

verständlich erscheinen. Um so bedauerlicher ist der Verlust seiner großen Motetten-sammlung, die allein ein vollständiges Bild von seiner Bedeutung als Komponist gestatten würde. Nach den vorliegenden Werken kann Perini als ein schätzbarer und fruchtbarer Meister der venezianischen Schule bezeichnet werden, dessen früher Tod eine weitere Entfaltung seines Talents verhindert hat.

Christoph Harant von Pölschitz und seine Zeit

Ein Kapitel aus der böhmischen Musikgeschichte der Renaissance

VON RUDOLF QUOIKA, PFAFFENHOFEN (ILM)

Seit den Hussitenkriegen lag Böhmen, das europäische Land der Mitte, außerhalb des mitteleuropäischen Kunstgeschehens, aber die Zeit des neuen Glaubens sollte auch in diesem Lande wieder jenen neuen Geist entfachen, der, aus religiöser Kraft geboren, den Künsten und der Musik reiche Früchte tragen sollte. Hier tritt uns also gleich eine besondere Eigenart des Landes entgegen: Der Katholizismus ruhte unter dem Stern des großen Erasmus von Rotterdam, und dieser humanistische Reformkatholizismus stand neben den grundstürzenden Lehren Luthers, die rasche Verbreitung fanden. Luther war nicht nur der kommende Mann bei den Deutschen, er war neben Erasmus auch für die Tschechen das Ideal der Zeit. Bald kam es aber, wie schon einmal hundert Jahre vorher, zur Scheidung der Geister. Während die einen am alten Glauben festhielten und auf eine Erneuerung der römischen Kirche hofften, sahen die anderen in Luther alles Heil; ihnen war die alte Kirche kein taugliches Objekt für eine Erneuerung, selbst im erasmischen Sinne, vielmehr drängten diese Kreise auf eine räumliche Scheidung durch Schaffung von Landeskirchen, die in Böhmen nach vorhandenen Ansätzen die Wünsche der beiden Volksstämme besser befriedigen konnten als die Mater romana. Die Entscheidung fiel für Luther; trotzdem läßt sich das Nachwirken des Humanismus in erasmischen Formen auf weite Strecken feststellen. Wenn später die beiden Gegner nicht mehr primär wirkten, so war es doch ihr Geist, den wir in Melanchthon wie auch bei Canisius feststellen können.

Das Jahrhundert der Reformation wurde für Böhmen und vor allem für seine deutschen Bewohner, die amtlich kaum existierten, die Zeit einer Blüte und eines neuen Aufschwungs. Obgleich nur die tschechische Nationalität galt, trug diese Zeit der deutschen Sprache, der Dichtung und auch der Musik herrliche Früchte ein. Dieser Aufschwung ging mit einer wirtschaftlichen Erstarkung des Deutschtums Hand in Hand und fiel mit der Blüte des Bergbaus im Erzgebirge und in der Iglauer Sprachinsel zusammen. Das Erzgebirge wurde damals eigentlich erst entdeckt; fast durch Zufall fand man silberhaltiges Gestein, und diese Entdeckung brachte große Scharen deutscher Bergleute ins Land. Ungefähr zu gleicher Zeit drang die Reformation Luthers in Böhmen ein, und Söhne der böhmischen Städte fanden wiederum den Weg nach Wittenberg. Selbst die Böhmisches Brüder fühlten sich zu Luther hingezogen, und Literatur und Musik konnten aus dieser Situation großen Nutzen ziehen. Wie vielfältig diese Beziehungen waren, zeigte schon H. J. Moser in seiner Arbeit

„Zur sudetendeutschen Musik in Renaissance und Barock“¹. Man kann sich heute kaum einen Begriff von der Weite und der Tragfähigkeit der neuen Gedanken machen, die Michael Weiße mit seinem *Gesangbüchlein* (1539)² auslöste. Schon 1544 mußte Johann Horn eine Neuausgabe veranstalten und die Wünsche der Böhmisches Brüder deutscher Nationalität, die im Isergebirge wohnten, befriedigen. Lieder in der Volkssprache legte schon Wenzel Miřinsky († 1492) vor, der in seinen Sammlungen die Katholiken, aber auch die Ultraquisten berücksichtigte und schon zu Parallelmelodien griff. Bei ihm trifft man neben eigenem auch fremdes Gut. Das Sammelwerk „*Pisně gruntovní*“ (Hauptlieder) erschien auch mehrmals (so 1522, 1531, 1567 und 1577) im Druck, die „*Pisně na epistoli*“ (Epistellieder) dagegen erst 1551, 1585 und 1590³. Daneben fanden auch Lieder aus der Sammlung des Jakob Kunwald (1528—ca. 1578) Verbreitung. Dieser Lutheraner wirkte vor 1572 in Jitschin und fand in Karl von Žerotín einen Mäzen, unter dessen Schutz auch das Kantionale „*Pisně dival božkyck*“ (Loblieder) 1572 in Olmütz erschien. Eine gewisse Bedeutung erlangten auch die „*Alten und neuen Gesänge der hl. Kirche*“ aus dem Kantional „*Zpěvové svatí církevní, staří a noví*“ (Praga 1602) des Tobias Zavorka Lipenský⁴, und ähnlich begehrt waren die Lieder, die Jan Rozenplut aus Schwarzenbach im „*Kantional, to jest sebrání zpěvův pobožných*“ / „*Gesammelte Andachtslieder*“ (Olmütz 1601), zur Verfügung stellte.

