygmunt August</i>			x	
<i>Henryk Walezyusz</i>	x			
<i>Stefan Batory</i>			x	x
<i>Jan Zamoyski</i>	x			
<i>Zygmunt III</i>			x	
<i>S. Żółkiewski</i>	x			
<i>o Chodkiewiczzu</i>	x		x (Fanfare)	
<i>Władysław IV</i>			x	
<i>Jan Kazimierz</i>	x	x		
<i>Stefan Potocki</i>	x			
<i>Stefan Czarniecki</i>			x	x (Szymanowska)
<i>Michał Korybut</i>				x
<i>Jan III</i>			x	
<i>Pogrzeb Xcia Józefa Poniatowskiego</i>		x		

Wie bereits erwähnt, sind *Geschichtliche Gesänge* nur eines von vielen Stücken, die in polnischen Musiksalons aufgeführt wurden. Sie wurden nicht in allen polnischen Salons als wesentlichste betrachtet, aber die Tatsache, dass die Gesänge in den meisten Häusern aufgeführt wurden, dass sie die Form eines in der damaligen Zeit populären Liedes haben und die musikalischen Merkmale, die das Werk charakterisieren, können ausschlaggebend dafür sein, dass *Geschichtliche Gesänge* ein Aushängeschild im Salonrepertoire ist.⁷¹³

Wie bereits in früheren Kapiteln erwähnt, zeichnete sich der Salon jeder der besprochenen Familien durch ein bestimmtes Merkmal aus, aber die *Geschichtlichen Gesänge* sind in gewisser Weise ein Konglomerat von Merkmalen der polnischen Salonmusik, beispielsweise ein hohes künstlerisches Niveau, eine gut durchdachte formale und harmonische Struktur, die Natürlichkeit der melodischen Linien, Bezüge zu den Werken anderer Komponisten und zu den Musiktraditionen vergangener Jahrhunderte, was von einer Kenntnis und einem Bewusstsein der Musikgeschichte zeugt. Der Begleitungspart ist nicht unwesentlich. Die unterschiedlichen Schwierigkeitsgrade und die Vielzahl der verwendeten Techniken veranschaulichen die Bandbreite der Möglichkeiten und die Fähigkeiten der Musikliebhaber*innen jener Zeit. Insbesondere Lieder mit einfacheren, formalen und darstellerischen Strukturen neigen dazu, Musik als Gebrauchskunst zu interpretieren, die von den Interpret*innen keine Virtuosität auf höchstem Niveau verlangt. Lieder mit virtuoser Begleitung – vor allem die Werke von Szymanowska, insbesondere *Duma o Michale Glińskim*, ihre unveröffentlichten Krakauer Manuskripte und Kurpińskis fast etüdenhaftes Lied *Michał Korybut* – heben das darstellerische Können der Musiker*innen hervor und kündigen die Strömung der Virtuosität des 19. Jahrhunderts an, die bald die Grenzen des Stils brillant überschreiten sollte.

713 Vgl. auch Andreas Ballstaedts Merkmale der Salonmusik; Anm. 75.

REKAPITULATION

Die in dieser Studie durchgeführten Forschungen stellen die Geschichte der Entstehung und der Blütezeit der polnischen Musiksalons dar. Die Zeitperiode, das Ende des 18. Jahrhunderts und das gesamte 19. Jahrhundert, in ausgewählten Aspekten erweitert bis zum Beginn des 20., ist nicht zufällig gewählt. Trotz der immer schwieriger werdenden geopolitischen Lage Polens kam es nach 1772 zu keinen größeren Brüchen in der kulturellen Entwicklung der Höfe der polnischen Aristokratie in der Hauptstadt und den äußeren Zentren der Rzeczpospolita.

Die Anfänge der Salons auf polnischem Boden sind eng mit den Warschauer Höfen verbunden, dem königlichen Hof von Stanisław August Poniatowski und dem der Czartoryski-Fürsten, die beide französischen Vorbildern folgten. Izabela Czartoryska (geb. Morsztyn) ließ sich vom Hof Ludwigs XIV. inspirieren und setzte die dortigen Ideen im Rahmen ihres Salons (um 1735) um, während Stanisław August seine *Donnerstagsessen* nach dem Vorbild des Pariser Salons von Marie Thérèse Rodet Geoffrin gestaltete.

Obwohl das Theater im Mittelpunkt des königlichen Interesses stand, blieb Musik sowohl bei privaten als auch bei öffentlichen Veranstaltungen ein wichtiger Bestandteil des Hoflebens. Der letzte König von Polen finanzierte nicht nur den Bau von Kultureinrichtungen, sondern bezahlte oft auch engagierte Künstler*innen. Diese Tätigkeiten beeinflussten die Entwicklung der Künste in Warschau und gaben dem Herrscher die Möglichkeit, künstlerische Aktivitäten zu fördern, die seine kulturellen und ästhetischen Überzeugungen widerspiegelten. Angesichts der schwierigen politischen und kulturellen Situation nach der ersten Teilung Polens (1772) wird nachvollziehbar, dass der Schwerpunkt des kulturellen Engagements des Stanisław-Hofes auf der öffentlichen Bühne lag, die eine klare ideologische Botschaft vermittelte: die Botschaft der Reformierung des Landes sowohl in politischer als auch in kultureller Hinsicht. Ein besonders geeigneter Ort für solche Darbietungen war neben dem öffentlichen Theater bzw. Hoftheater die Park- und Schlossanlage im Königlichen Łazienki-Park. Entsprechend dem Willen zur öffentlichen Meinungsbildung wurden dort wie in Versailles große Bühnenwerke international bekannter Komponisten zur Aufführung gebracht.

Das öffentliche kulturelle Leben am Hof von Stanisław August war streng von seinem Privatleben und seinen religiösen Praktiken getrennt. Unter den wenigen dokumentierten Aktivitäten fallen Vokal- und Instrumentalkonzerte mit musiktherapeutischem Charakter auf. Der Hof interessierte sich auch für das sogenannte *Théâtre de société*, in dem der König und der Adel selbst Theater- und Opernstücke aufführten. Das Musizieren der Familie Poniatowski entwickelte sich von Generation zu Generation stärker.

Die politischen Zwänge der Rzeczpospolita am Ende des 18. Jahrhunderts standen in umgekehrtem Verhältnis zum blühenden kulturellen Leben des Landes und des Königshofs. Die Aktivitäten von Stanisław August konzentrierten sich darauf, die Auswirkungen der Unterdrückung durch die Teilungsländer so gut wie möglich auszugleichen. Die Rekonstruktion⁷¹⁴ des Warschauer Opernrepertoires ist das Paradebeispiel dafür. Unter den aufgeführten Werken befinden sich Bühnenwerke vieler europäischer Komponisten jener Zeit, wobei die Zahl der Aufführungen mit der der Wiener Kaiserbühne verglichen werden kann.

Die Erforschung des Bühnenrepertoires ist im Rahmen dieser Publikation aufgrund des Charakters der polnischen Musiksalons sinnvoll. Der Einfluss des königlichen Hofes auf die Tätigkeit der in dieser Forschungsarbeit thematisierten Institutionen lässt sich wie folgt zusammenfassen. Nach dem Vorbild des Hofes von Stanisław August beschränkte sich die polnische Aristokratie nicht darauf, Musik nur in Privatgemächern zu pflegen. Angeregt durch das Wirken des Königs gaben sie nicht auf, große Theater- und Opernaufführungen zu veranstalten. An den Aufführungen wirkten Familien, ihre Freund*innen, Gäste und vor Ort beschäftigte Künstler*innen gemeinsam mit, was auch an die am königlichen Hof beliebte *Théâtre de société* erinnert.

Der Reichtum des Salonrepertoires des polnischen Adels zeichnete sich nicht ohne Grund auch durch große Bühnenformen aus. Wie die durchgeführten Forschungen zeigen, wurden die für große Aufführungsembles bestimmten Werke je nach Möglichkeit in Salons, Hoftheatern oder unter freiem Himmel aufgeführt. Das Schaffen polnischer Komponisten und die Auswahl von Werken in polnischer Sprache – einschließlich polnischer Übersetzungen ausländischer Bühnenwerke – gewannen zunehmend an Bedeutung. Im Laufe der Zeit ist eine allmähliche Abkehr von paneuropäischen sprachlichen Traditionen und Tendenzen zu beobachten – italienische und französische Texte weichen dem Polnischen, die dargestellten Themen bezieht sich oft metaphorisch auf das Schicksal der unterdrückten Rze-

714 Eines der Elemente der Kriegskampagnen Nazi-Deutschlands während des Zweiten Weltkriegs war der Wunsch nach der Vernichtung der polnischen Kultur. Die Warschauer Bibliotheken, darunter die Nationalbibliothek, die Universitätsbibliotheken und die Bibliotheken der Adelsgeschlechter, wurden bereits 1939 bombardiert. Der größte Schaden entstand jedoch während des Warschauer Aufstands (1944), als das Brandkommando im Oktober – im Widerspruch zum Vertrag vom 2/3.10.1944 – die wertvollsten Sammlungen in Brand steckte, darunter die Stanisław-August-Sammlung, die im Gebäude der Krasiński Majoratsgut-Bibliothek in Warschau aufbewahrt wurde. Vgl. <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/4679-hekatomba-bibliotek-w-czasie-drugiej-wojny-swiatowej.html> [Zugriffsdatum 09.01.2025]; <https://www.bn.org.pl/en/news/3855-75-years-ago-the-germans-set-fire-to-the-national-library-in-warsaw.html> [Zugriffsdatum 09.01.2025]; Die Rekonstruktion wurde von A. Żórawska-Witkowska auf der Grundlage der erhaltenen handschriftlichen Finanzdokumente durchgeführt. Sie geben vor allem Auskunft über die notwendigen finanziellen Aufwendungen und enthalten nur selten Daten über das ausgestellte Werk und seinen Komponisten. Vgl. Alina Żórawska-Witkowska, op. cit., S. 203.

czpospolita. Nicht zu vergessen ist das königliche Mäzenatentum der Künste, bei dem es nicht nur um die Unterstützung von Künstler*innen im eigentlichen Sinne geht, sondern auch um die Weitergabe der nationalen Kultur an künftige Generationen. Mit der dritten Teilung Polens (1795), in deren Folge der Landesname für 123 Jahre von den Landkarten Europas verschwand, wurde die Haltung des Königs Poniatowski zum Vorbild. Die polnischen Adelsfamilien pflegten weiterhin die Kultur und die nationalen Traditionen des ehemals souveränen Staates, sowohl in den polnischen Gebieten vor der Teilung als auch in den europäischen Kulturzentren, u. a. Berlin, Wien und Paris.

Die Tätigkeit des polnischen Adels in Warschau wird besonders an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert deutlich. Nach 1795 konzentrierten sich die Aktivitäten zunehmend auf externe Zentren inner- und außerhalb der Grenzen der Rzeczpospolita. Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit Warschau im Polen der Nach-Teilungszeit eine kulturelle Stütze war. Die oben erwähnten Aktivitäten des königlichen Hofes waren eines der Elemente, die die Zentralisierung des kulturellen Lebens des Landes in der Hauptstadt beeinflussten. Der Wunsch, so nah wie möglich am königlichen Hof zu leben, war entscheidend für die Ansiedlung der Aristokratie in der Hauptstadt.

In ihren Residenzen, die je nach Einfluss und finanziellen Möglichkeiten der einzelnen Stämme am Warschauer Königsweg – zwischen dem Königsschloss und dem Palast in Wilanów; die höchste Dichte an Residenzen des polnischen Adels befand sich auf dem heutigen Schlossplatz und den Straßen Krakowskie Przedmieście sowie Nowy Świat – lagen, führten sie ein reiches kulturelles Leben. Die Möglichkeiten, die die Hauptstadt bot, zogen nicht nur einheimische, sondern auch europäische Künstler*innen an. Die geografische Lage der Stadt an der Hauptverbindungsachse zwischen Westeuropa und dem Osten, insbesondere dem zaristischen Russland, führte zu einem Zustrom von Komponisten und Künstler*innen, die sich, wenn auch nicht dauerhaft, so doch zumindest vorübergehend dort aufhielten. Diese Migration wirkte sich in beiden Fällen positiv auf das kulturelle Leben der Stadt aus, und die Verbindungen der Kunstschaffenden mit dem lokalen Adel förderten die Verbreitung ihrer Werke und die Entwicklungen der europäischen Kunst.

Die Gründung neuer Kulturzentren durch die adeligen Gesellschaftsschichten, die parallel zum Warschauer Zentrum wirkten, war charakteristisch für ihre Aktivitäten. Abseits der Hauptstadt und der dortigen russischen Zensur konzentrierten sie sich mehr auf die Pflege der nationalen Traditionen. Die Familie der Czartoryski-Fürsten, die sowohl in Warschau als auch u. a. in Puławy, Wien oder Paris tätig war, war Teil dieses Trends. Auf allen ihren Gütern achteten sie auf ein hohes künstlerisches Niveau der Musikaufführungen. In Puławy konzentrierten sie sich auf größere Bühnenwerke mit nationalem Charakter.

Die Aufführung von *Matka Spartanka* [*Mutter-Spartanerin*], die durch ihre Pracht in die Reihe der vom Stanisław-Hof inspirierten Salons gehört, verdient besonderes Interesse. Neben den Musikern der Hofkapelle waren unter den Darsteller*innen der Hauptrollen Mitglieder der fürstlichen Familie. Ein charakteristisches Element dieses Zentrums war die Aufführung von ausschließlich polnischsprachigen Werken. Nationale Aspekte wurden zudem durch die Verwendung von Rhythmen nationaler Tänze oder Phrasen und Wendungen, die auf folkloristischen Elementen basierten, veranschaulicht, wie der Briefwechsel des Hofkomponisten Wincenty Lessel mit seinem Sohn zeigt. Ebenfalls beliebt im Salon von Izabela Czartoryska waren Spiele wie *Tableaux vivants*, die von Musik begleitet wurden.

Das Mäzenatentum von Izabela und Adam Kazimierz Czartoryski beschränkte sich nicht nur auf Musik- und Theatervorstellungen. Wichtig war die Gründung des ersten Museums in Polen, das neben nationalen Erinnerungsstücken auch wertvolle musikalische Artefakte sammelte, darunter Autografen namhafter europäischer Komponisten. Ein Beweis für die Anerkennung ihrer Tätigkeit sind die zahlreichen Widmungen musikalischer Werke, die ebenso wie der Beitrag der Czartoryski-Familie auf polnischen Kulturelementen beruhten. Die Quintessenz der Aktivitäten dieser Familie war die Schaffung einer Liedersammlung, die die polnische Geschichte von ihren legendären Anfängen bis in die damalige Gegenwart näherbringt. Dieses Werk vollendete die Mission der Fürstin Izabela und war Teil ihres Credos „Przeszłość – Przyszłości“.⁷¹⁵

Während die Kinder von Izabela und Adam Kazimierz – allen voran Konstanty und Adam Jerzy⁷¹⁶ – ihr Mäzenatentum vor allem in Wien beziehungsweise in Paris entfalteten, setzte die nächste Generation der Czartoryskis das musikalische Mäzenatentum und die Salons in Polen fort. Nach verstärkter Tätigkeit in den genannten europäischen Hauptstädten kehrten Marcelina und Aleksander Czartoryski nach Polen zurück. Die europäischen Erfolge, zu denen auch die Auftritte der Fürstin mit den bedeutendsten Künstler*innen gehörten, führten zu neuen Bekanntschaften und zur Übertragung der Form des abendländischen Musiksalons des neunzehnten Jahrhunderts nach Polen. Sie ließen sich in Krakau nieder und führten dort einen Musiksalon, dessen künstlerisches Niveau den in den europäischen Kulturzentren bekannten Salons nicht unähnlich war. Vor allem Fürstin Marcelina, eine Schülerin von Czerny und Chopin, versammelte um sich sowohl junge als auch etablierte Vertreter*innen der verschiedenen Kunstsparten.