Im 16. Jahrhundert fand auch das Volkslied großes Interesse, doch sind fast keine Sammlungen erhalten. Oft kann man nur über die Auflösung der polyphonen Bearbeitungen zu den Originalmelodien vorstoßen. Beachtenswert ist auch das jetzt auftretende politische Lied, so das „*Čechove, mile čediove*“ / *Tschedien, liebe Tschedien*“ als Reminiszenz des großen Prager Sturmes im Jahre 1524.

In der katholischen Kirche dauerte es aber längere Zeit, bis der erste ablehnende Standpunkt überwunden war und der Domdechant von Bautzen, Johannes Leisentritt⁵, sich veranlaßt sah, 1567 mit einem deutschen Gesangbuch an die Öffentlichkeit zu treten. Daß die neuen Liedgedanken auch bei den Katholiken in das Stadium der Reife getreten waren, beweist das 1581 zu Prag aufgelegte Gesangbuch des Kaadener Pfarrers Johann Schweher⁶.

Wieder ein anderer Weg wurde von den Meistersingern beschritten, die in Iglau eine Singschule hielten. Auch in Trautenau gab es zwischen 1585 und 1589 eine Singschule, und der Name des Meistersingers Caspar Singer aus Eger ist noch nicht vergessen. Die Volkspoese hielt sich in den Grenzen der Regeln des Meistergesangs, große Mode waren jedoch die Türkenlieder, die man straßauf, straßab zu hören bekam. So meistersingerte Georg Brentel aus Elbogen seinen „*Trostspruch gegen die Türken*“ (1545), und ähnlich verfuhr der Tuchmacher Christoph Simon aus Friedland. Während der Rand des Königreichs von deutschen Liedern widerhallte, sang man auch am Hofe der deutschen Kaiser in Prag deutsch. Dort war es aber nicht der biedere Mund des Volkes, sondern die hohe Kunst der Meister aus der Hofkapelle, die ein Kunstlied anbahnten und für die Hofgesellschaft bestimmten; immerhin waren die „*Newen Teutsdien Lieder*“ der Regnart und Gregorio Turini gewichtige

1 H. J. Moser, Zur sudetendeutschen Musik in Renaissance und Barock. In Zeitschrift für sudetendeutsche Geschichte, Brünn 1944.

2 Michael Weiße, Ein New Gesengbuchlein. Jungbunzlau 1531.

3 Miřinsky war ursprünglich Benediktiner, dann aber Ultraquist.

4 Die Sammlung des Zaworka erschien später bei Karl von Karlsberg unter dem Titel „Kancional nebo zpěvové cirkve evangelické. Praha 1620 mit einem Anhang: „Psalmen des Jiří Strejc.“

5 Johannes Leisentritt, Gesangbuch / Geistliche Lieder und Psalmen. Bautzen 1567.

6 Schweher/Hecyrus, Geistliches Liederbuch. Prag 1581.

Beiträge zur Gattung überhaupt⁷. Wenn man ferner der deutschen Liedschöpfungen des Reichenbergers Christoph Demantius gedenkt und den Pfälzer Theobald Hoek, der am Hofe des Peter Wok von Rosenberg als Sekretär wirkte, in diesen Kreis zieht, wenn er mit seinem Werke „*Schönes Blumenfeld, auff jetzigen allgemeinen gantz betrübten Stand*“ (1601) vom Verfall des deutschen Liedes Kunde gibt, so hat man alles beisammen, was das Aufquellen und Versinken der volkstümlichen Kräfte ausmacht.

Einen weitaus größeren Umfang hatte das Liedschaffen der Humanisten, das allerdings mehr von den geistreichen Prägungen des Latein denn von der Musik beherrscht wurde. Die Humanisten als Antipoden der volksdeutschen Poesie und Musik hatten sicher einen Teil der Ursachen des Verfalls des Volksliedes und einer volksbetonten Kunst zu tragen⁸.

Innerböhmen hatte in seiner Art Anteil am Volksleben und an dessen musikalischen Auswirkungen. Doch brachte es die Zeit mit sich, daß der größte Teil der Musik der Kirche gehörte. Selbst der sittenstrenge Hussitismus war der Musik freundlich gesinnt, wenn auch die Instrumente abgelehnt und nur dem Gesang Wirkungsmöglichkeiten eingeräumt wurden⁹. Im 16. Jahrhundert waren die Ideen von den teufelsbesessenen Instrumenten aber auch schon verblaßt.

Der Stand der Gelehrten wie der Volksbildung war im Lande nicht unbeachtlich. Seit altersher bestand eine große Zahl von Lateinschulen (Prag, Saaz), die berühmte Lehrer anzogen, wobei nur an Johannes von Saaz und sein Streitgespräch „*Der Ackermann und der Tod*“ (1400) erinnert sei. Als diese Schulen nach der Hussitenzeit wieder erneuert wurden, erreichten viele eine neue Blüte. In den Lehrplänen nahm die Musikpflege einen beachtlichen Raum ein. Vorerst waren die meisten böhmischen Schulen utraquistisch, die deutschen protestantisch, wobei aber in beiden Lagern der Zug nach Vervollkommnung und Vergeistigung primäres Element war. Die Lehre und das Schaffen geeigneter Schulmusiker formten denn auch das musikalische Bild der Schulstädte. Den Reigen eröffnete Nikolaus Wollick mit seinem „*Opus aureum*“ (1501) gleich dem Kölner Johannes Cochlaeus, dessen „*Musica*“ (Köln 1507) weit verbreitet war. Ähnliche Wege gingen der aus Böhmen stammende Johannes Vogelsang mit seinen „*Musicae rudimenta*“ (Augsburg 1542) und der Breslauer Kantor Haug, dessen Werk „*Erotemata musicae practicae*“ (Breslau 1541) gute Unterrichtserfolge zeitigte. Von drei Seiten kamen diese Werke nach Böhmen, aus Leipzig, Nürnberg, Wittenberg, gewiß ein schönes Beispiel für die Beziehungen des Böhmerlandes zum Reich. Alle großen Schulmusiker waren hier mit ihren Werken vertreten, und unzweifelhaft war der deutsche Einfluß gegenüber der landeseigenen Produktion größer. Die Prager Universitätsbibliothek bewahrt heute noch die Bücher der Cochlaeus, Ornitoparch, Finck, Coclico und Faber, während die Bibliothek des Prager Stiftes Strahov auch Listenius und Haug besitzt; einzig Spangenberg, der einstmals weitverbreitete, fehlt in der Reihe.

⁷ Jakob Regnart: *Neue teutsche Gesang nach Art der Welschen Madrigalen und Kanzonetten*. Prag 1596. Vgl. E. S. Busch, *Die literarischen Leistungen der Dichterkomponisten im Kreise Rudolfs II.* Prager Jb. 1943, S. 76.

⁸ Die Humanistenliteratur ist zu groß, so daß sich Hinweise erübrigen.

⁹ Vgl. Rudolf Quoika, *Die altösterreichische Orgel der späten Gotik, der Renaissance und des Barock*. Kassel 1953.

Man muß aber auch sehen, daß für musikalische Lehrbücher in der Landessprache Bedarf vorhanden war. Vorerst ist es ein vaterländisches Werk in lateinischer Sprache, das verzeichnet werden kann: „*Venceslai Philomatis de Nova Domo Musicorum libri quatuor, compendioso carmine elucubrata*“, geschrieben zu Wien 1511/12. Das Werk gehörte der Wittenberger Gruppe an und wurde nachmals von Rhau herausgegeben¹⁰. In Hexametern abgefaßt, wurde das Buch später interpoliert, so für Magdeburg durch Martin Agricola. Durch den Druck (Wien 1523) gelangte es in weite Kreise und selbst ins Ausland; in Krakau war es um 1550 Lehrbuch. Unzweifelhaft war Philomatis das Muster für das erste einheimische Werk in tschechischer Sprache, die „*Musica*“ (Olmütz 1558) des Jan Blahoslav (1523—1571). Während Philomatis im Ausland nachgedruckt wurde (Straßburg 1533, Wittenberg 1534), blieb das Buch des Blahoslav wegen der Sprachschwierigkeiten auf die Heimat beschränkt, wenn es auch später in Eibenschütz/Mähren mit einem Anhang „*Regeln zur Ausbildung von Kantoren und Liederkomponisten*“ (1569) nochmals aufgelegt wurde. Die musikalische Ausbildung der Jugend in den böhmisch-mährischen Schulen muß gut und ausreichend gewesen sein, die große Anzahl der Studierenden und ihr Studienverlauf an den reichsdeutschen Hochschulen, namentlich in Wittenberg, sind eine Gewähr für eine solche Annahme.

Ähnlich verlief auch der musikalische Unterrichtsbetrieb in den deutschen Lateinschulen des Erzgebirges und des Egerlandes. Schon deren Kantoren nehmen einen bedeutsamen Platz in der Geschichte der deutschen Musik dieses Zeitraums ein. An der Spitze standen die Lateinschulen von Elbogen, Schlaggenwald, Eger und St. Joachimsthal. Drei davon gehörten den aufblühenden Bergstädten, die zu Eger aber war die repräsentative Anstalt einer freien Reichsstadt. Es ist kein Zufall, wenn diese Schulen im ganzen Zeitraum als Muster galten und den weiteren im anderssprachigen Gebiete zum Vorbilde wurden. Die alte Saazer Schule könnte als Parallele angezogen werden. Schlaggenwald und Elbogen arbeiteten nach Wittenberger Vorbild, man verlangte in ersterer Stadt von Melanchthon sogar Lehrer. Die Musikübung und die Maßstäbe der Kenntnis um die Musik und deren Ausführungspraxis kann man aus den vorhandenen Werken ablesen¹¹. Von Einheimischen kommen dazu die Werke der Kantoren Alfred Renn mit einer *Messe zu vier Stimmen / über den Gesang gesetzt /* (1583) und der Motette „*Domine, quid / multiplicati sunt*“, sodann Georg Ringer mit einem Hochzeitsgesang zu 6 Stimmen, die Passion von Nikolaus Todt und endlich der vielleicht Bedeutendste, der Elbogener Schulmusiker Valentin Judex Cubitensis, mit *Zwei Messen*, eine super „*Jubilate*“ für acht Stimmen, die andere super „*Jucundare filia*“ für 6 Stimmen. Moser fand von Judex Motetten in Sachsen. Der Kantor von Schlaggenwald Daniel Reinisch war in Elbogen mit einer „*Auferstehung*“ vertreten. Einen reichen Beitrag lieferte der Rektor der Schule, Nikolaus Todt, der die Passion selbst abschrieb. Die Schulmusikpflege in dieser Egerstadt stand aber in einem quasi Konkurrenzverhältnis zur Bergstadt Schlaggenwald, deren Schule damals ebenfalls von beachtlicher Höhe der Leistungen zeugte. Wieder waren es fremde Komponisten, die das Feld be-

¹⁰ Vgl. Vladimir Helfert, *Musika Blahoslavova a Philomatova*. In „*Sborník Blahoslavuv*“ (1523—1923). Přerov 1923, S. 121 ff., ferner Rudolf Quoika, *Die Musica des Jan Blahoslav 1569*. Kongreßbericht Bamberg 1953. Kassel 1954, S. 128.