715 Die Botschaft „Przeszłość – Przyszłości“ befindet sich über dem Eingang des Sybillentempels in Puławy. Diese Inschrift kann frei als „Vergangenheit – [für die] Zukunft“ übersetzt werden – M. K.

716 Die kulturellen Aktivitäten von Adam Jerzy Czartoryski (1770–1861) sind aufgrund des untersuchten geografischen Gebiets nicht beschrieben worden. Der Fürst war hauptsächlich in Paris tätig. Konstantys Zweig ist im Abschnitt des Kapitels über die Salontätigkeit in Wien enthalten.

Neben größeren musikalischen Formen, die oft für große Ensembles, Kammermusik und Lieder bestimmt waren, stand die polnische Kultur im Mittelpunkt der Krakauer Musiktätigkeit der Familie Czartoryski, die u. a. durch die Werke des Autors der *Revolutionsetüde* vertreten wurde. Die Aufführungen wurden mit Musikvorträgen verbunden, so beispielsweise von Tarnowski über die Werke von Chopin, in dessen Rahmen Fürstin Marcelina ausgewählte Werke des polnischen Komponisten aufführte. Eine Neuheit, die aus Paris mitgebracht wurde, waren Konzerte, die ausschließlich der Alten Musik – Renaissance und Barock – gewidmet waren. Die künstlerische Tätigkeit von Czartoryska wurde durch den Tod ihres Mannes unterbrochen, woraufhin sie sich nach ihrem Rücktritt von der Konzerttätigkeit der Philanthropie widmete.

Die Familie der Radziwiłł-Fürsten ist ein weiteres Beispiel für künstlerisches Mäzenatentum, das u. a. in Form von Musiksalons gepflegt wurde. Im Berichtszeitraum verdient die Person des Fürsten Antoni Henryk Radziwiłł besondere Aufmerksamkeit. Er ist nicht nur wegen seiner Tätigkeit als Komponist und Interpret eine interessante Persönlichkeit. Bemerkenswert ist seine geschickte Verbindung der Pflege polnischer und internationaler Kultur mit seiner politischen Stellung (Statthalter des Großherzogtums Posen – preußische Teilung) und seinen Verbindungen zum preußischen Hohenzollernhof. Seine Residenzen, insbesondere in Berlin – bekannt als das polnische Berlin –, Poznań, Antonin und Ciszycza, waren Orte, an denen die Künste lebendig waren. Dort konnte man namhafte Komponist*innen und Interpret*innen der damaligen Zeit hören, beispielsweise Weber, Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Sonntag, Szymanowska sowie eine neue Generation von Künstler*innen. Auch in seinen Salons kam Kammermusik zur Aufführung; Quartette und Lieder, die für verschiedene Aufführungskonstellationen gedacht waren, wurden mit solistischen Darbietungen und Kammermusikwerken für kleinere Besetzungen und Opernarien kombiniert. Das vielversprechende musikalische Niveau wird durch Berichte von Chopin bestätigt. Die Vortragskunst des Fürsten wird unter anderem durch den virtuosen Cellopart aus Chopins *Polonaise* op. 3, KKp 16–21 veranschaulicht. Die Wertschätzung der Tätigkeit von Antoni Radziwiłł ist sowohl durch zahlreiche Widmungen von Werken als auch durch die im Text zitierte Korrespondenz der Komponisten belegt.

Ein wichtiger Aspekt des betreffenden Salons war Radziwiłłs kompositorisches Schaffen. Im Rahmen der geselligen Treffen wurden häufig Proben für die im Entstehen begriffene Oper *Faust* durchgeführt. Die Zeit an der frischen Luft war wiederum ein Anlass für das gemeinsame Musizieren und die Aufführung von leichterem Repertoire, einschließlich Liedern. Darüber hinaus begleitete das gemeinsame Singen und Spielen Familienfeiern, wie etwa den Namenstag. Die Rolle des Musiksalons beschränkte sich jedoch nicht auf die musikalische Darbietung. Das ständig wechselnde Publikum ermöglichte es, neue Kontakte zu schließen

und den Kreis des Musikpublikums zu erweitern, was dazu führen konnte, dass man eine Stellung an einem befreundeten Hof erhielt. Die Radziwiłł-Residenzen beherbergten nicht nur den jungen Chopin als Interpreten und Pädagogen; die von Antoni geleistete Unterstützung erwies sich als entscheidend für die Karrieren auch vieler anderer Künstler*innen.⁷¹⁷

Fürstin Marschallin Izabela [Elżbieta] Lubomirska organisierte Musikveranstaltungen in Polen und in Wien. In ihren Palästen wurden sowohl Solo- als auch Kammermusik, Lieder und große Musikformen aufgeführt. Ihr Haus stand zudem jungen, vielversprechenden Künstler*innen offen. Die in den Sammlungen des Schlosses Łańcut oder in der Podkarpacka-Bibliothek aufbewahrten Musikmanuskripte, insbesondere die von Marcello di Capua, vermitteln ein Bild der aufgeführten Musik und des Könnens der Interpret*innen, zu denen auch die Fürstin und ihr Sohn gehörten. Historische Quellen dokumentieren, dass in der Blütezeit von Łańcut bis zu drei Konzerte pro Woche veranstaltet wurden. Die häufigen Musikveranstaltungen konzentrierten sich eher auf kleinere Kammermusikensembles, in denen Familie und Freund*innen mitwirkten. Davon zeugen nicht nur die erhaltenen Musiksammlungen, sondern auch die Drucke der damaligen Zeit, darunter die von Geissler. In den Quellen wird der Salon der Fürstin Lubomirska auch als ein Ort nichtmusikalischer Veranstaltungen beschrieben. Beliebt waren die Konversation und die gemeinsame Aufführung von Bühnenwerken, das sogenannte *Théâtre de société*. Dieses Element schlägt die Brücke zwischen dem betreffenden Fürstenhof und dem Einfluss des königlichen Hofes von Stanisław August oder Versailles. Großformat-Stücke wurden gerne unter freiem Himmel aufgeführt, was eine Parallele zu den Aufführungen im Königlichen Łazienki-Park darstellte. Der Łańcut-Palast verfügte über ein Hoftheater, das bis heute erhalten ist und in dem auch Bühnenwerke von Mitgliedern des Hofes aufgeführt wurden. Der Salon und die Aktivitäten der Fürstin-Marschallin zeichneten sich durch einen Charakter aus, der eher dem gesamteuropäischen Kosmopolitismus als der Treue zur polnischen Kultur entsprach. Diese Tendenzen lassen sich beispielsweise beim Studium der Sammlungen der Łańcut-Musikalien beobachten, von denen nur ein kleiner Teil polnischer Musik gewidmet ist. Ein wichtiger Aspekt ist die Sammeltätigkeit von Izabela Lubomirska. Sie sicherte den Erhalt zahlreicher unschätzbar wertvoller Manuskripte. Diese Sammlung stellt eine bedeutsame Quelle für Informationen über das Musikleben der damaligen Zeit dar.

Die Tradition des Mäzenatentums wurde, wenn auch in geringerem Umfang, vom Enkel der Fürstin, Alfred I. Potocki, fortgesetzt. Die Nachforschungen ergaben, dass auch in der Zeit seines Mäzenatentums regelmäßig Konzerte auf dem Schloss in Łańcut veranstaltet wurden und dass neben den noch von Izabela be-

717 Die Familie Radziwiłł engagiert sich auch heute im Bereich des Kunstmäzenatentums.

schäftigten Komponisten auch Joseph Christoph Keßler am Hof tätig war. Der physische Zustand der Musikalien aus dieser Zeit weist auf die Popularisierung des Musizierens in kleineren Besetzungen hin. Besonders beliebt waren Lieder und Soloklaviermusik, die von Stücken mit didaktischem Charakter bis hin zu Tänzen sowie Bearbeitungen populärer Opernarien reichten und auf die Aufführungstendenzen der biedermeierlichen Tradition schließen lassen. Die letzte große Veranstaltung war eine gemeinsame Familienaufführung von Webers *Der Freischütz*.

Die Tätigkeit der nächsten Generation der Lubomirski-Fürsten war weniger auf die Pflege der Salontraditionen des 18. Jahrhunderts fokussiert. Sie widmeten sich vielmehr ihrem eigenen kompositorischen Schaffen und deren Aufführung und schließlich der Belebung des öffentlichen Musiklebens, indem sie die Aktivitäten der Warschauer Philharmonie – heute: Nationale Philharmonie in Warschau – und jenes Verlags Spółka Nakładowa Młodych Kompozytorów Polskich mitfinanzierten, der die Werke von Komponisten u. a. aus dem Kreis „Junges Polen“ veröffentlichte.

Ein blühendes musikalisches Zentrum nordöstlich von Łańcut war die Residenz von Hetman Michał Kazimierz Ogiński in Słonim. Sein Salon zeichnete sich vor allem durch großformatige Werke aus, die noch auf die Barockzeit verweisen. Die Originalkompositionen des Aristokraten wurden im dortigen Hoftheater eifrig aufgeführt.

Die Untersuchung der Aktivitäten polnischer Musiksalons am Beispiel ausgewählter Häuser der polnischen Aristokratie zeigt, welche wesentliche Rolle diese gesellschaftliche Gruppe auf dem Gebiet der Rzeczpospolita im 18. und 19. Jahrhundert spielte. Ihre Herkunft und ihre finanziellen Mittel ermöglichten zahlreiche Reisen, und damit das Kennenlernen künstlerischer Trends in anderen Ländern. Den Behörden der Teilungsstaaten zum Trotz wurde an der Pflege polnischer nationaler Traditionen festgehalten.

Künstlerische Salons belebten das kulturelle Leben des Landes sowohl in der Hauptstadt als auch in den außerhalb gelegenen Residenzen. Sie schufen nicht nur Auftrittsmöglichkeiten für Musiker*innen, sondern gaben oft auch den Anstoß zur Entstehung neuer Werke. Insbesondere die Aktivitäten außerhalb der Stadt beeinflussten die Schaffung neuer Kulturzentren, die Ausbildung und den Zugang zur Kunst, die für junge Künstler*innen notwendig waren. Die Auswahl der Interpret*innen und der Gäste ermöglichte es, neue Mäzen*innen zu gewinnen – die Aristokratie fungierte als Impresario. Die Musik, die aufgeführt wurde, umfasste Kammermusik und Bühnenwerke. In besonderen Fällen entschied man sich für die Aufführung alter Musik. Die in den Familienpalästen aufbewahrten Musikdrucke trugen u. a. zum Erhalt des kulturellen Erbes bei und vermitteln ein Bild des kulturellen Lebens der damaligen Zeit.

Einer der wichtigsten Aspekte der Tätigkeit des Adels bei der Gestaltung des Musiklebens des Landes war die Schaffung einer Liedersammlung zur Geschichte der Rzeczpospolita – *Geschichtliche Gesänge der Polen* nach Texten von Niemcewicz. Die Hauptfunktion der Sammlung war die Vermittlung polnischer Traditionen und Geschichte. Charakteristisch sind das hohe künstlerische Niveau sowie die formale Struktur der Kompositionen, die in den besprochenen Band aufgenommen wurden, was sowohl für die von Profis als auch von Amateur*innen komponierten Lieder gilt. Das hohe künstlerische Niveau zeigt sich durch die verwendeten rhetorischen Figuren, die – vor allem lineare – Polyphonie, die natürlich geführte melodische Linie oder den vielfältigen Klaviereinsatz. Auch die Einflüsse verschiedener Komponisten zeugen von der Kenntnis des europäischen Repertoires der Vergangenheit und der damaligen Zeit. In diesem Werk sind die wichtigsten Elemente der Aktivitäten der Aristokratie zur Gestaltung des Musiklebens des Landes und zur Bewahrung seiner nationalen Traditionen zusammengefasst, wobei die Zusammenarbeit zwischen Berufsmusiker*innen und Amateur*innen als Voraussetzung galt.

Die Rolle der Aristokratie überschneidet sich vielfach mit der Funktion des Musiksalons. Zu den wichtigsten Funktionen gehörten die Schaffung von Aufführungsmöglichkeiten, die Förderung der Werke und Auftritte etablierter und junger Künstler*innen und die Bereitstellung eines sicheren Proberaums, wie im Fall der Radziwiłłs, als Ergänzung zu ihren anderen Aktivitäten.

Um das obige Bild zu vervollständigen, wurden in dieser Studie auch zwei Salons untersucht, die nicht der Aristokratie angehörten. Das Haus der Familie Wołowski in Warschau bot der jungen Szymanowska die Möglichkeit, ihr Talent zu entwickeln. Als Frau hatte sie keinen anderen Weg zur Ausbildung als im privaten Rahmen. Das Haus in der Hauptstadt bot die Chance, renommierte europäische Musiker zu konsultieren. Neben seiner sozialen Funktion hat der Musiksalon demnach auch eine pädagogische Funktion. Ähnliche Schlussfolgerungen lassen sich aus der Tätigkeit des Salons der Chopins ziehen, in dem die versammelten Gäste, sowohl Adelige als auch Akademiker, eine Vielzahl von Themen diskutierten. Dort wurden zudem Chopins neue Kompositionen geprobt und ausgewählte Kompositionen aus der Warschauer Zeit in einem geschützten Raum uraufgeführt.

Die Suche nach Verbindungen zwischen den polnischen Musiksalons und dem Wiener Erbe dieser Institution führte zu Forschungen auch in der Hauptstadt Österreichs.

Der Einfluss des kaiserlichen Hofes auf die Gestaltung des aristokratischen Musiklebens wird besonders am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts deutlich. Er war gekennzeichnet durch den Vorrang instrumentaler Großformen, der Bühnen- und schließlich der Kammermusik. Neben der Hofkapelle wurden gerne bekannte oder vielversprechende Künstler*innen eingeladen – im kaiser-

lichen Salon am Wiener Hof traten u. a. die Geschwister Mozart sowie Liszt auf. Die Herrscher*innen widmeten sich gerne der Musik, indem sie mit Hofmusikern Kammermusikstücke aufführten oder später auch im engsten Kreis Klavier spielten. Die Tätigkeit des kaiserlichen Hofes diente, wie auch innerhalb der Grenzen der Rzeczpospolita, als Vorbild für den lokalen Adel. Der Kaiserhof unterschied sich jedoch vom Poniatowski-Königshof durch die Tätigkeit des Herrschers selbst. Während die Vertreter*innen der durch den Reichsadler mit einem einfach geteilten Schild legitimierten Dynastie nicht nur der musikalischen Darbietung, sondern auch der Komposition frönten, war Stanisław August mehr auf die Unterstützung kultureller Einrichtungen und einzelner Künstler*innen als auf seine eigene musikalische Tätigkeit konzentriert.