¹¹ Werke von Stephani, Paminger, Pinello, Lossius, Lehner, Lasso, Lindner, Handl-Gallus, Vittoria, Knöfel, Sale u. a. Vgl. Alfred Herr, *Das Elbogener Schulinventar aus dem Jahre 1593*. Mitt. d. Vereines f. Geschichte d. Deutschen in Böhmen. Bd. LIV, S. 363 ff.

haupten¹². Die Reihe war anders als die zu Elbogen, moderner, protestantischer, dazu Komponisten aus Böhmen selbst. Einen Sonderweg zeigen die Werke der Vulpus, Calvisius, Haußmann und Demantius. Melchior Franck ist mit den „Bergreihen“ vertreten — wieder ein Hinweis auf die Bergstadt im Kaiserwald —, Georg Busenhart mit einer „Missa a 5 voci“ und nicht zuletzt Werke des Meißners Andreas Borger (Berger) Dolsentius. Die „*Novae Melodiae*“ des Johannes Knösch bilden die Brücke zum heimischen Schaffen, wie man es bei Reinisch und dem Kantor August Crines findet. Von besonderem Interesse sind Aegidius Insueler mit dem „*Thesaurus variorum auctorum collectus*“ und Simon Barjons „*Canticum B. V. Mariae*“. Simon Barjon Medelka, der gebürtige Oberschlesier, wirkte in Pilsen: von ihm wurden auch „*Sieben Bußpsalmen zu 5 Stimmen*“ bekannt. War Insueler mehr Sammler, so gab sich Barjon Medelka als heimischer Autor in den böhmischen Städten aus.

Einen Einblick in das musikalische Getriebe einer sudetendeutschen Lateinschule gewähren die *Musicalia*, die die Bibliothek der Lateinschule von St. Joachimsthal noch heute verwahrt¹³. Zwei handschriftliche Werke des alten Kantors Nikolaus Herman sind zugleich Zeugnis für dessen Bemühungen um die Musikpflege in Schule und Kirche dieser Bergstadt. Vorhanden sind „*Musica sacra*“ Bd. I (abgeschlossen um die Jahrhundertmitte), enthaltend „*Responsoria et Antiphonae de tempore et festis sanctorum . . . vom Sonntage Invocavit bis Trinitatis*“; Band II enthält dann die „*Cantica sacra evangelia Dominicalia . . . Anno Domini MDLVIII*, mit einem Anhang Prosen, Introiten, Responsorien und Hymnen sowie deutsche Gesänge. Zu diesen handschriftlichen Kostbarkeiten gesellen sich zahlreiche Musikwerke der Zeit, so Sigismundus Grimmius und Marcus Wyrssingus „*Liber selectarum cantionum . . .*“ (Augsburg 1520), des Andreas Antiquus de Montona „*Liber quindecim missarum electarum . . .*“ (Rom 1516), ein „*Pastorale romanum*“ (München 1606) für die Passauer Diözese, ein „*Psalterium Davidis cum Hymnis*“ (Leipzig 1497) und endlich Joannes de Salhusen „*Missalia secundum Misnensis ecclesiae rubricam*“ (Leipzig 1515). Das Repertoire von St. Joachimsthal war anders geartet als das der bekannten Städte; denken wir aber an die verlorenen Stücke und die erste Unsicherheit in liturgisch-musikalischen Dingen zu Beginn der protestantischen Ära überhaupt, dann können wir die Stationen der Musik, die in St. Joachimsthal immerhin choralisch ausgerichtet war, feststellen und mit den übrigen Bergstädten vergleichen.

Eger stand in musikalischer Beziehung den anderen Musikzentren nicht nach, war doch die freie Reichsstadt Durchzugsort nach Nürnberg. Eine gewisse Bedeutung für Eger hatte die Herausgebere Tätigkeit des Clemens Stephani von Buchau, der in der Stadt als Dichter, Musiker, Buchhändler und Publizist eine reiche Tätigkeit entfaltet¹⁴. Wir wissen nicht, ob die Meister der Stephanischen Sammlungen

¹² Schlaggenwald besaß Werke von Neander, Regnart, Lindner, Raselius, H. L. Haßler, H. Praetorius, Isaak. J. Walther, Syxt Dietrich, de Monte, Ronchius und Simon Barjon. Vgl. Adalbert Hoficka, Die Lateinschule zu Schlaggenwald. Programm des Grabengymnasiums in Prag 1894.

¹³ Heribert Sturm, Die Bücherei der Lateinschule zu St. Joachimsthal. St. Joachimsthal 1929.