Die Barone von Greiner gelten als die ersten Organisatoren von Musiksalons in Wien. Neben der Konversation, die im Rahmen dieser Institution gepflegt wurde, spielte die Musik, insbesondere Streichquartette, eine wesentliche Rolle bei den geselligen Treffen. Nicht nur Mitglieder der Familie waren im Haus des Barons zu hören, sondern auch angesehene Komponisten wie Salieri, Wolfgang Amadé Mozart oder Joseph Haydn. Die Verbindung von Wort – Gesprächskultur und Literatur – und Ton hatte einen spürbaren Einfluss auf das Werk des Autors der *Schöpfung* und bereicherte seine Kompositionen mit prosodischen Elementen. Größere musikalische Unternehmungen wurden im Rahmen der Namenstagszeremonien der Familie Greiner organisiert.

Die Musiksalons haben das Wiener Musikleben durch den Baron van Swieten maßgeblich beeinflusst. Seine Berlinreise Ende der 1770er Jahre prägte seinen Musikgeschmack, folglich herrschte im Salon seiner Wiener Wohnung die Musik der alten Meister vor. Die Liebe zur Ästhetik der Alten begleitete ihn durch sein gesamtes musikalisches Schaffen. Die Gründung der *Gesellschaft der Associierten* ermöglichte es ihm, durch die Unterstützung anderer Adeliger seine Tätigkeit auf die Wiederaufführung großer Bühnenwerke – Oratorien in u. a. neuzeitlichen Bearbeitungen von Komponisten wie Wolfgang Amadé Mozart – zu konzentrieren. Darüber hinaus führte die Unterstützung seiner Institution zur Schaffung von Werken dieser Gattung nach Texten des Barons von Joseph Haydn.

Das Mäzenatentum und der Musiksalon wurden auch vom Wiener Hochadel gepflegt, etwa von den Fürsten Esterházy. Abgesehen von den großen bühnen- und symphonischen Unternehmungen während der Regierungszeit der Fürsten Pál Antal und Miklós, die u. a. mit der Tätigkeit von Komponisten wie Joseph Haydn zusammenhängen, sind nicht viele Berichte über das Musikleben in den von ihnen geleiteten Institutionen erhalten geblieben. Die Recherche in den Archiven der Eisenstädter Residenz ermöglichte es jedoch, das dort aufgeführte Repertoire zu systematisieren, das auch mit Musiksalons in Verbindung steht. Neben den großen Werken und den wertvollsten Manuskripten – die in die Sammlung

der Széchényi-Bibliothek in Budapest aufgenommen wurden – dominieren Kammermusik, Lieder und Klavierliteratur, darunter auch Bearbeitungen.

Der Salon von Fürst Carl von Lichnowsky, Schüler von Wolfgang Amadé Mozart, spielte eine wichtige Rolle im Leben etlicher Komponisten. Sein Palast war nicht nur ein Treffpunkt für Joseph Haydn, Salieri und Czerny. Bekannt war der Ort auch für die Aufführungstätigkeit des *Schuppanzigh-Quartetts*, das die kompositorische Begabung Beethovens wesentlich mitprägte. Am Beispiel von Lichnowskys Salon lässt sich ein Wandel des Repertoires beobachten. Während die Kammermusik eine Konstante bleibt, weicht die zunächst spieltechnisch einfache Tastenliteratur zunehmend anspruchsvolleren Klavierwerken.

Lichnowskys und Lobkowitz' Residenzen ermöglichten es ausgewählten Komponisten, Proben ihrer Werke oder inoffizielle Uraufführungen zu veranstalten. Die Wiener Linie der Fürsten Czartoryski hat trotz ihrer relativ späten Präsenz in der Donaumetropole – Konstanty Czartoryski ließ sich dort in den 1820er Jahren nieder – einen positiven Einfluss auf die Geschichte der Musiksalons in Wien. Ihre Residenzen waren neben ihrer reichen Musiksammlung vor allem für Quartett-abende und Auftritte von Virtuosen wie Chopin, Liszt und Marcelina Czartoryska bekannt. Jerzy Czartoryski führte die Aktivitäten seines Vaters fort. Er erweiterte sie um musikwissenschaftliche und publizistische Aktivitäten und finanzierte beispielsweise den Bau des Wiener Musikvereinsgebäudes mit.

Die Erforschung der Familie gab den Anstoß für die Rekonstruktion der Czartoryski-Bibliothekssammlung aus dem Wiener Palast Weinhaus. Diese Sammlung enthielt etliche musikwissenschaftliche Bände.

Ein Adelige, in dessen Haus ständig Musik erklang, war Fürst Joseph Franz von Lobkowitz. In seinem Salon wurden sowohl kleine als auch große Formen aufgeführt, ohne dass besondere Vorlieben leicht erkennbar wären. Die Interpret*innen reichten von bedeutenden Musiker*innen über Amateurvirtuos*innen bis hin zu Musikliebhaber*innen. Dies sorgte für Dynamik auf dem Musikmarkt und bot die Möglichkeit, sowohl die neue Musikkultur als auch ihre Schöpfer*innen kennenzulernen. Im Gegensatz zu den Vertretern der *Gesellschaft der Associierten* wurde auf der Lobkowitz-Bühne vor allem neue Musik der Zeit im Original und in Bearbeitungen gespielt. Das Palais Lobkowitz war aber nicht nur ein Ort für musikalische Aufführungen. Wie erwähnt, fanden bei Fürst Lichnowsky oft Proben neuer Kompositionen statt. Für die von Lobkowitz geförderten Komponisten war dies eine Gelegenheit, ihre kompositorischen Fähigkeiten zu entwickeln. Zeitweise war der Fürst zudem für die Musik- und Opernszene im Theater am Kärntnertor zuständig.

Die Analyse der Sammlung des Musikarchivs der Fürsten von Lobkowitz auf Schloss Nelahozeves in Böhmen hat es ermöglicht, das Repertoire zu erforschen, das an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erworben und aufgeführt wur-

de. Diese Forschungen bestätigen das besondere Interesse der Familie an der Musik und die Vielfalt des dort gespielten Repertoires in Bezug auf Aufführung und Form. Das Repertoire zeigt auch polnische Bezüge.

Die Aktivitäten der polnischen und der Wiener Aristokratie korrelieren auf vielen Ebenen. Eine davon war die Gestaltung des Musiklebens und des Kunstmarktes nicht nur innerhalb der Hauptstädte der jeweiligen Länder. Auch wurden andernorts jeweils neue Kulturzentren errichtet. Die Vielfalt des Repertoires und des Niveaus der dargebotenen Musik zog gleichermaßen Künstler*innen und Mäzen*innen an. Die so geknüpften Kontakte waren ein wichtiges Element für die Entwicklung vieler künstlerischer Karrieren – der Salon fungierte also als Impresario.

Musiksalons fungierten im ausgehenden 18. und im 19. Jahrhundert als bedeutendes Podium für die Aufführung von Musik. Diese von großen Mäzen*innen geführten Orte hatten zudem eine bildende Funktion, indem sie jungen Kunstkenner*innen die Möglichkeit boten, durch das Studium von Musiksammlungen, die aktive Teilnahme an Aufführungen oder durch das Vorspielen vor anerkannten Meistern zu lernen. Auch war das Lesen und Spielen von Theaterszenen und *Tableaux vivants* mit der Institution des Salons verbunden.

In Summe erlauben die Forschungen einen umfassenden Einblick in das polnische und Wiener Salonmusikleben im 18. und 19. Jahrhundert. Auch kann nun gesehen werden, welche Rolle Adelsfamilien bei der Gestaltung der Musikkultur der Zeit spielten. In ihren Palästen fanden immer wieder Aufführungen von Werken statt, die heute zum sogenannten Kanon gehören. Die Mitglieder dieser Gesellschaftsgruppe engagierten sich für die Entwicklung der Künste und der Künstler*innen und scheuten dabei kaum einmal Mühe und finanziellen Aufwand.

APPENDIX 1

Die Texte der *Geschichtlichen Gesänge der Polen* sind eine Grundlage für das Verständnis des rhetorischen und emotionalen Inhalts von Vokallyrik polnischer Herkunft.⁷¹⁸ Auf den folgenden Seiten werden die Texte im Original und in eigener philologischer Übertragung⁷¹⁹ wiedergegeben. Es werden nur drei Lieder berücksichtigt, die in der deutschen Ausgabe⁷²⁰ nicht enthalten waren.

BOGURODZICA⁷²¹

Bogurodzica dziewica, Bogiem sławiena,
Marya! u twego Syna hospodyna

Matko zwolona ^{a)}

Marya; zisci nam, spusci nam

Kirie eleyson ^{b)} twego Syna

Krzciciela zbozny ^{c)} czas.

Usłysz głōsy, napełniy mysly człōwiecze:

Słysz modlitwe, ienze cie ^{d)} prosimy.

To dac raczy, iegoz prosimy;

Day na swiecie zbozny ^{e)} przebyt,

Kirie eleyson ^{f)}.

Narodził sie dla nas Syn Bozy;

W to wierzay człōwiecze zbozny ^{g)}.

Iz przez trud ^{h)} Bog swoy lud

odił diabłu z strazy.

GOTTESGEBÄRERIN⁷²²

Gottesgebärerin, Jungfrau, von Gott
verklärte Maria,

Bei Deinem Sohne, unserm Frohne,

Mutter-erkor'ne Maria,

Tilge hold der Sünde Sold! Kyrie eleison!

Hör' in dieser Gnadenfrist

Unser Rufen, Jesu Christ!

Mög's geschehen, was wir flehen.

Wir seufzen auf zu Dir:

Sieh beten uns allhier,

Daß nach einem sel'gen Leben

Wir im Tod zum Himmel schweben. Kyrie
eleison!

Für uns ward Gottes Sohn geboren;

Dies glaub', o Mensch im Mittelland,

Daß sein Leid uns zur Freud'

Erlöst aus Satans Band.

718 Vgl. Kap. 7.

719 Mit Ausnahme von *Gottesgebärerin* [*Bogurodzica*].

720 Julian Ursyn Niemcewicz, *Geschichtliche Gesänge der Polen*, Weidmann, Leipzig 1833. Der Druck ist in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt, D-Mbs, Sig.: P.o.rel. 2660. Es ist jedoch anzumerken, dass in diesem Band nur die poetischen Texte von Niemcewicz abgedruckt sind. Partituren und Kupferstiche fehlen.

721 Schreibweise aller Lieder nach der Notation der dritten Auflage der *Geschichtliche Gesänge der Polen* aus dem Jahr 1819.

722 Die zitierte deutsche Übersetzung der *Gottesgebärerin* wurde im 19. Jahrhundert von Franz Hippler angefertigt. Die ersten drei Strophen stammen aus dem Jahr 1897, die nächsten drei aus einer früheren Übersetzung. Vgl. Jerzy Starnawski, *Niemieckie XIX-wieczne tłumaczenie „Bogurodzicy”*, in: *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2002, H. 3, S. 171–176 (173); Franz Hippler, *Boga rodzica. Untersuchungen über das dem hl. Adalbert zugeschriebene älteste polnische Marienlid*, Ermländischen Zeitungs- und Verlags-Druckerei J. M. Wichert, Braunsberg 1897, S. 10–12.

Przydał nam zdrowia wiecznego,
 Staroste skował piekielnego:
 Śmierć podjął, wspominał człowieka pir-
 wego.
 Jeszcze trudy cierpiał bezmierne,
 Jeszcze był nie przyspiał za wierne,

A ze sam Bog zmartwychwstał.
 Adamie, ty Boży Kmieciu,
 Ty siedzisz u Boga w wiecu ¹⁾,
 Domiesc nas swe dzieci, gdzie kroluio
 Anieli.
 Tam radosc, tam miłosc, tam widzenie
 Tworca Anielskie bez konca:
 Tu sie nam zwidziało diable potempienie.
 Ni srebrem, ni złotem, nas z piekła odkupił,
 Moco swo zastąpił.

Dla ciebie człowiecze, dał Bóg przekłoc sobie,
 bok, rence, nodze obie
 Krew święta szła z boku na zbawienie.
 Wierzze w to człowiecze, iz Jezu Chryst
 Prawy cierpiał za nas rany
 Swo swiento Krew przelał za nas Chrzesciany.

Już nam czas, godzina, grzechow sie kajaci,
 Bogu chwale daci,
 Ze wszemi siłami Boga miłowaci.
 Marya dziewica, prosi Syna swego,
 Króla Niebieskiego,
 Aby nas uchwalał ode wszego złego.

Wszyscy swienci proscie,
 Nas grzesznych wspomozcie
 Bysmy z wami przebyli,
 Jezu Chrysta chwalili.

Er gab uns Leben immerdar.
 Bezwang den Höllenfürst fürwahr.
 Besiegt' den Tod und half dem ersten Men-
 schenpaar.
 Nie hätt' seiner Leiden große Zahl
 Ausgeschlossen uns des Himmels Saal
 So Er nicht als Gott erstand.

Nun Adam, Gottes Mann u. Knecht,
 Beim Herren jetzt im Rath und Recht,
 Bring' uns, die Kinder dein,
 Dorthin, wo die Heil'gen sein.
 Dort Lieb' und Friede herrscht,
 Dort schau'n wir ewig klar
 Des Schöpfers Mäjestät,
 Denn Satan ist fürwahr
 Verdammt mit seiner Schar.
 Nicht Gold und Silbersold
 Hat uns das Heil geschafft.

Für Dich, o Menschenkind,
 Ließ Gott durch bohren sich
 Händ' und Füße jämmerlich;
 Heil'ges Blut strömt in Fluth
 Aus der Seite reichlich.
 Christus, Gott in Wahrheit,
 O erkenn' es, Blinder!
 Gab sein Blut für Sünder,
 Trug die herben Wunden
 Für uns, seine Kinder.

Schon schlägt uns der Reue (?)
 Stunde für die Sünden,
 Gott soll Ehre finden!
 Mög' all' unsre Kräfte
 Seine Lieb' entzünden.
 O Jungfrau Maria,
 Fleh' bei Deinem Sohne
 Dort am Himmelsthron,
 Daß vor allem Uebel
 Er uns stets verschone.

O Heil'ge Gottes alle,
 Die ihr seid da droben,
 Helft, daß wir mit Schalle
 Den heil'gen Christ einst loben.

Tegoż nas domiesci, Jezu Chryste miły,
Bysmy z tobo byli,
Gdzie sie nam raduio iuz niebieskie siły.

Amen, Amen, Amen, Amen,
Amen, Amen,^{k)} tako Bog day,
Bysmy wszyscy poszli w Ray,
gdzie kroluio Anieli.

- a) Z woli Bożey. b) Boskie
zmiłowanie lub miłosierdzie.
c) Pobożny. d) ięcząc czyli
pokornie. e) pobożne życie.
f) Bożę zmiłuj się. g) nabożny.
h) mękę. i) w radzie *in Consilio
justorum*. k) Day Boże.

JAN III.

Spiew historyczny
ur. 1629 + 1696.

1.
Przed kim Osmana uległa potęga,
Kto świeżym laurem czoło swe ozdobił,
Ten po naywyższą godność śmieie sięga,
Wart berła, kto się mieczem berła dobił.

2.
Trapił bezbronną Polskę Turczyn dziki,
Płonęły miasta pożarem i dymem,
Kiedy Sobieski z nielicznymi szyki,
Zniósł bisurmańskie hufce pod Chocimem.

3.
Jeszcze nie otarł szabli krwią oblanéy,
Aż iuz nieszczęsny Michał żyć przestaie,
Sobieski chlubny z tak świetnéy wygranej,
Z zwycięsięm woyskiem w polu obrad staie.

Gib, o süßer Jesus,
Daß wir dies erfahren:
Zu der Engel Schaaren,
Die mit Dir sich freuen,
Laß uns einst auffahren.

Amen, amen, amen,
Amen, amen, amen,
So gescheh' es Amen,
Daß wir den Engeln gleich
Herrschen in dem Himmelreich.