¹⁴ Sammelwerke von Clemens Stephani:

Bd. I: „*Suavissimae et jucundissimae harmoniae.*“ Nürnberg 1567 mit Werken von Senß, Heugel, Agricola, de la Rue, Finck, Huldreich Braetel, Cervius, David Coler, Rogier, Benedict Ducis, Willaert. (Coler lebte eine Zeitlang mit Stephani in Schönfeld bei Schlaggenwald.)

auch in Eger gesungen wurden, doch läßt die Tätigkeit des Vielseitigen gewisse Schlüsse auf das Egerer Musikleben zu. Immerhin berücksichtigte Stephani in seinen Sammlungen auch heimische Meister, so Hagijs (Bd. IV) und Ottho (Ps. 128 ebenda). Neben lokalen Größen nahmen aber auch die Musiker der Umgebung die Gelegenheit wahr, dem Rate von Eger Werke zu widmen und dafür bedankt zu werden. So „*langete 1560 eine Messe von dem Cantori zu Falkenau an der Eger*“ ein, wofür ein Talergroschen gegeben wurde. Der Namenlose war der damalige Kantor von Falkenau Caspar Donat¹⁵. 1577 bat der Schlaggenwalder Kantor Daniel Reinisch den Egerer Rat, eine Widmung seiner „*Passion deutsch*“ entgegenzunehmen, was auch geschah; dem Meister wurden 2 fl. beheimisch bewilligt. 1592 erhält Knöfel (Cnefelijs) für „*etliche Muteten*“ eine Ehrung von 6 fl. Endlich gibt man dem Komponisten Isaak (Kaltenpronner aus Wels, Mitglied der Prager Hofkapelle?), der am Hofe der Rosenberger wirkte, für einen Gesang einen Gulden. Eine Anzahl Egerer Musiker wirkte in der Fremde, so Paul Knod als Kapellmeister in Wittenberg, Thomas Horner, den sein Werk „*De ratione componendi cantus*“ (Königsberg 1546) bekannt machte, in der Pregelstadt, Simon Knod in Lichtenberg/Thüringen, und 1585 bewarb sich Andreas Markgraf um das Kantorat in Schwanndorf. Ein Jahr später ließ er den Psalm 128 erscheinen (Amberg 1586). Bis in den Odenwald stieß der Falkenauer Philipp Avenarius vor, der 1570 Organist in der Abtei Amorbach wurde und dessen „*Cantiones sacrae*“ (Nürnberg 1572) Aufsehen erregten¹⁶.

Einen gewissen Einblick in das Schulmusikleben zu Eger gibt auch der Traktat eines Anonymus „*Fundamentum musicae*“, in dessen Mittelpunkt die Lehre von den Kirchentönen steht. Die Fülle der Namen und Erscheinungen könnte fast verwirren, wüßte man nicht, daß die Egerländer eine reiche musikalische Begabung ihr eigen nennen. Was sich in den Zentren der Schulmusik abspielte, begegnete auch in kleineren Orten, selbst Dörfern auf Schritt und Tritt. So berief das kleine Städtchen Königsberg den Schlaggenwalder Kantor Dürr 1578, oder die Falkenauer hielten auf musikalische Schulmeister, die dem Rate auch mit der Feder dienten, wie Caspar Donat 1571, Kilian Zöpfl 1582 und Martin Fischer 1612. Für das Dorf Donawitz bei Karlsbad ist ebenfalls ein Kantor bezeugt, Caspar Mayer 1590¹⁷.

In all den Städten gab es auch Orgeln, die kirchenmusikalische Verwendung fanden, aber auch dem Solospiel dienten; oft gab es mehrere Instrumente in einer Kirche, so in Elbogen, wo neben der großen Orgel ein Positiv vorhanden war, das Kantor Faber 1587 zu bedienen hatte¹⁸. Bei dieser reichen Musikpflege ist es sicher keine Geste gewesen, wenn man Melancthon um tüchtige Schulmeister und Kantoren bat (Schlaggenwald 1554). Zieht man schließlich noch den berühmten Johann Hauschild († 1561) in diesen Kreis und erwägt, daß in

Bd. II: „*Liber secundus*“, Nürnberg 1566, mit Werken von Walter, Massenius, Andreas Schwarz, Crequillon, Vaet und Senfl.

Bd. III: „*Cantiones triginta*“, Nürnberg 1568, mit Werken von Senfl, Eckel, A. von Bruck, B. Ducis, F. de Layolle, Gombert, Dietrich, de Pres, Marchier, Cadeac, Isaac, Braetel, Stahel, Alderinus, Blankenmüller, Kugelmann, Paminger (Deo gratias 36 v.).

Bd. IV: „*Schöner erlesener deutscher Psalm*“, Nürnberg 1568, mit Werken von B. Ducis, Johann Hag aus Marktrechwitz, Meldior Hag aus Penig, Othmayr und J. Schlegel aus Freiburg.

Bd. V: „*Beati omnes*“ zu vier und sechs Stimmen. Nürnberg 1569, mit Werken von Ottho Egranus, Moralis, Campion, Meyland, Scandelli, Figulus, Eckel, Wolf, Stolzer, Senfl, Zierler und Pieton.

Bd. VI: Jobst von Brand „*Geistliche Lieder*“, Eger bei Hans Bürger 1572/73.

Vgl. hierzu Karl Rieß, Musikgeschichte der Stadt Eger im XVI. Jh. Brünn 1935.

¹⁵ Michael Pelleter, Denkwürdigkeiten der Stadt Falkenau a. d. Eger. 1876.

¹⁶ Vgl. Ernst Fritz Schmid, Die Orgeln der Abtei Amorbach. Buchen 1938, S. 19.

¹⁷ Vgl. Moritz Kaufmann, Musikgeschichte von Karlsbad. Karlsbad 1927.

¹⁸ Vgl. Quoika a. a. O.

vielen Liedern des Nikolaus Herman die ältesten Volkslieder des Erzgebirges weiterleben, dann ist es klar, daß auch in den weiteren Gebieten des Egertales — mochten sie auch einer anderen Zunge angehören — eine ähnliche Musikkultur entwickelt wurde. Gemeint ist Saaz mit seiner alten Schule, der ältesten und bekanntesten im Lande. Hier erlebte man eine Blütezeit, die an Johannes von Saaz erinnerte. Die Schulordnung des Rektors Jakobus Strabo nahm die Gedanken des Schulreformers M. Valentin von Mezerzicz auf¹⁹ und führte die gesamte Lehre auf humanistische Grundsätze zurück. Die Saazer Schule wurde dadurch die erste nach klassischem Geschmack in Böhmen, während die anderen, die Prager Hochschule nicht ausgenommen, noch den alten scholastischen Idealen anhingen. Als späterer Prager Universitätsrektor faßte der ehemalige Saazer Lehrer Peter Codicillus, einst Schüler von Wittenberg, die Reform ins Auge und führte die Strabonische Schulordnung in ganz Böhmen ein. In erster Linie interessiert der Musikbetrieb der *Schola Zatecensis*. Der eigentliche Musikunterricht fiel in die dritte Klasse, Hauptunterrichtstage waren der Sonntagnachmittag sowie drei weitere Wochentage. Musiklehrer waren der Kantor und Succentor, beide von der Stadt besoldet, während die anderen Lehrer in einem gewissen Verhältnis zur Prager Universität standen. Strabo regelte in der Schulordnung auch den Kirchengesang und den Gottesdienstbesuch. Eine Anzahl bedeutender Kantoren hatte die Lehre von der Musik den Schülern zu vermitteln. Schon vor Strabo gab es bedeutende Musiker an der Saazer Schule, so M. Wenzel Nicolaides Wodniansky, dessen „*Cantiones evangelicae*“ (Wittenberg 1554) lateinische Bearbeitungen von böhmischen Gesängen sind. Melancthon schrieb die Vorrede zu diesem Werk. Ebenso bedeutend war der Rektor Laurenz Benedicti von Nudožer, ein Slowake, der Paraphrasen über die zehn Bußpsalmen in slowakischer Sprache erscheinen ließ (Prag 1606)²⁰. Kantionalien-schreiber von Rang war der schon genannte Peter Codicillus, der 1582 als Prager Rektor starb. Der Ruf der Saazer Schule war also berechtigt.

In Saaz und andernorts versammelten sich die Lehrer der Schule und viele andere angesehene und kunstliebende Bürger in der Bruderschaft der Literaten, dem Literatendor. Solche Chöre gab es in Böhmen an zahlreichen Orten, und eine gewisse Parallele zu den mitteldeutschen Kalandsbruderschaften und späteren Kantoreigesellschaften ist nicht von der Hand zu weisen²¹. Die katholischen Literaten sangen lateinisch, die Utraquisten dagegen bedienten sich der Volkssprache, sangen also meist tschechisch. Mit Kirchenchören lassen sich die Literaten allerdings nicht vergleichen, denn die Bruderschaft sang nur in eigenen Gottesdiensten, wobei die Morgenmesse im Advent — *Matura* — besonders beliebt war. Feste und die Liebestätigkeit wurden besonders gepflegt, es hatten sich im Laufe der Jahre auch Besitztümer (Inventare, Conviviumsgegenstände, Geld- und Grundbesitz) angesammelt, die zuletzt das Ende der Literatengesellschaften herbeiführten. Die Klosterreform Kaiser Josephs II. galt auch ihnen, man zählte sie eben zu den kirchlichen Bruderschaften und löste alle 1785 auf, freilich ohne zu ahnen, daß man damit auch die Kirchenmusik Böhmens empfindlich getroffen hatte. Anfänglich sangen die Literaten nur Choral, später liebten sie auch die mehrstimmige Musik und unterhielten zuletzt selbst Kirchenorchester. Auch das geistliche Volkslied wurde von ihnen gepflegt. Die großen Gesangbücher der Literaten nannte man Kantionalien, die in eigenen Schreib- und Buchmalwerkstätten hergestellt wurden. Berühmte Schreiber waren Fabian Polierer aus Aussig, Johann Taborsky aus Klokočké Hory, und Wenzel Radouš aus Königgrätz. Wertvolle Kantionalien haben sich erhalten; Erwähnung verdienen die Bücher von Kouřim (1470), Kuttenberg (1490), Königgrätz, Franus (1506), Leitmeritz (1514), Luditz

¹⁹ Jacob Strabo, *Schola Zatecensis*. Prag 1575.

²⁰ Laurentius Benedikt von Nudožer: *Zlalmové některi v písňě české na zpusob veršuv latinských v nově uvedeni a vydani*. Praha 1606.

²¹ Karel Konrad, *Dejiny posvatného zpěvu staročeského*. Díl I: Věk a dějiny literatských braterstev. Praha 1893. Vgl. dazu Johann Rautenstrauch, *Die Kalandsbruderscharten, das kulturelle Vorbild der sächsischen Kantoreien*. Dresden 1903, ferner Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchl. Musik in Sachsen*. Leipzig 1907.