JAN III.

Geschichtliche Gesänge
geb. 1629 + 1696.

1.
Vor dem Osmans Macht sich beugte,
Der seine Stirn mit frischem Lorbeer
geschmückt hat,
Der nach der höchsten Würde greift,
Er ist des Zepfers würdig,
Der das Zepfer mit dem Schwert geschlagen
hat.

2.
Er bedrängte das wehrlose Polen mit wilden
Türken,
Die Städte brannten in Feuer und Rauch,
Als Sobieski mit wenigen Truppen,
die bischmurischen Horden bei Chocim
niederschlug.

3.
Er hat seinen Säbel noch nicht mit Blut
abgewischt,
Bis der unglückliche Michael nicht mehr am
Leben ist,

4.
Wielu się Xiążąt o tron ubiegało,
Swietnych potęgą i licznym orszakiem;
Ci rodem, Jan nasz iaśniał tylko chwałą,
Umiał zwyciężyć, był naszym rodakiem.
5.
Już z wodza królem, rządząc dwa narody,
Szkodliwe błędy zamysła poprawić,
Lecz gdy w tym znalazł niezłomne
przeszkody,
Zostało tylko orężem się wsławić.
6.
Kara Mustafa, tłum Turków zawzięty,
Groźnie się zbliżał ku Wiedeńskim
szańcom.
Uciekł Leopold, boiaźnią przeięty,
Stolicę na łup wydając pogańcom.
7.
Tu poseł iego, widząc króla Jana,
Ratuy, zawołał i Wiedeń, i Państwo
To mówiąc z płaczem, upadł na kolana,
A Legat przydał ratuy Chrześcijaństwo,
8.
Bohater, tknięty głosem potrwożonych.
Sam spiesznie wiedzie swe hufce dobrane,
Już na Kalbergu w oczach oblężonych
Widac proporców lasy nieprzezyrane.
9.
Jak orzeł kiedy w dole zoczy zwierza,
Lotnym się szybem z pod obłoków ciska.
- Sobieski ist stolz auf einen so großen Sieg,
Mit der siegreichen Armee im Prozesse-Feld
steht.
4.
Viele Prinzen wetteiferten um den Thron,
Mit großer Macht und zahlreichem Gefolge;
Dieser, Jan unser, glänzte nur mit Ruhm,
Er wusste zu siegen, er war unser
Landsmann.
5.
Bereits mit einem König, der zwei Nationen
regiert,
Schädliche Fehler will er berichtigen,
Doch als er darin unerschütterliche
Hindernisse fand,
Blieb ihm nur, sich einen Namen zu
machen.
6.
Kara Mustafa, die grimmige Türkenschar,
die sich den Befestigungen von Wien
nähert.
Leopold floh, überwältigt von Angst,
Er überließ die Hauptstadt den Heiden.
7.
Hier sah sein Bote König Jan,
Rette, rief er, Wien und den Staat
Das sagte er weinend und fiel auf seine Knie,
Und der Legat brachte das Christentum zur
Rettung,
8.
Der Held, berührt von der Stimme der
Bedrängten.
Er selbst führt eilig seine gepflückten
Horden,
Schon am Kahlenberg in den Augen der
Belagerten
Sieht man die Wimpelwälder ungeheizt.
9.
Wie ein Adler, wenn er ein Tier unter sich
sieht,

Appendix 1

Z tym pędem wojsko Polaków uderza
I szablą w pośród nieprzyjaciół błyska.

10.

Rozprasza tłumy rycerstwo skrzydlate,
I Mahometa chorągiew wydziera,
Zdobywa obóz i łupy bogate,
A Wiedeń bramy zwycięzcom otwiera.

11.

Wjeżdża Jan trzeci z swoimi hetmany,
Wpośród radosnych pospólstwa okrzyków;
Gdzie się pokazał, wszędzie głos słyszany:
Oto nasz zbawca, pierwszy z woioowników.

12.

Niechętnie Cesarz dobroczyńcę wita,
W licznym orszaku iadą z nim dworacy,
Szata ich złotem i perłami szyta,
Przy królu zbroyne na koniach Polacy.

13.

Odmienne były monarchów postacie,
Chciał Cesarz mówić, lecz gdy słów nie
stało,
Rzekł mu król Polski, Rad jestem, mój
bracie,
Żem ci uczynił tę przysługę małą.

14.

Król, co tak dzielnie postąpił w téj
sprawie,
Nie znalazł później wdzięczności zapłaty,

stürzt er sich mit einem Sturzflug aus den
Wolken.

Mit diesem Rausch schlägt das Heer der
Polen zu
Und lässt seinen Säbel inmitten der Feinde
aufblitzen.

10.

Zerstreut die Menge mit geflügelter
Ritterlichkeit,
Und Mohammeds Fahne wird weggerissen,
Er erobert das Lager und die reiche Beute,
Und Wien öffnet seine Tore den Siegern.

11.

Jan der Dritte zieht mit seinen Hetmanen
ein,
inmitten der Jubelrufe des einfachen Volkes;
Wo immer er auftauchte, überall wurde
seine Stimme gehört:
Seht unseren Retter, den ersten der
Kriegsmänner.

12.

Zögernd begrüßt der Kaiser seinen
Wohltäter,
In zahlreichem Gefolge gehen seine
Höflinge mit ihm,
Ihre Gewänder sind mit Gold und Perlen
genäht,
An der Seite des Königs reiten gepanzerte
Polen.

13.

Die Monarchen waren unterschiedliche
Charaktere,
Der Kaiser wollte sprechen, aber als ihm die
Worte fehlten,
sagte ihm der König von Polen: Ich bin
froh, mein Bruder, dass ich dir diesen
kleinen Gefallen getan habe.

14.

König, der sich so tapfer für diese Sache
eingesetzt hat, fand danach keine
Dankbarkeit,

W każdym przymierzu i w każdej
wyprawie,
Nie widział tylko zawody i straty.

15.
Wśród trosków wolnéj chcąc używać
doby,
Gdzie Wisła raz się okaże, znów chowa,
Zgromadza głazy i świetne ozdoby
I wznosi pyszne gmachy Willanowa.

16.
To było jego najmilsze ustronie;
Tam słodząc troski zbyt przykréj niedoli,
Z swym Jabłonowskim, lub w uczonym
gronie,
Chodził pod cieniem odwiecznych topoli.

17.
Tu umarł, a jak słońce u zachodu
Jaśniejszym ziemię oświeca promieniem,
Tak i on dzielniéj wznosił sławę narodu,
Nim Polska śmierci okryła się cieniem.

POGRZEB
XIĘCIA JÓZEFA PONIATOWSKIEGO
ur. 1763, + 1813

Pienie żałobne.

1.
Spomiędzy boiów i gradów ognistych,
Wierna swéj sprawie, nieodstępna znaków,
Szła wolnym krokiem do siedlisk
oyczystych
Garstka Polaków.

in jedem Bund und in jedem Kampf,
sah er nicht nur Enttäuschung und Verlust.

15.
Mitten in den Sorgen eines langsamen
Tages,
Wo die Vistula einst erschien, versteckt er
sich wieder,
Sammelt Felsbrocken und prächtige
Ornamente
Und errichtet die prächtigen Bauten von
Willanów.

16.
Dies war sein angenehmster Rückzugsort;
Dort versüßte er sich die Sorgen eines allzu
schweren Kammers,
Mit seinem Jablonowski oder in gelehrter
Runde,
Unter dem Schatten der ewigen Pappeln
spazieren.

17.
Hier starb er, und wie die Sonne bei
Sonnenuntergang
Scheint ein helleres Licht auf die Erde,
so hat er tapfer den Ruhm der Nation
erhöht,
Bevor Polens Tod überschattet wurde

BEERDIGUNG DES PRINZES
JÓZEF PONIATOWSKI
geb. 1763, +1813

Trauerlieder.

1.
Inmitten von Schlachten und Feuerhageln,
Treu ihrer Sache, unerschütterlich in ihren
Zeichen,
ging sie langsam zu den heiligen Stätten
Eine Handvoll Polen.

Appendix 1

2.
Skoro lud postrzegł, iak wzdęte wiatrami
Białe z czerwonym proporce migają,
Wstrzęsło się miasto radości głosami,
„Nasi wracają.”
3.
Niedługa radość; każdy pyta chciwie:
Kędyż iest wódz nasz, dzielny, okazały,
Co nam tak długo przywodził szczęśliwie
Na polu chwały?
4.
Już go niewidać na czele tych szyków,
Których był niegdyś dumą i ozdobą,
Okryte orły, zbroie wojowników
Czarną żalobą.
5.
Już go niewidać w pośród hufców
dzielnych,
Gdzie iest ... czy słyszysz żal wszystkich
głęboki?
Patrzay złożone na marach śmiertelnych
Rycerza zwłoki.
6.
Te mary, ten wóz, spoczynek po znoiu,
Lud wdzięczny łzami oblewa rzewnemi;
Ciągną go wierni towarzysze boiu
Piersi własnemi.
7.
Idzie za truną koń jego waleczny,
Z schyloną głową, czarną niosąc zbroię.
Idź koniu, smutnie, już pan twój
bezpieczny,
Zamknął dni swoje.
2.
Als das Volk merkte, wie die Winde wehten
blinkten weiße und rote Wimpel,
Erschütterte die Stadt mit Stimmen der
Freude,
„Unser Volk kehrt zurück.“
3.
Die Freude währt nicht lange; jeder fragt
gierig:
Wo ist unser Führer, mutig, großartig,
Der uns so lange glücklich machte
Auf das Feld des Ruhmes brachte?
4.
Er ist nicht mehr an der Spitze dieser Ränge
zu sehen,
Deren Stolz und Zierde er einst war,
Die Adler bedeckt, die Rüstung der Krieger
In schwarzer Trauer.
5.
Er ist nicht mehr unter den tapferen Horden
zu sehen,
Wo ist er ... Hörst du die tiefe Trauer von
allen?
Seht euch die sterblichen Überreste
der Leiche des Ritters.
6.
Diese Moden, diese Kutsche, ruhen nach der
Mühsal,
Das dankbare Volk vergießt Tränen;
Er wird von seinen treuen Gefährten
mitgeschleppt
Mit ihren eigenen Brüsten.
7.
Dem Stamm folgt sein galantes Pferd,
Mit gesenktem Kopf, in schwarzer Rüstung.
Geh, Pferd, traurig, dein Herr ist sicher,
Er hat seine Tage geschlossen.

8.
Żałosne trąby, wy flety płacziwe,
Wy chwiejących się orłów srebrne dźwięki,
Umilczcie, ranią piersi moje tkliwe,
Te smętne ięki.
9.
Patrz, przed świątynią przy światłach
gasnących,
Porywa młodzież z wozu ciężar drogi
I wnosi w pośród grzmotu dział białych
W wieczności progi.
10.
Modły kapłanów, braci twoich łkania
Wznoszą się tam, gdzie mieszka Bóg
przedwieczny,
Ach, przyjm ostatnie te ich pożegnania,
Wodzu waleczny.
11.
Dzieliłeś z nami ciężkie utrapienia,
Wielkie ofiary prace bez nagrody,
I zamiast słodkich nadziei ziszczenia,
Gorzkie zawody.
12.
Tulmy łzy nasze, już jesteś szczęśliwy:
Kto za oyczyznę walczył, poległ śmiały,
Iuż temu wieniec dał Bóg sprawiedliwy,
Wieczysty chwaly.
13.
Wdzięczni ziomkowie ceniąc zgon i życie,
Nie dadzą wiekom zatrzeć twoich czynów,
Wzniosą grób pyszny, zawieszą na
szczytce,
Wieniec wawrzynów.
8.
Traurige Trompeten, ihr weinenden Flöten,
Ihr schwankenden Silberklänge der Adler,
Seid still, sie verwunden meine zarte Brust,
Diese klagenden Eissorten.
9.
Sehen Sie, vor dem Tempel bei Licht aus,
Er hebt die Jugend vom Wagen die Last der
Straße
Und bringt sie inmitten des Donners
donnernder Kanonen in die Schwellen der
Ewigkeit.
10.
Die Gebete der Priester, die Schluchzer
deiner Brüder
Erheben sich, wo der ewige Gott wohnt,
Ach, nimm den letzten ihrer Abschiede,
Oberbefehlshaber.
11.
Du hast harte Prüfungen mit uns geteilt,
große Opfer an Arbeit ohne Belohnung,
Und statt süßer Hoffnungen auf Erfüllung,
Bittere Enttäuschungen.
12.
Lass uns unsere Tränen vergießen, du bist
schon glücklich:
Er, der für sein Land kämpfte, starb tapfer,
Gott hat ihm schon eine gerechte Krone
gegeben,
von ewigem Ruhm.
13.
Dankbare Landsleute, die Tod und Leben
schätzen,
Sie werden nicht zulassen, dass die Zeitalter
deine Taten auslöschen,
Sie werden ein köstliches Grabmal
errichten und es mit einem Lorbeerkranz
schmücken,
Einen Kranz aus Lorbeer.

Appendix 1

14.

Wryją na nim iak w ostatniéy toni,
Śmierć nad nadzieie przenosząc zgubione,
Runąłeś z koniem i z orężem w dłoni
W nurty śpianione.

15.

Posąg twój będzie lud otaczał mnogi,
Ten napis twarde zachowaią głązy,
Tu leży rycerz, co walczył bez trwogi,
I żył bez skazy.

16.

Tam żołnierz, pełen rycerskiéy ochoty,
Zaostrzy oręż o krawędź twéy tarczy,
Pewien, że przez to nabywszy twéy cnoty,
Tysiącom starczy.

14.

Sie werden es wie in der letzten Tonne
eingravieren,
Tod über die verlorenen Hoffnungen,
Du fielst mit einem Pferd und einer Waffe
in deiner Hand, in die Ströme des
schlafenden Flusses.

15.

Dein Standbild soll das Volk in Scharen
umgeben,
Diese Inschrift soll durch harte Felsbrocken
bewahrt werden, Hier ruht ein Ritter, der
ohne Furcht kämpfte,
und ohne Makel lebte.

16.

Da schärft der Soldat, voll ritterlichen
Eifers,
seine Waffe an der Kante deines Schildes zu
schärfen,
Zuversichtlich, dass, nachdem er so deine
Tugend erworben hat,
Tausende genug haben werden.

APPENDIX 2

Kazimierz Wielki, Śpiew Historyczny

Śpiew
Święty

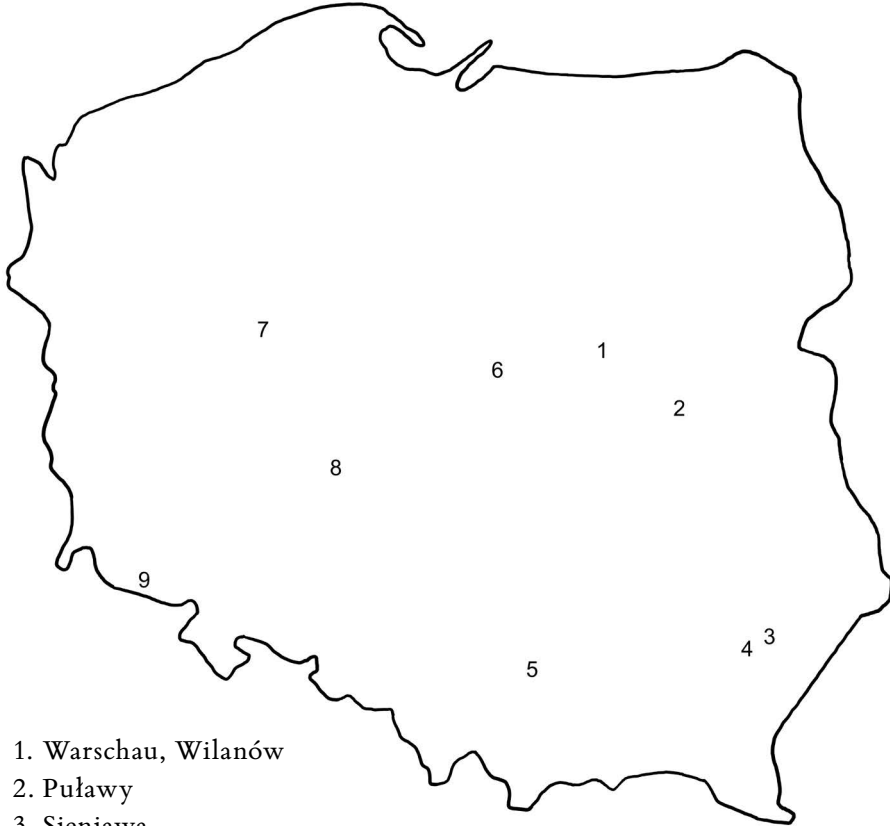
Biały wóki z męstwa zora / ny wmgłaić Plak miał, we enoty / wa homia, warką o -

a - go - rem - staly ob - szary / on bil

Nie - w i ta - ny / a - go - rem - staly ob - szary / on bil / Nie - w i ta - ny / a - go - rem - staly ob - szary / on bil

Notenbeispiel 31: Maria Szymanowska – Kazimierz Wielki, *Śpiew Historyczny*,
PL-Kj, Sig.: Muz. Rkp. 2003 II

APPENDIX 3



1. Warschau, Wilanów
2. Puławy
3. Sieniawa
4. Łańcut, Przeworsk
5. Krakau
6. Nieborów
7. Posen
8. Antonin
9. Ciszycza

Abbildung 17: Eine zeitgenössische politische Landkarte Polens mit Markierung der in der Studie erwähnten Residenzen⁷²³

⁷²³ Landkarte Polens – eigene Skizze.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄR- UND SEKUNDÄRLITERATUR

- 5 years ago the Germans set fire to the National Library in Warsaw*, <https://www.bn.org.pl/en/news/3855-75-years-ago-the-germans-set-fire-to-the-national-library-in-warsaw.html> [Zugriffsdatum 09.01.2025].
- Antonicek, Theophil / Krones, Hartmut: *Wien, Stadt, Vorklassik und Wiener Klassik*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht October 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/399652> [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Babbie, Earl: *The Practice of Social Research* (9. Ed.), Wadsworth / Thomson Learning, 2001 [PWN, Warschau 2004].
- Badura-Skoda, Eva: *The Viennese fortepiano in the eighteenth century*, in: Jones David Wyn (Hg.), *Music in Eighteenth-Century Austria*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.
- Ballstaedt, Andreas / Widmaier, Tobias: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28), Steiner, Stuttgart 1989.
- Ballstaedt, Andreas: *Salonmusik, Musik für den Salon*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14266>, [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Banach, Witold: *Czartoryscy czyli wieczna pogoń*, Wydawnictwo Poznańskie, Posen 2022.
- Banach, Witold: *Radziwiłłowie. Burzliwe losy słynnego rodu*, Wydawnictwo Poznańskie, Posen 2018.
- Becker, Heinz / Becker, Gudrun (Hg.): *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher* (Bd. 4), De Gruyter Verlag, Berlin 1985.
- Bełza, Igor: *Maria Szymanowska*, übers. von Iwona Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1987.
- Bergmann, Olaf / Terlecki, Przemysław: *Wstęp*, in: Lizak Wojciech (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach żony i córek. Katalog oraz opracowanie źródłowe epistolografii do wystawy*, Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu, Posen 2020.
- Biba, Otto: *Der Beginn der Sammeltätigkeit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: Programm, Mittel und Ziele*, in: Ingrid Fuchs (Hg.), *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag, Kassel / Basel / London 2017.
- Biegański, Krzysztof: *Biblioteka muzyczna Zamku w Łańcucie. Katalog*, Muzeum-Zamek w Łańcucie / Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1968.

- Bieńkowska, Irena: *Mecenat muzyczny Radziwiłłów w XVIII wieku – od Karola Stanisława do Karola Stanisława „Panie Kochanku” Radziwiłła*, in: Andrzej Zakrzewski (Hg.), *Rocznik Lituanistyczny*, Bd. 1 (2015), Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Warschau 2015.
- Bieńkowska, Irena: *Muzyka na dworze księcia Hieronima Floriana Radziwiłła*, *Studia et Dissertationes Instituti Musicologiae Universitatis Varsoviensis Seria B* (Bd. 19), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warschau 2013.
- Błęcha, Krzysztof / Tracz, Adam: *Księżna. Wspomnienia o polskich Habsburgach*, BoniMed, Żywiec 2009.
- Boisits, Barbara / Olleson, Edward: *Swieten, Gottfried Freiherr van*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/24038> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Cecylia Beydale, <https://polskiekompozytorki.pl/project/beydale-cecylia/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Chechlińska, Zofia: *Romantyzm. 1795–1850*, in: Stefan Sutkowski (Hg.), *Historia Muzyki Polskiej* (Bd. 5, T. I), Narodowe Centrum Kultury (ebook), Warschau 2014.
- Chechlińska, Zofia: *Szymanowska [née Wołowska], Maria Agata*, in: *Grove/Oxford Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1xd7946kf000a.han.moz.ac.at/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027327?rskey=iT2QIo&result=1> [Zugriffsdatum 27.10.2023].
- Chłędowski, Kazimierz: *Pamiętniki. Wiedeń 1881–1901* (Bd. 2), Breslau 1951.
- Cholewianka-Kruszyńska, Aldona: *Panny Czartoryskie*, Wydawnictwo książkowe Twój Styl, Warschau 1995.
- Cholewianka-Kruszyńska, Aldona: *Wychowanie dzieci – braci Alfreda i Artura Potockich w Łańcucie i Pod Baranami w Krakowie w dwudziestych i trzydziestych latach XIX wieku*, in: Hubert Łaskiewicz (Hg.), *Ziemiaństwo na Lubelszczyźnie VI. Bakalaureaty arystokraty, czyli dole i niedole dzieciństwa. Materiały VI sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie w dniach 6–8 października 2016 roku*, Wydawnictwo Werset, Lublin 2017.
- Chopin w salonie księcia Antoniego Radziwiłła w roku 1829*, <http://www.nieborow.art.pl/aktualnosci/chopin-w-salonie-ksiecia-antoniego-radziwilla-w-roku-1829,70.html> [Zugriffsdatum 30.12.2024].
- Christina, Bashford: *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, The Boydell Press, Woodbridge 2007.
- Ciara, Stefan: *Czartoryscy herbu Pogoń Litewska – zarys dziejów rodu*, https://www.wilanow-palac.pl/zarys_dziejow_rodu_czartoryskich_herbu_pogon_litewska.html [letzte inhaltliche Änderung: 26.01.2011; Zugriffsdatum 28.12.2024].

- Ciechanowiecki, Andrzej: *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim; Untersuchungen zur Geschichte der polnischen Kultur und ihrer europäischen Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Böhlau Verlag, Köln / Graz 1961.
- Craveri, Benedetta: *Złoty wiek konwersacji*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009.
- Czapraga, Bernadeta / Geanta, Ioana / Leisinger, Ulrich / Schwob, Rainer J. (Hg.): *Mozart-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert Quellen, Rezeptionsgeschichte, Aufführungspraxis* (klang-reden Bd. 28), Rombach Wissenschaft, Baden-Baden 2024.
- Czartoryska, Krystyna Maria: *Wiedeńska linia Czartoryskich – pasje kolekcjonerskie*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa*, DjaF, Krakau 2003.
- Czartoryski, Konstantin: in: *MKL* (Meyers Großes Konversations-Lexikon), Bd. IV, Bibliographisches Institut, Leipzig / Wien 1906.
- Czartoryski, Witold: *Czartoryscy w linii Konstantego Czartoryskiego (1773–1860) – ciągłość tradycji w europejskim wymiarze*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, DjaF, Krakau 2003.
- Davies, Norman: *God's Playground. A History of Poland in two volumes. Volume I. The Origins to 1795*, Columbia University Press, New York 2005.
- De Lauzun, Duc [Gontaut, Armand Louis de]: *Pamiętniki*, PIW, Warszawa 1976.
- de'Cavalieri, Emilio: *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, Nicolo Mutij, Rom 1600, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP338911-PMLP546824-Cavalieri_Rapresentazione.pdf [Zugriffsdatum 05.01.2025].
- Dies, Albert Christoph (Hg.): *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn: nach mündlichen Erzählungen desselben*, Camesinische Buchhandlung, Wien 1810.
- Długoń, Iwona: *Znad modrego Dunaju po leniwy San. Czartoryscy z Pełkiń*, Wydawnictwo DiG, Warszawa / Bellerive-sur-Allier 2023.
- Drożdżewska, Agnieszka: *Muzyczny portret księcia Antoniego Radziwiłła*, <https://www.youtube.com/live/OomSREEVhxg?si=C85FDWryRABkdOuq> [Zugriffsdatum 29.12.2024].
- Drożdżewska, Agnieszka: *Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775–1833)*, in: Anna Granat-Janki, *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (Bd. 15), Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Breslau 2020.
- Durka, Jarosław: *Antoni Henryk Radziwiłł (1775–1833) – szkic do portretu arystokraty, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, in: Jarosław Durka (Hg.), *Górny Śląsk i Wielkopolska w XIX i pierwszej połowie XX wieku. Wybrane aspekty z dziejów polityki i edukacji*, Wydawnictwo Rys, Posen 2012.
- Dziadek, Magdalena: *Polskie salony muzyczne od początku XIX wieku do 1939 roku*, in: Grzegorz Mania / Piotr Różański (Hg.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Krakau 2017.

- Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: Dusza salonów paryskich. 1830–1849*, PWM, Krakau 2019.
- Eigeldinger, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Eigeldinger, Jean-Jacques: *Fryderyk Chopin. Szkice do Metody gry fortepianowej*, Musica Iagiellonica, Krakau 1995.
- Ekier, Jan (Hg.): *Fryderyk Chopin Nokturny*, Wydanie Narodowe [National Edition], PWM, Krakau 2016 [beigefügten Kommentar].
- Ekier, Jan (Hg.): *Fryderyk Chopin. Trio op. 8. Wydanie Narodowe Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina*, Fundacja Wydania Narodowego, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA., Warschau 2015.
- Ellla, John: *Musical Sketches, abroad and at home*, William Reeves, London 1878, Third Edition.
- Erman, G.: *Die Moral der Gesellschaft*, in: Margarete Pochhammer / G. Erman (Hg.), *Die moderne Gesellschaft, ihre Geselligkeit und ihre Moral*, Lipsius & Tischer, Leipzig 1892
- Estreicherówna, Maria: *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Wydawnictwo Literackie, Krakau 1968.
- Familia*, in: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Familia;3899851.html> [Zugriffsdatum 28.12.2024].
- FAUST (A. Radziwiłł)*, die Nieborów-Aufführung (15.09.2018) https://youtu.be/RLnEjw1T5g?si=TpuvcEPVyCahj_YK [Zugriffsdatum 11.04.2025].
- FAUST Antoni Radziwiłł – Spektakl operowy*, <http://www.nieborow.art.pl/aktualnosci/faust-antoni-radziwill-spektakl-operowy,46.html> [Zugriffsdatum 30.12.2024].
- Feder, Georg: *Haydn, (Franz) Joseph, BIOGRAPHIE, Mittlere Lebenszeit, Kapellmeister des Fürsten Nikolaus (I.) Esterházy, Erster Zeitabschnitt, Lebensumstände und berufliche Situation*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45888> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Fischer-Dieskau, Dietrich: *Auf den Spuren der Schubert-Lieder*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1971.
- Fischer, Joseph (Hg.): *Catalog der Gemälde-Gallerie des durchlauchtigen Fürsten Esterházy von Galantha zu Laxenburg bei Wien*, Matias Andreas Schmidt, Wien 1812.
- Franciszek Lessel*, in: *Portal Muzyki Polskiej*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7058-franciszek-lessel/os-czasu-kalendarium> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Franciszka Kochanowska*, <https://polskiekompozytorki.pl/project/kochanowska-franciszka/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lichnowsky von Woszczye, Carl, GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/369999> [Zugriffsdatum 02.01.2025].

- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lichnowsky von Woszczye, Moritz (Josef Cajetan Gallus) von Lichnowsky*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499729> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lobkowitz, August Longin Fürst Lobkowitz*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499751> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lobkowitz, Ferdinand Joseph Johann*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/45474> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lobkowitz, Ferdinand Philipp Joseph*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499730> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lobkowitz, Joseph Franz Maximilian Ferdinand (irrtümlich oft auch Franz Joseph) von Lobkowitz*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12994> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.: *Lobkowitz, Philipp Hyacinth*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46305> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Gajusz *Cilniusz Mecenas*, <https://imperiumromanum.pl/biografie/gajusz-cilniusz-mecenas/> [Zugriffsdatum 15.12.2024].
- Gedenktafel des Musikvereins in Wien*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Wien01_Musikvereinsplatz001_2018-10-06_GuentherZ_GD_StifterA_%2801%29_Wiki.jpg [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Geiger, Friedrich: *Form nach Beethoven. Ein Analysemodell kompositorischer Rezeption anhand von Béla Bartóks Streichquartett Nr. 1 op. 7 und dem cis-Moll-Quartett op. 131*, in: Bockmaier Claus (Hg.), *Beethoven-Aspekte. Spezifika und Tangenten in Literatur, Aufführungspraxis, Komposition* (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 17), Allitera, München 2021.
- Gmys, Marcin / Lubońska, Anna: *Karol Kurpiński*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6771-Karol-Kurpinski> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Goldberg, Halina: *Music in Chopin's Warsaw*, Oxford University Press, New York 2008.
- Goldberg, Halina: *Musical Life in Warsaw during Chopin's Youth, 1810–1830* (Diss.), University of New York, 1997.

- Górska, Magdalena: *Izabela z Czartoryskich Lubomirska*, https://www.wilanow-palac.pl/izabela_z_czartoryskich_lubomirska.html [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Gradenwitz, Peter: *Literatur und Musik in geselligen Kreisen*. Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1991.
- Gusowski, Adam: *Pałac Radziwiłłów*, <https://www.porta-polonica.de/pl/atlas-miejsc-pamieci/palac-radziwillow> [Zugriffsdatum 30.12.2024].
- Guttry, A. von (Hg.): *Chopin. Gesammelte Briefe*, Georg Müller Verlag A. G., München 1928.
- Hagenau, Gerda: *Polnisches Theater und Drama. Ein integraler Bestandteil europäischer Theaterkultur 966–1795*, Böhlau Verlag, Wien 1994.
- Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wilhelm Braumüller, Wien 1869.
- Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien. 1*, Braumüller, Wien 1869.
- Hanson, Alice M.: *Die zensurierte Muse: Musikleben im Wiener Biedermeier*, Böhlau, Köln 1987.
- Häuser-Kataster der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien*, Josef Lenobel, Wien IX/2 Nussdorferstrasse 16, Wien 1905.
- Hausmusik*, in: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Hausmusik> [Zugriffsdatum 09.01.2025].
- Haydn, Joseph: *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Hob.XX:1, G. Henle Verlag, München 1959.
- Hekatomba bibliotek w czasie drugiej wojny światowej*, <https://www.bn.org.pl/aktualnosci/4679-hekatomba-bibliotek-w-czasie-drugiej-wojny-swiatowej.html> [Zugriffsdatum 09.01.2025].
- Heyking, Karl Heinrich: *Aus Polens und Kurlands letzten Tagen*, Verlag Johannes Råde Berlin, Berlin 1897.
- Heyking, Karol Henryk von: *Wspomnienia*, in: Waclaw Zawadzki (Hg.), *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców* (Bd. 1), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1963.
- Hiller, Ferdinand: *Felix Mendelssohn-Bartholdy. Briefe und Erinnerungen*, Verlag der M. DuMont-Schauburg'schen Buchhandlung, Köln 1874.
- Hilscher, Elisabeth Th.: *Habsburg, BIOGRAPHIE, 1740–1792: Maria Theresia bis Leopold II.*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47955> [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Hilscher, Elisabeth Th.: *Habsburg, BIOGRAPHIE, Das österreichische Kaiserreich*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499971> [Zugriffsdatum 01.01.2025].