(1559), Tschaslau (1557), Königgrätz (Schreiber Radouš 1585/1604), Laun (Taborsky 1583), Chrudim (1570) und Jungbunzlau (1572). Von ehemед deutschen Orten hatten Leitmeritz, Bilin, Dux, Gastorf, Luditz, Petschau und Wiesengrund/Dobrzán Literatenschöre; andere waren in Tuschkau, Staab, Neumarkt, Mies, Saaz und Prachatzitz. In Arnau war die Literatur immer deutsch, und Petschau war mehr eine Musik-, als eine Gesangvereingung. Leider sind die meisten Gesangbücher untergegangen, andere wurden bei den Lizitationen 1785 verschleudert

Dem Inhalt nach waren die Kantionalien Gradualien der gregorianischen Lesart. Zerstreut finden sich auch poetische Eintragungen und mehrstimmige Musik; solche mehrstimmige Partien sind für die Entwicklung der Tonkunst in Böhmen von außerordentlichem Wert. Ein Sonderbeispiel ist das Königgrätzer Kantional Franus²². Das Beneschauer Graduale, das Wenzel Rotarius 1573 schrieb, enthält mehrstimmige Kompositionen des Pfarrers Jan Trajanus Gregoriades Turnovsky (aus Turnau), der in Sepekau und Netvoř geistliche Stellen innehatte. Interesse verdient ein Credo für vier Männerstimmen, das Turnovsky auf die C-Motette „*Pochvalen bud pane Jesu Christe*“ setzte, ferner vier- und fünfstimmige Responsorien und eine Messe super „*Dunaj voda hluboká*“ („*Donau, tiefes Wasser*“) aus dem Jahre 1576²³. Außer den mehrstimmigen Kompositionen enthalten die Kantionalien auch viele Contrafacta, die sich leicht nachweisen lassen, z. B. „*Elško, mila srdečna*“ / „*Elslein, liebes Elslein*“ oder „*Stoji lipka v širem poli*“ / „*Steht ein Lind in weitem Feld*“ nebst zahlreichen anderen.

Die Musik um die Literaten ergibt ein weites, reich bebautes Feld im Rahmen der böhmischen Musikpflege jener Zeit. Ihre Verdienste um die Musik- und Geschmacksbildung sind bedeutend, wenn man ihre Arbeit kritisch sehen will. In Kirche und Schule, Gesellschaft und Hausmusik treffen wir das musikalische Gut der Zeit in allen Gattungen an, vom Choral bis zur kunstvollen Polyphonie. Ein weiteres Kraftfeld dürfen wir in der Musik der Adelskapellen erblicken. Auf die Prager Hofkapelle braucht nur hingewiesen zu werden, wenig dagegen wissen wir von der Hofkapelle der Rosenberger in Krummau. Ihre Aufgabe bestand in der Repräsentanz eines nicht unbedeutenden Fürstenhofes²⁴. Munifizienz und Kunstwillen der Rosenberger lernten wir schon anlässlich der Widmung Stephanis kennen; Gründer der Kapelle war Wilhelm von Rosenberg 1552. Später wurde das Institut nach Wittingau (bei Budweis) verlegt. Von den zahlreichen Kapellmitgliedern interessieren vor allem Hofkapellmeister Johann Stelzar / Svestka 1599 und später, unter den Nachfolgern der Rosenbergs, als die Kapelle von Georg von Schwamberg weitergeführt wurde, Kapellmeister Peter Kolečka; Hoforganist in dieser letzten Periode vor Martin Kraus (1594—1603). Die Kapelle huldigte immer der internationalen Literatur. Motetten- und Messensammlungen der Zeit, Blasmusiken für Instrumente aus Nürnberg, geboten unter dem Meister der Bläser Leonhard Grueber, der schon 1562 ein leider nicht erhaltenes Inventar der Instrumente aufnahm, und Orgelmusik in der Kirche und bei Tische bildeten das reiche Programm. Eine ähnliche Kapelle, wenn auch in kleinerem Umfange, unterhielt auch Christoph Harant auf Schloß Pecka (Petzka) in Ostböhmen.

Die deutsche Schul- und Kirchenmusik förderte den Einfluß Wittenbergs, und die Vereinheitlichung der Lehre der Utraquisten sowie deren Annäherung an die evangelische Kirche ist zum Teil sicher das Werk der klingenden Kirche. Dieser Verschmelzungsprozeß war aber zugleich der neue Aufbruch des Katholizismus.

²² Dobroslav Orel, *Kancional Franusuv z roku 1505*, Praga 1922/Neuausgabe.

²³ Vgl. Johann Branberger, *Musikgeschichtliches aus Böhmen*, Prag 1906.

²⁴ Vgl. Jan Mareš, *Ružemberska kaplá*, CCM 1894, S. 236. Das Inventar der Instrumente führt an: 1 Regal, 1 Positiv auf einem Tische im Speisesaal, 1 Virginal, 2 Clavichorde, 1 Tisch fürs Positiv, 1 Clavichord mit Pedal.