- Hilscher, Elisabeth Th.: *Salon*, in: Barbara Boisits (Hg.), *Österreichisches Musiklexikon online*, (letzte inhaltliche Änderung: 9.11.2022), <https://www.musiklexikon.ac.at/ml> [Zugriffsdatum 26.12.2024], <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e034>
- Hilscher, Elisabeth: *Mit Leier und Schwert. Die Habsburger und die Musik*, Verlag Styria, Graz / Wien / Köln 2000.
- Hipler, Franz: *Boga rodzica. Untersuchungen über das dem hl. Adalbert zugeschriebene älteste polnische Marienlid*, Ermländischen Zeitungs- und Verlags-Druckerei J. M. Wichert, Braunsberg 1897.
- Hoffmann, Carl Julius Adolph: *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend biographische Notizen über schlesische Komponisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie [sic] über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst*, Breslau 1830.
- <http://www.nieborow.art.pl/o-muzeum/historia-palacu/> [Zugriffsdatum 29.12.2024].
- <http://www.palacantonin.pl/pl/historia> [Zugriffsdatum 21.07.2022].
- https://www.wilanow-palac.pl/file/multimedia/html5/wlasciucie_palacu/ [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Iwanicka-Nijakowska, Anna: *Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, <https://culture.pl/pl/artykul/salonik-chopinow-oddzial-muzeum-fryderyka-chopina> [letzte inhaltliche Änderung 17.02.2014, Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Jachimecki, Zdzisław (Hg.): *Fryderyk Chopin. Wybór listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Wrocław, Breslau 2010.
- Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag. 1796*, Schönfeld, Wien 1796.
- Jahresbericht des Konservatoriums der Musik. Schuljahr 1860–1861.*, https://books.google.at/books?id=QgZPvbgMMNEC&pg=RA4-PA44&lpg=RA4-PA44&dq=constantin+czartoryski+konzert&source=bl&ots=iMNXV5lAD3&sig=ACfU3U1PIUdMcnQfirfEmFFuUWGDJ_OcxQ&hl=pl&sa=X&ved=2ahUKEwjw mqLL9sz0AhXlSfEDHefeC8kQ6AF6BAgPEAM#v=onepage&q=czartoryski&f=false [Zugriffsdatum 06.12.2021].
- Janota-Strama, Anna: *Stadniccy herbu Szreniawa z Nawojowej*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2013.
- Januszek-Surdacka, Monika: *Zofia z Czartoryskich Zamoyska*, <https://www.muzeumzamoyskich.pl/zofia-z-czartoryskich-zamoyska> [Zugriffsdatum 05.01.2025].
- Józef Deszczyński*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Deszczyński-Jozef;3892085.html> [Zugriffsdatum 05.01.2025].
- Józef Deszczyński*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76572/jozef-deszczyński> [Zugriffsdatum 05.01.2025].
- Kalandra, Jan: *Dějiny Slovanske besedy ve Vidni za první třicetletí jejího trvání (1865–1894)*, o. V., Wien 1895.

- Karásek, J. (Hg.): *Sborník Čechů dolnorakouských*, o. V., Wien 1895.
- Karolczak, Kazimierz: *Dzieduszyccy. Linia poturzycko-zarzecka*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, Krakau 2000.
- Karpińska, Małgorzata / Pezda, Janusz (Hg.): *Dziennik ks. Adama Jerzego Czartoryskiego 1813–1817*, Małgorzata Karpińska / Janusz Pezda (Hg.), Wydawnictwo DiG, Warschau 2016.
- Knapowska, Wisława: *Dzieje Fundacji śp. Ludwiki Radziwiłłowej w Poznaniu*, in: Zygmunt Zaleski (Hg.), *Kronika Miasta Poznania* 7/4 (1929), Magistrat Stoł. M. Poznania, Posen 1929.
- Kobyłańska, Krystyna (Hg.): *Frédéric Chopin: Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis*, G. Henle Verlag, München 1979.
- Konrad, Ulrich (Hg.): *Wolfgang Amadé Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band III 1780–1786*, Bärenreiter / DTV, Kassel 2005.
- Kosińska, Małgorzata: *Antoni Henryk Radziwiłł*, Polnisches Musikinformationszentrum, Polnischer Komponistenverband, Dezember 2006, <https://culture.pl/pl/tworca/antoni-henryk-radziwill> [letzte inhaltliche Änderung 05.08.2016, Zugriffsdatum 29.12.2024].
- Kraushar, Aleksander: *Salony i zebrania literackie w Warszawie*, Towarzystwo Miłośników Historii, Warschau 1916.
- Kraushar, Aleksander: *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk 1800–1832: monografia historyczna osnuta na źródłach archiwalnych* (8 Bde.), Krakau / Warschau, 1900–1911.
- Kurucz, Tünde: *Geschichte der Musikförderer und Musiksalons in Wien von ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (Diss.), Universität Mozarteum Salzburg, Salzburg 2018.
- Laura Potocka, <https://polskiekompozytorki.pl/project/potocka-laura/> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Leichtentritt, Hugo: *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*, In Max Hesses Verlag, Berlin 1907.
- Letellier, Robert Ignatius (Hg.): *The Diaries of Giacomo Meyerbeer. Volume 4. 1857–1864. The Last Years*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison / Teaneck 2004.
- Lindmayr-Brandl, Andrea: *Vom patriotischen Volkslied zur nationalen Kaiserhymne. Formen der Repräsentation in „Gott, erhalte Franz, den Kaiser!“*, in: Werner Tedesko (Hg.), *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur. 1618–1918*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 2017.
- Lissy, Raimund: *Virtuosität und Wiener Charme. Joseph Mayseder*, Hollitzer Verlag, Wien 2019.
- Lizak, Wojciech: *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach do żony i córek*, <https://www.youtube.com/watch?v=ewdtwL3sHHM> [Zugriffsdatum 29.12.2024].

- Lizak, Wojciech: *Wprowadzenie*, in: Lizak Wojciech (Hg.), *Antoni Radziwiłł oraz jego epoka w listach żony i córek. Katalog oraz opracowanie źródłowe epistolografii do wystawy*, Wielkopolskie Muzeum Niepodległości w Poznaniu, Posen 2020.
- Lubomirski Festival, <https://lubomirskifestival.pl/lubomirski-niepublikowane-utwory/> [Zugriffsdatum 21.08.2022].
- Lubomirski Władysław, *Auswahl der Stücke* [https://polona.pl/search/?query=author:Władysław_Lubomirski&filters=creator:%22Lubomirski,_Władysław_\(1866--1934\)%22,public:1,hasTextContent:0&advanced=1](https://polona.pl/search/?query=author:Władysław_Lubomirski&filters=creator:%22Lubomirski,_Władysław_(1866--1934)%22,public:1,hasTextContent:0&advanced=1) [Zugriffsdatum 21.08.2022].
- Łukaszyk, Ewa / Wierzbicka-Trwoga, Krystyna: *Wprowadzenie*, in: Ewa Łukaszyk / Krystyna Wierzbicka-Trwoga (Hg.), *Nie tylko salon. Wspólnotowe formy życia literackiego*, Wydawnictwo DiG, Warschau 2016.
- Maciej Radziwiłł, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/819/maciej-radziwill/index.html [Zugriffsdatum 29.12.2024].
- Magier, Antoni: *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, wyd. H. Szwankowska, Breslau 1963.
- Markuszevska, Aneta: *Kompozytorki i patronki muzyki XVII i XVIII wieku. Wybrane portrety*, Muzeum Pałacu Króla Jana III Sobieskiego w Wilanowie (ebook), Warschau 2020.
- Mesjanizm polski*, in: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/mesjanizm-polski;3939898.html> [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Mickiewicz, Adam: *Dziady*, Teil III/5, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf> [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Mirski, Józef / Mirska, Maria (Hg.): *Maria Szymanowska. Album*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakau 1953.
- Morrow, Mary Sue: *Concert Life In Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Pendragon Press, New York 1989.
- Morrow, Mary Sue: *Concert Life in Vienna, 1780–1810* (Diss.), Indiana University 1984.
- Moßburger, Hubert: *Hermeneutische Analyse. Arnold Schönberg: Klavierstück op. 19 Nr. 2*, in: Felix Diergarten (Hg.), *Musikalische Analyse: Begriffe, Geschichten, Methoden*, Laaber-Verlag, Laaber 2014.
- Müller-Streicher, Friederike / Goebel-Streicher, Uta: *Friederike Müller: listy z Paryża 1839–1845. Nauczanie i otoczenie Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy*, Zbigniew Skowron (Hg.), Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau 2022.
- Mysłakowski, Piotr (Hg.): *Pamiętniki Fryderyka hrabiego Skarbka*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau 2009.
- Niemcewicz, Julian Ursyn: *Geschichtliche Gesänge der Polen*, Weidmann, Leipzig 1833.
- Niesiecki, Kasper: *Herbarz polski powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych i wydany przez J. N. Borowicza* (Bd. 6), Leipzig 1841,

- <https://janlubomirski.pl/historia-rodu-ksiazat-lubomirskich2> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Nowak-Romanowicz, Alina: *Józef Elsner. Monografia*, PWM, Krakau 1957.
- Nowak-Romanowicz, Alina: *Klasycyzm. 1750–1830*, in: Stefan Sutkowski (Hg.), *Historia Muzyki Polskiej* (Bd. 4), Narodowe Centrum Kultury (ebook), Warschau 2013.
- Ogiński, Michał Kleofas: *Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i Polakach od roku 1788 aż do końca roku 1815* (Bd. 1), in: *Pamiętniki z osiemnastego wieku* (Bd. 11), o. V., Posen 1870.
- Olleson, Edward: *Swieten, Gottfried (Bernhard), Baron van*, in: Grove Music Online, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1xd7946wj076e.han.moz.ac.at/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027216?rsk=yHBUcd&result=1> [Zugriffsdatum 30.07.2023].
- Peri, Jacopo: *Euridice*, [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_\(Jacopo_Peri\)_1600.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/14/IMSLP499708-PMLP62879-KBR_1562528_Euridice_(Jacopo_Peri)_1600.pdf) [Zugriffsdatum 05.01.2025].
- Pezda, Janusz: *Kolekcja Czartoryskich – zbiory i ludzie. Czartoryscy w Paryżu*, Vorlesung der Fundacja XX. Czartoryskich am 28.11.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=FLZ5h10EH4o&t=2350s> [Zugriffsdatum 28.12.2024].
- Piast. Śpiewy Historyczne*, <https://www.youtube.com/watch?v=58FqluD1yNY> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben* (Bd. 1), Blümml Emil Karl (Hg.), München 1914.
- Plato: *Der Staat* (5-tes. Buch), Hoffmann, Stuttgart 1857, <https://www.projekt-gutenberg.org/platon/staat/staat051.html> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Pleszczyński, Adolf: *Opis historyczno-statystyczny parafii Międzyrzeckiej*, nakł. Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, Warschau 1911.
- Płoski, Mirosław: *Kazimierz Lubomirski*, <http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/polska/7/kazimierz-lubomirski> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Płoski, Mirosław: *Marcello di Capua* (Ausstellung), https://public.bn.files.1drv.com/y4pqzMZx3jjWr3GeF_zasGjAjd9iTMqLGLaFMv20tubNwHOCprfObApoaVws8JtTp3nNcyAIT4FYPjMAFZV0GuRH6sjzvuw17x4SjYIDr67_adlLaPY0O6-gaqpTewHQYeW3eRo6AjSEH1YDVPe2Dt18x0R.md3eaR-tr-oxncKlsSp8a6uFkB1zJmojmVZi3Pk0/P-09.jpg?psid=1&rdrts=334844627 [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Płoski, Mirosław: *Marcello di Capua (Bernardini ?)*, <http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/Muzyka/wloska/44/marcello-di-capua-bernardini-thinsp#skok11> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Poniatowska, Irena: *Czartoryska, Marcelina, GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, Kassel / Stuttgart / New York 2016ff., zuerst veröffent-

- licht 2001, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400625> [Zugriffsdatum 28.12.2024].
- Poniatowska, Irena: *Szymanowska, Maria*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/23982> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Poniatowski, Stanisław August: *Mémoires du roi Stanislas-Auguste Poniatowski* (Bd. 2), Leningrad [St. Petersburg] 1924.
- Ponte, Lorenzo Da: *Mein abenteuerliches Leben. Die Erinnerungen des Mozart-Librettisten*, Diogenes Verlag AG, Zürich 1991.
- Popek, Joachim: *Ród Tyškiewiczów z Weryni w XIX wieku*, Wydawnictwo Neriton, Warschau 2018.
- Prek, Franciszek Ksawery: *Czasy i ludzie*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Breslau 1959.
- Przybylski, Ryszard: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Wydawnictwo Marabut, Danzig 1996.
- Raczyński, Edward: *Obraz przodków i Polski w XVIII w.* (Bd. 16), o. V., Posen 1842.
- Radziszewski, Edmund: *Radziwiłłowie wielkopolscy. Od Kiernowa do Antonina*, o. V., Ostrów Wielkopolski 2009.
- Radziwiłł, Luisa Fryderyka: *Pamiętniki księżnej Radziwiłłowej (Ludwiki ks. Pruskiej) – Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770 do 1815) w przekładzie Konstancy Białeckiej* (Bd. 1), o. V., Warschau 1912.
- Radziwiłł, Luisa Fryderyka: *Pamiętniki księżnej Radziwiłłowej (Ludwiki ks. Pruskiej) – Czterdzieści pięć lat mojego życia (1770 do 1815) w przekładzie Konstancy Białeckiej* (Bd. 2), o. V., Warschau 1912.
- Radziwiłł, Maciej: *Rola mecenatu artystycznego polskiej arystokracji na przykładzie rodów Czartoryskich i Radziwiłłów – Veranstaltung zur Ausstellung Chopin. Salon romantyczny, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum*, <https://www.youtube.com/watch?v=KAyanUegMJA> [Zugriffsdatum 15.12.2024].
- Raszewski, Zbigniew: *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, in: *Teatr Narodowy w dobie Oświecenia. Księga pamiątkowa sesji poświęcona 200-leciu Teatru Narodowego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, Breslau 1967.
- Reiss, Józef Władysław: *Almanach muzyczny Krakowa 1780–1914* (Bd. 1), Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Krakau 1939.
- Roční zpráva o činnosti představenstva „Slovanské besedy“ roku 1865*, o. V., Wien 1866.
- Rosen, Charles: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1999.
- Sachs, Harvey: *Artur Rubinstein*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Breslau 1999.
- Salomea Paris*, <https://polskiekompozytorki.pl/project/paris-salomea/> [Zugriffsdatum 04.01.2025].

- Salon Czerwony in Zamoyski-Palast in Koźłówce*, <http://www.muzeumzamoyskich.pl/salon-czerwony> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Salon*, in: *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Salon> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Salon*, in: *Duden Wörterbuch*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Salon> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Salon*, in: Furetière Antoine (Hg.), *Dictionnaire universel: contenant generalement tous les mots françois tant vieus que modernes, et les termes des sciences et des arts*, o. V., La Haye 1727.
- Salon*, in: *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/salon.html> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Salonik Chopinów – Oddział Muzeum Fryderyka Chopina*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Salonik_Chopinów_w_Warszawie#/media/Plik:Chopin_Parlour_in_Warsaw.JPG [Zugriffsdatum 01.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Fürst Miklós II. (III)*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499679> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Fürst Pál (II)*, *GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/407422> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Fürst Pál Antal (I)*, *GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499616> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Fürst Pál Antal (II)*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499680> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Graf János Baptist*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499690> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy, Graf János Nepomuk*, *GESCHICHTE*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/499691> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Sas, Ágnes: *Esterházy*, in: Laurenz Lütteken (Hg.), *MGG Online*, New York / Kassel / Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400160> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Scharlitt, Bernard (Hg.): *Friedrich Chopins Gesammelte Briefe*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.

- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (1836)*, Bd. 1, G. Wigand's Verlag, Leipzig 1854.
- Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker (Bd. 2)*, Georg Wigand's Verlag, Leipzig 1854.
- Schwind, Moritz von: *Ein Schubert-Abend bei Joseph von Spaun (1868)*.
- Siemiradzki, Henryk: *Chopin grający na fortepianie w salonie księcia Radziwiłła (1887)*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Chopin_concert.jpg [Zugriffsdatum 30.12.2024].
- Sigmund, Anna Maria: *Die verschollenen Tagebücher Franz Josephs*, Böhlau Verlag, Wien / Köln / Weimar 1999.
- Simpson, John Palgrave: *Carl Maria von Weber. The life of an artist (Bd. 1)*, Chapman & Hall, London 1865.
- Smoczyński, Rafał / Zarycki, Tomasz: *Totem inteligencki. Arystokracja, szlachta i ziemiaństwo w polskiej przestrzeni społecznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2017.
- Sobieszcański, Adrian: *Pałac Szustrów*, <https://varsavianista.pl/index.php/2022/05/28/palac-szustrów/> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Steiner, Stephan: *Das Reich Gottes hier in Wien. Evangelisches Leben in der Reichshauptstadt während der Regierungsjahre Kaiser Karls VI. (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung Ergänzungsband 65)*, Böhlau, Wien 2021.
- Stiftung 1863.PL*, <https://www.youtube.com/channel/UCMYT1XzaeNdOSTf-3LlcUeA/videos> [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Styl brilliant*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/;3980874> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Suchowiejko, Renata: *W muzycznym kręgu Hotelu Lambert*, in: Zbigniew Baran (Hg.), *Czartoryscy – Polska – Europa. Historia i współczesność*, DjaF, Krakau 2003.
- Sulek, Małgorzata: *Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji*, in: Grzegorz Mania / Piotr Różański (Hg.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, Krakau 2017.
- Syga, Teofil / Szenic, Stanisław: *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warschau 1960.
- Szulc, Marcin Antoni: *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne: przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, Nakładem księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, Posen 1873.
- Tappert, Wilhelm: *Musik und musikalische Erziehung*, Verlag von I. Guttentag, Berlin 1867.
- Tarnowski, Stanisław: *Księżna Marcelina Czartoryska*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej w Krakowie, Krakau 1895.
- Tomaszewski, Mieczysław: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Krakau 2005.

- Tomaszewski, Mieczysław: *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Krakau 2000.
- Wallfisch, H.: *Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musizieren und mit geringen Vorkenntnissen bekannte Melodien selbstständig wiederzugeben und richtig zu accompagnieren. ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Fachmusiker und Dilettanten*, Verlag von J. Horowitz, Berlin 1879.
- Warnke, Agnieszka: *Wacław S. Rzewuski – jak polski szlachcic został arabskim szejkiem*, <https://culture.pl/pl/artykul/waclaw-s-rzewuski-jak-polski-szlachcic-zostal-arabskim-szejkiem> [letzte inhaltliche Änderung 10.01.2022, Zugriffsdatum 04.01.2025].
- Weaver, Andrew H.: *A Companion to Music at the Habsburg Courts in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Brill, Leiden / Boston 2020.
- Wegeler, Franz Gerhard / Ries, Ferdinand: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, K. Bädeker, Coblenz 1838.
- White, Harry: *Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, Scholar Press, Cambridge 1992.
- Widmaier, Tobias: *Salonmusik*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 17. Auslieferung, Steiner Verlag, Stuttgart – Winter 1989/90.
- Witkowska, Alina: *Romantyzm*, in: Alina Witkowska / Ryszard Przybylski (Hg.), *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warschau 1997.
- Władysław Lubomirski, <https://lubomirskifestival.pl/project/wladyslaw-lubomirski/> [Zugriffsdatum 21.08.2022].
- Wszelaczyński, Władysław: *Adam Mickiewicz w muzyce: szkic muzyczno-bibliograficzny*, Nakładem Autora, Lemberg 1890.
- Wurzbach, Constantin von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich: enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*. Bd. 1: A – Blumenthal, Zamarski, Wien 1856.
- Zabieglńska, Sylwia: *Maria Szymanowska*, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6777-Maria-Szymanowska#To3> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Zamoyski, Adam: *Poland. A History*, HarperCollinsPublishers Ltd., London 2009.
- Zamoyski, Adam: *The last king of Poland*, Weidenfeld & Nicolson, London 2020.
- Zaslaw, Neal / Leisinger, Ulrich u. a. (Hg.): *Köchel-Verzeichnis: Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von W. A. Mozart*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2024.
- Zawadzki, Wacław: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, PIW, Warschau 1963.
- Żórawska-Witkowska, Alina: *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Arx Regia, Warschau 1997.

- Żórawska-Witkowska, Alina: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Zamek Królewski w Warszawie, Warschau 1995.
- Żórawska-Witkowska, Alina: *Muzyka na polskim dworze Augusta III. Część I*, Wydawnictwo Muzyczne Polihymnia, Lublin 2012.
- Żurek, Piotr: *Polska i Polacy w życiu Josipa Juraja Strossmayera*, Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej, Bielsko-Biała 2006.

ZEITSCHRIFTEN/ZEITUNGEN

- Aleksandrowicz, Alicja: *Puławska inscenizacja opery „Matka Spartanka” F. D. Kniażnina jako wydarzenie polityczne i kulturowe*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (16.04.1823) Nr. 16, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1823.
- (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (22.05.1822) Nr. 21, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1822.
- (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (25.03.1824) Nr. 13, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1824.
- Berlinische musikalische Zeitung*, Nr. 71 (1805).
- DeNora, Tia: *Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna*, in: *American Journal of Sociology* (1991), Bd. 97, Nr. 2, The University of Chicago Press.
- Deutsche Musik-Zeitung* (Wien, 28.04.1860), Nr. 18, 1. Jahrg.
- Dziennik Literacki*, Lemberg, 31.01.1857, Nr. 14.
- Figiela, Bożena: *Zbiory przeworskie w kolekcji Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich. Dary Henryka i Jerzego Lubomirskich*, in: Kozak Szczepan (Hg.), *Galicja. Studia i materiały* (Bd. 3), Instytut Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2017; <https://doi.org/10.15584/galisim.2017.3.4> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Gletler, Monika: *Die Wiener „Slovanská Beseda“ (1865–1914) und Baltazar Bogišić (1865/1866)*, in: *Spomenica Valtazara Bogišića o stogodišnjici njegove smrti* 24.04.2008. godine, ur. L. Breneselović, V. Čolović, J. Ćirić, P. Dimitrijević, J. Trkulja, kn. 1, Beograd 2011.
- Goldberg, Halina: *Chopin in Warsaw's Salons*, in: Maria Anna Harley (Hg.), *Polish Music Journal*, Bd. 2 (1999), University of Southern California, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/chopin-in-warsaw-salons/> [Zugriffsdatum 28.12.2024].
- Golos, George S.: *Some Slavic Predecessors of Chopin*, *The Musical Quarterly*, Vol. XLVI, Oktober 1960.
- Grey, Thomas S.: *Tableau vivants: Landscape, History Painting, and the Visual Imagination in Mendelssohn's Orchestral Music*, in: *19th-Century Music* 21, Nr. 1 (1997).

- Gudel, Klemens: *Znaczenie Czartoryskich w muzyce polskiej*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Janowski, Maciej: *Warsaw and Its Intelligentsia: Urban Space and Social Change, 1750–1831*, in: *Acta Poloniae Historica* Bd. 100 (2009).
- Jońska-Amanowicz, Dorota: *Druki muzyczne z kolekcji przeworskiej w zbiorach Ossolineum*, in: Adolf Juzwenko (Hg.), *Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, Bd. 30, 2019, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Breslau 2019.
- Jutrzenka-Trzebiatowska, Izabela: *Kultura salonowa XIX w. Rekonesans*, in: Joanna Krupińska-Trzebiatowska (Hg.), *Hybryda* 32 (2018), Janusz Trzebiatowski Stowarzyszenie Twórcze POLART, Krakau 2018.
- Kijanowska-Kamińska, Luba: *Ewolucja galicyjskiej kultury muzycznej początku XIX wieku: różnorodność form życia muzycznego*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Klemba, Urszula: *Warszawskie salony końca XIX wieku we wspomnieniach Cecylii z Zaleskich Walewskiej*, in: Jarosław Kita (Hg.), *Studia z historii społeczno-gospodarczej* (Bd. 19), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018.
- Komlós, Katalin: *After Mozart: The Viennese Piano Scene in the 1790s*, in: *Studia Musicologica* (Bd. 49), No. 1/2 (Mar., 2008), Akadémiai Kiadó.
- Lamkin, Kathleen: *Haydn's Musicians at the Esterházy Court, 1796 – 1802*, in: *The Choral Journal*, September 2009, Vol. 50, No. 2, American Choral Directors Association.
- Lenkiewiczowa, Jolanta: *Odbiór Księżnej Izabeli Czartoryskiej przez jej współczesnych – ukazanie patriotyzmu Księżnej*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Link, Dorothea: *Vienna's Private Theatrical and Musical Life, 1783–92, as Reported by Count Karl Zinzendorf*, in: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 122, No. 2 (1997), Taylor & Francis, Ltd.
- Łuskina, Stefan (Hg.): *Gazeta Warszawska*, Nr. 29 (1784), Drukarnia Jezuitów, Warschau 1784, <https://dbc.wroc.pl/dlibra/publication/141895/edition/73273/content> [Zugriffdatum 26.12.2024].
- Martin, Sherrill V.: *The Esterházy: Hungary's Noble Patrons of Music*, in: *American Music Teacher*, June–July 1983, Vol. 32, No. 6, Music Teachers National Association.
- Matesiak, Anna: *Historia w dziewiętnastowiecznym wydaniu. Edytorskie losy Śpiewów historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza*, in: Mirosław Strzyżewski / Magdalena Bizior-Dombrowska (Hg.), *Studia Tekstologiczne i Edytorskie. Sztuka Edycji. Dziewiętnastowieczne edycje*, 1/2011, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, <https://doi.org/10.12775/SE.2011.004> [Zugriffdatum 03.01.2025].

- Melton, James van Horn: *School, Stage, Salon: Musical Cultures in Haydn's Vienna*, in: *The Journal of Modern History*, Vol. 76, No. 2 (June 2004), The University of Chicago Press.
- Neue Berliner Musikzeitung*, 02.12.1863 (49/1863).
- Neue Berliner Musikzeitung*, XX. Jahrgang Nr. 44 (31. Oktober 1866).
- Nicieja, Stanisław S.: *Z Dobromila w świat nauki*, in: *Indeks. Pismo Uniwersytetu Opolskiego*, Nr. 9–10 (143–144)/2013.
- Nottebohm, Gustav: *Beethoveniana. Schluss*, in: Friedrich Chrysander (Hg.), (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (19.01.1870) Nr. 3, Breitkopf & Härtel / Rieter-Biedermann, Leipzig 1870.
- Nottebohm, Gustaw: *Beethoveniana*, in: Friedrich Chrysander (Hg.), (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (16.03.1870) Nr. 11, Breitkopf & Härtel / Rieter-Biedermann, Leipzig / Winterthur 1870.
- Nowak, Janusz S.: *Źródła tradycji muzycznej Sieniawy i Puław*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Nowiny*, Lemberg 23.02.1856, Nr. 24.
- Olleson, Edward: *Gottfried van Swieten: Patron of Haydn and Mozart*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Sess. (1962–1963), Taylor & Francis, Ltd., 1962.
- Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, Nr. 5–6, Jahrg. 5. (1892).
- Österreichische Zeitung* (03.01.1947) Nr. 2 (457).
- Pijaj, Stanisław: *Jerzy Konstanty Czartoryski a kwestia współpracy Słowian w monarchii habsburskiej*, in: Zdzisław Zblewski (Hg.), *ZNUJ. Prace historyczne* (147), Bd. 2, Uniwersytet Jagielloński, Krakau 2020.
- Płoski, Mirosław: *Marcello di Capua, Court Composer to Princess Izabela Lubomirska The latest research into his life and works*, in: Piotr Wilk (Hg.), *Musica Iagiellonica* (Bd. 11), Krakau 2020.
- Prosnak, Jan: *Opera polska w teatrach magnackich XVIII wieku*, in: *Muzyka* Nr. 1 (1965).
- Przegląd Humanistyczny* 1970, Nr. 5.
- Reisinger, Elisabeth: *Höfische Musikpraxis in Wien und Bonn im späten 18. Jahrhundert: Neue Perspektiven auf Handlungsweisen, -räume und Akteure*, in: Mücke Panja Mücke u. a. (Hg.), *Die Musikforschung*, 71. Jahrg., H. 1 (2018), Bärenreiter Verlag, Kassel 2018, <https://doi.org/10.52412/mf.2018.H1.322> [Zugriffsdatum 02.01.2025].
- Reniszewski, Daniel: *Faksimile dla Łańcuta*, in: Piotr Ogrodzki (Hg.), *Cenne, Bez-cenne, Utracone*, 2013 (Nr. 1–4), <https://www.zamek-lancut.pl/materialy-i-artykuly> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Ruch Muzyczny*, Warschau 1857, Teil VIII, Nr. 25.

- Sadaj, Henryk: *Międzyrzeckie zbiory dzieł sztuki ks. Konstantego Czartoryskiego*, in: *Rocznik Międzyrzecki* Bd. 6 (1974), Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Międzyrzeczu Podlaskim, Międzyrzec Podlaski 1974.
- Sala Hotelu Saskiego. Odczyt na korzyść Towarzystwa akademickiego wzajemnej pomocy* (1871), in: *Czas*, Nr. 66 (21 März).
- Schindler, Anton: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, in: (*Allgemeine musikalische Zeitung*) *AmZ* (01.07.1840) No. 27, Breitkopf & Härtel / Rieter-Biedermann, Leipzig 1840.
- Sitarz, Andrzej: *Feliks Janiewicz i fenomen festiwalu edynburskich na początku XIX wieku*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Smuszkiewicz, Zdzisława: *Z dawnych dziejów poznańskiej Dąbrówki (1830–1939)*, in: *Kronika Miasta Poznania* 69/4 (2001).
- Stachura-Lupa, Renata: *Galiczyńska recepcja Chopina. W kręgu Marceliny Czartoryskiej i Stanisława Tarnowskiego*, in: Piotr Śniedziwski (Hg.), *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 41 (61) 2021.
- Starnawski, Jerzy: *Niemieckie XIX-wieczne tłumaczenie „Bogurodzicy”*, in: *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej*, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2002, H. 3.
- Stolarzewicz, Maria: *Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments*, in: Elisabeth Zapolska-Chapelle / Patrick Chapelle u. a. (Hg.), *Annales* (Bd. 16), Académie Polonaise des Sciences / Centre Scientifique à Paris, Warschau / Paris 2014.
- Suchowiejko, Renata: *Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes*, in: *Musica Iagellonica* (Bd. 6), Krakau 2012.
- Süddeutsche Musik-Zeitung* (06.11.1865), 14. Jahrg., Nr. 45.
- Süddeutsche Musik-Zeitung* (21.05.1860), 9. Jahrg., Nr. 21.
- Süddeutsche Musik-Zeitung* (30.12.1867), 16. Jahrg., Nr. 52.
- Sułek, Małgorzata: *Outline of the Biography of Count Kazimierz Lubomirski and Analysis of his Vocal Works*, in: Zygmunt M. Szweykowski (Hg.), *Musica Iagellonica* (Bd. 6), Krakau 2012.
- Swartz, Anne: *Maria Szymanowska and the salon music of the early nineteenth century*, in: *The Polish Review* (1985), Bd. 30, Nr. 1 (1985).
- Szałyga, Anna: *Słowo wstępne*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Tarnowski, Stanisław: *Marcelina Czartoryska*, in: *Przegląd Polski*, Bd. 116 (1895).
- Terteka, Małgorzata: *Życie codzienne Marii Krystyny Habsburg (1923–2012)*, in: Wiesław Jamrożek (Hg.), *Biuletyn Historii Wychowania* 2020/43, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Posen 2020.
- The Morning Post* (04.12.1845).

- The Morning Post* (28.11.1845).
- Trochimczyk, Maja: *History in Song: Maria Szymanowska and Julian Ursyn Niemcewicz's Śpiewy historyczne*, in: Elisabeth Zapolska-Chapelle / Patrick Chapelle u. a. (Hg.), *Annales* (Bd. 16), Académie Polonaise des Sciences / Centre Scientifique à Paris, Warschau / Paris 2014.
- Volek, Tomislav / Macek, Jaroslav: *Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's*, in: *The Musical Times* Bd. 127, Nr. 1716, Musical Times Publications Ltd., o. O. 1986.
- Wiślińska, Anna: *Zbiory muzyczne księżnej Izabelli z Czarторыskich Lubomirskiej w Bibliotece Zamku w Łańcucie*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Wytrzens, Gunther: *Die Herausbildung eines Nationalbewußtseins bei den in Wien ansässigen Slaven und die Wiener Slavenpresse*, in: *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, Bd. 39 (1993), Harrassowitz Verlag / Austrian Academy of Sciences Press, Wien 1993.
- Zawilska, Joanna: *Czarторыskich théâtre de société. Związki między scenami dworskimi Puław, Siedlec i Słonimia*, in: Andrzej Szypuła (Hg.), *Kamerton* 1 (50) 2006, Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne w Rzeszowie, Rzeszów 2006.
- Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten* 4 (1844), Nr. 13.
- Żygulski, Zdzisław: *Dzieje zbiorów puławskich (Świątynia Sybilli i Dom Gotycki)*, in: *Rozprawy i sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie* (Bd. 7), Krakau 1962.

ARCHIVQUELLEN

- A-Wn, Sig.: F185.Hager.611 Mus.
- A-Wnhd, Sig.: Autogr. 262/11-1 Han.
- Abel, Josef: *Die Familie des Großhändlers Johann Christian Edler von Bruchmann*, 1810. *Akta Instytutu Nauczycieli Elementarnych w Puławach*, https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/zespol?p_p_id=Zespol&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&p_p_mode=view&_Zespol_javax.portlet.action=zmienWidok&_Zespol_nameofjsp=jednostki&_Zespol_id_zespolu=2759 [Zugriffsdatum 28.12.2024].
- Angelica placata* (Libretto) – *cantata per musica da rappresentarsi negli imperiali teatri di Vienna* (...), Wien 1794; aufbewahrt in Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna, I-Bc, Sig.: Lo.7430; <http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/libretti/07/Lo07430/> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie, Foto: *Schloss Weinhaus, Große Galerie (1909)* aus Włodzimierz Czarторыski, *Więzownica. Dom moich dziadków*, Muzeum Narodowe w Krakowie / Muzeum Księżąt Czarторыskich, PL-Kc, Sig.: MNK 17-rkps-7636-III.
- Berliner Radziwill-Archiv bei AGAD; PL-Wagad, AWR, Ab. XII (1/354/0/12).
- Bogurodzica* (Ms.), PL-Kj, Sig.: BJ Rkp 1619a II.

- Capua, Marcello di: *Angelica placata*, PL-ŁA, Sig.: RM 292, <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/8497/edition/7853/content?ref=desc> [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Czartoryski, Jerzy Konstanty: *Brief*, https://inlibris.com/de/item/bn40946_de/ [Zugriffsdatum 03.01.2025].
- Czartoryski, Włodzimierz Alfons: *Więzownica. Dom moich dziadków*, PL-Kc, Sig.: BCzart., Ms. 7636.
- Debon, François Hippolythe: *Hôtel de Rambouillet*, Musée d'Art et d'Histoire Marcel Dessal – Dreux, Inventarnummer: 863.001.002, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hotel_de_Rambouillet_Francois_Hippolyte_Debon.jpg [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Delaunay, Nicolas: *Salon muzyczny*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Sig.: MNK III-ryc.-39129, zugänglich auch online unten: <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/369784> [Zugriffsdatum 26.12.2024].
- Dobra i pałace warszawskie. Rejestr naczyń, bielizny, różnych sprzętów domowych, instrumentów muzycznych znajdujących się w [pałacach] w Warszawie*, PL-Kc., Ms. 11310. *Erzherzogliche Bibliothek Saibusch. Rejestr nabytków bibliotecznych 1873–1901*, Sig.: 13/908/0/4.1/106, Archiwum Państwowe w Katowicach Oddział w Bielsku-Białej [Staatsarchiv in Kattowitz Außenstelle in Bielsko-Biała].
- Florian, Jean-Pierre Claris De: *Dobry ojciec* (tłumaczenie Marii Wirtemberskiej), PL-Kc, Sig.: BCzart., Ms. Ew XVII/633.
- Geissler, Christian Gottfried: *Koncert księżnej Lubomirskiej z Henrykiem*, PL-Wu, Sig.: Inw.G.R. 4377.
- Großmann, Hermann / © Deutsche Fotothek / Unbekannter Fotograf: *Palais Radziwiłł*, Deutsche Fotothek, <https://www.deutschefotothek.de/documents/obj/33005150> [Zugriffsdatum 29.12.2024].
- Haydn, Joseph: *Andante con variazioni* in f-Moll Hob. XVII/6, New York Public Library, Sig.: Music Division, JOE 72-13, <https://digitalcollections.nypl.org/items/0df8a040-01dd-0131-da22-58d385a7bbd0#/?uud=0e0e42f0-01dd-0131-b568-58d385a7bbd0> [Zugriffsdatum 09.01.2025].
- https://inlibris.com/de/item/bn40945_de/ [Zugriffsdatum 30.11.2021].
- Katalog Biblioteki JO. Księcia Antoniego [Henryka] Radziwiłła w Poznaniu (?)*, PL-Wagad, AWR, Sig.: 1/354/0/35/16.
- Kniaźnin, Franciszek Dionizy: *Liryków księga druga, Oda I na urodzenie Xcia Konst. Czartoryskiego*, PL-Kc, Sig.: BCzart., Ms. 2223.
- Kolekcja Książąt Lubomirskich: *Fotografie von G. Fitelberg*, Warschau.
- Kopia Donacji Działowej 1812 R dnia 14 Marca w Sieniawie sporządzony*, PL-Kc., Ms. 6013, T. 1.
- Lista imienna członków Towarzystwa Królewskiego Przyjaciół Nauk w Warszawie w styczniu 1829 roku*, gedrucktes Dokument, Biblioteka Publiczna miasta sto-

- łecznego Warszawy – Biblioteka Główna Województwa Mazowieckiego, PL-Wp, Sig.: Sygn. Vars. III.5.
- Lubomirski, Kazimierz: *Nie płacz dziewczę* op. 42, http://old.zamek-lancut.pl/muzykalia/media/transfer/doc/music_Note/lubomirski_nie_placz_demo.pdf [Zugriffsdatum 31.12.2024].
- Muzyka do Śpiewów historycznych J. U. Niemcewicza*, B. M. Wolff, Petersburg 1860; PL-Wn, Sig.: Mus.II.15.980.
- Niemcewicz, Julian Ursyn: *Śpiewy historyczne* (Ms.), PL-Kj, Sig.: BJ Rkp. 7502 I.
- Niemcewicz, Julian Ursyn: *Śpiewy historyczne z muzyką i rycinami*, Drukarnia nr 646 przy Nowolipiu, Warschau 1818; PL-Wn, Sig.: 67.968.
- Niemcewicz, Julian Ursyn: *Śpiewy Historyczne: z muzyką i rycinami*, Drukarnia nr 646 przy Nowolipiu, Warschau 1816; PL-Wn, Sig.: Podr. Muz.IV.B.80.
- Norblin, Jan Piotr: *Die Aufführung des Kleopatra-Balletts im Lazienki-Park – Boote, die vor der Bühne des Theaters auf der Insel segeln*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum (PL-Wzk), Sig.: ZKW/5762/ab, fotografiert von Andrzej Ring / Lech Sandzewicz.
- Pincus, Lionel/Princess Firyal Map Division: The New York Public Library. „Poland with its dismemberments and Prussia” New York Public Library Digital Collections, <https://digitalcollections.nypl.org/items/14696ab0-ab0c-0137-ca82-1dc435b9c9f5> [Zugriffsdatum 14.12.2024].
- PL-Kc, Sig.: 100114 III.
- PL-Wagad, APŁ,113/11,k.31 und 3b.
- PL-Wagad, APŁ,113/11,k.3b.
- PL-Wagad, AWR, Abt. XIII, Serie 13.1, Sig.: 14.
- PL-Wagad, AWR, Abt. XIII, Serie 13.9, Sig.: T.16/24.
- Radziwiłł, Antoni / Garat, Joseph Dominique Fabry: *Lieder* (ca. 1830), PL-Wn, Sig.: Mus.1273.
- Radziwiłł, Antoni: *Erinnerungseintrag von Fürst Antoni Radziwiłł im Album von August Bach* (07.02.1820); Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Wrocławskiego, https://glam.uni.wroc.pl/index.php?s=RKP_IV_O_11_A_31588&p=52&x=0.5938787162647897&y=0.3092097449672177&z=0.9&browser=seadragon [Zugriffsdatum 30.12.2024].
- Radziwiłł, Antoni: *Faust. Eingang* (Schriftprobe Antoni Henryk Radziwiłł), Staatsbibliothek zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, D-B, Sig.: Mus.ms.autogr. Radziwiłł, A. 1 N.
- Radziwiłł, Antoni: *Im hohen Schilfe grün und dicht*, SLUB, Sig.: Mus.4327-L-500.
- Radziwiłł, Eliza: *Das Skizzenbuch der Prinzessin Eliza Radziwiłł*, PL-Wmfc, Katalognummer M/230.
- Radziwiłł, Luisa Fryderyka: *Dziennik Luizy z Hohenzollernów Radziwiłłowej* (Ms.), PL-Wagad, AWR, Sig.: 1/354/0/35/51, 1/354/0/35/52, 1/354/0/35/53, 1/354/0/35/54.

- Radziwiłł, Maciej: *Agatka, die Ankunft des Herrn* (Ms.), PL-Wn, Sig.: Rps 6990 II.
Register der Einnahmen und Ausgaben (1761–1797) von Stanisław August, PL-Wagad
(Poniatowski-Familienarchiv), Sig.: 1/345/0/4.2.
- Roczniki Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk* (Bde. 1–21), Drukarnia Xięży
Piiarów, Warschau 1802–1830, PL-Wu, Sig.: 028997.
- Schule Pietro Longhis: *Konzert* (Casa di Carlo Goldoni), eigene Photographie.
- Ślędziński, Władysław: *Portret Izabelli z Czartoryskich Stanisławowej Lubomirskiej*
[*Porträt der Fürstin Izabela Lubomirska geb. Czartoryska*] (1875), eine Kopie nach
E. Vigée-Lebrun (1793), PL-ŁA, Sig.: S. 360 M, fotografiert von Marek Kosior.
- Szymanowska Kazimiera an ihre Eltern*, London am 05.07.1824, F-Ppo, Sig.: MAM
978/7/5.
- Szymanowska Maria an ihre Eltern*, London am 13.07.1824, F-Ppo, Sig.: MAM
0978/7/1.
- Szymanowska, Maria: *Kazimierz Wielki, Śpiew Historyczny*, PL-Kj, Sig.: Muz. Rkp.
2003 II.
- Szymanowska, Maria: *Stefan Czarniecki, Śpiew Historyczny*, PL-Kj, Sig.: Muz. Rkp.
2003 II.

Mateusz Kawa ist Pianist und Musikwissenschaftler. Er absolvierte die Karol Szymanowski Musikakademie in Katowice in der Klavierklasse von Prof. Magdalena Lisak und die Universität Mozarteum Salzburg in der Klavierklasse von Prof. Tünde Kurucz. Danach promovierte er bei Prof. Wolfgang Gratzner am Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg mit der Dissertation *Polnische und Wiener Musiksalons*. Sein musikwissenschaftliches Interesse gilt der Geschichte, Interpretation und Rezeption der europäischen Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts, insbesondere der Klavierliteratur, Kammermusik und Oper. Seit 2018 arbeitet er an der Universität Mozarteum Salzburg.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

Die Musiksalons der polnischen Aristokratie und ihre Beziehungen zu Wien

Dieser Band thematisiert ausgewählte polnische und Wiener Musiksalons vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, der Fokus liegt dabei auf Salons, die von der Aristokratie betrieben wurden. Diese gesellschaftliche Gruppe trug in Polen ab dem Ende des 18. Jahrhunderts wesentlich zur Gestaltung des kulturellen Lebens bei, das in vielen Fällen auf die Bewahrung der polnischen nationalen Traditionen ausgerichtet war. Im Zuge des Vertrags von St. Petersburg (1772) und der erstmaligen Teilung Polens migrierten Teile des Adels in die kulturellen Zentren anderer Länder, u. a. nach Wien, wo sie gemeinsam mit der dortigen Aristokratie die kulturelle Szene prägten. Die Studie untersucht auch den Einfluss des polnischen Königshofs auf die Entwicklung der einheimischen Musiksalons, die Verbindungen zwischen den polnischen und den Wiener Musiksalons und konzentriert sich auf die Charakterisierung der polnischen Salonmusik auf der Grundlage einer Analyse der *Geschichtlichen Gesänge der Polen*.

ISBN 978-3-99094-592-6

HOLLITZER
H