Die Entwicklung der Tonkunst im tschechischen Lager zeigt ähnliche Erscheinungen wie die deutsche Tonkunst. Die mensurale Mehrstimmigkeit des Königrätzer Kantionalen Franus (1505) ist ebenso ein Beginn wie die mehrstimmigen Partien anderer Handschriften²⁵; größte Bedeutung in diesem Rahmen kommt aber dem Kodex „*Specialnik Kralovéhradecký*“ (Königrätz, Museum) zu, der den ganzen Zeitraum umspannt²⁶. Der Kodex ist böhmischer Herkunft und stammt, einer Widmung nach, aus der Kirche zu Okovy (1611). Neben Kompositionen von Gontraschek und Tomek enthält er solche von Kotlař, Plihal, Jirka, Klička und Motička. Zu diesen einheimischen Komponisten treten noch Fremde, und zwar Alexander Agricola, Balduin Tectis, Basiron Filipon, Batten, Berbignant, Elezanger/Yaccen, Flemink, Frey-Walther, Gishelin Joannes/Verbonet, Isaac aureus, Lanoys, Nicasius de Clebano, Pillois, Tourant, Joannes Tinctoris und Caspar Weerbeke (meist um 1470). Einige sind im *Specialnik* namentlich angeführt, andere konnten von Dobroslav Orel durch Vergleich mit Petrucci-Drucken ermittelt werden²⁷. Von den zahlreichen Stücken tragen manche das Attribut „*sociorum*“, das auf die Literaten hinweist²⁸. Der Kodex *Specialnik* gibt zugleich eine Übersicht über die beginnende Mehrstimmigkeit in Böhmen mit deren Vorbildern.

Mit der Prägung nationaler Gedanken hielt auch das heimische Musikschaffen Schritt. Die künstlerischen Möglichkeiten der Literaten und die Kunst ihrer Mitglieder prägten denn auch eine neue Komponistengeneration, die man unter dem Namen „Böhmische Kontrapunktisten des 16./17. Jahrhunderts“ zusammenfassen könnte²⁹. Einen guten Einblick in die Sachlage vermittelt der Kodex AV 23 von Rokitzan bei Pilsen (Dechanteibibliothek), läßt er doch zugleich Schlüsse auf das Musikleben einer kleinen Stadt zu. Hier ist es ein Mitglied des Literatenchors, das uns als Kontrapunktist entgegentritt: Jakub Marschalek, genannt *Marchio sociorum*. Marschalek war zugleich Partikularlehrer in Rokitzan. Der Kodex enthält vier Offizien und eine Motette; die Offizien umfassen das Ordinarium mit den zugehörigen Proprien, wobei aber Offertorium, Agnus und Communio ausfallen (Ultraquistische Messe). Marschalek arbeitet fast immer mit tropierten Texten und wählt eine Art von Parodieverfahren, das böhmische Lieder entweder als Zitat oder in breiterer Verarbeitung verwendet. Sein Stil ist verhältnismäßig einfach, Imitationen fehlen an den Satzanfängen nicht, doch meidet er die Kanontechnik. Sein Stil ist quasi niederländisch, wenn auch durch die Zitate eine gewisse Bodenständigkeit verbürgt ist. Der Rokitzaner Kodex, geschrieben zwischen 1569 und 1625, enthält ferner Werke von Clemens non Papa, Joannes de Bachi, Jachet, Crequillon, Lasso, Giovanni Cavaccio und Anonyma.

Ein anderer Meister ist der Aussiger Jakob Moller, den der Dichter Melchior Stubner „*Primas Austensium, fautor musices*“ nennt. Moller war 1567–1609 Haupt der Literaten. Von seinen Werken besitzt die Bibliothek des Stadtmuseums Aussig drei Bände, die Dechantei dagegen verwahrt ein Offizium zu 5 Stimmen (1587). Ein

²⁵ Handschriften der Univ.-Bibliothek Prag: VI C 20 a, VI B 24 und Stift Strahov: D, G, IV.

²⁶ D. Orel, *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*. Bratislava 1922; ferner die Diss. desselben: *Der Kodex Specialnik*. Wien 1914.

²⁷ Orel, a. a. O., S. 43.

²⁸ Verzeichnis der Komponisten des *Specialnik* bei Orel, *Kantinal Franus*, S. 148.

²⁹ Emilian Troida, *Kapitoly o české mensuralní hudbě*. Cyril, Bd. LIX, Hefte 1/8 Praga 1933.

anderer Aussiger ist Georgius Molitor, der 1586 als Fürstl. Lobkowitzscher Kantor nachweisbar ist. Neben seinem sechsstimmigen „*Votum nuptiis . . . J. V. Popelii . . . a Lobkovicz*“ (Prag 1586) sind Werke in Leipzig und Zwickau/Sa. erhalten.

Einen beachtlichen Fortschritt zeigen die Werke des Kuttenberger Literaten und Kantors Johann Simonides Montanus (Horsky)³⁰, was auch seine Grabschrift zum Ausdruck bringt: „*Musicus in regno Bohemiae celeberrimus et praestantissimus.*“ († 1587) Montanus arbeitet anders als Marschalek, seine Offizien sind Modellkompositionen, Tropen werden vermieden, und vom Choral bleiben nur noch die Intonationen übrig, auch ist eine Vorliebe für die reale Achtstimmigkeit bemerkbar. Nachbar des Montanus war der Chrudimer Kantor Georg Rychnovsky (aus Reichenau a. d. Kneschna), der 1616 starb. Seit 1572 war er Literat, deswegen finden sich seine Werke auch in verschiedenen Kantionalien, so in Tschaslau, Königgrätz und Sedlitzschan. Eine durchimitierte fünfstimmige Motette weist auf Knöfel wie auch auf böhmische Zeitgenossen hin. Eine treffliche Steigerung altböhmischer Vokalkunst bieten die Arbeiten des Kuttenbergers Paul Sponcapaeus Jistebnický (aus Jistebnitz). 1598 verließ er Kuttenberg und ging nach Přestitz (bei Pilsen). In seinen Offizien verwendet er zwei vierstimmige Chöre, was auf venezianische Einflüsse zurückzuführen ist, und in der „*Missa super ardens est cor meum*“ auch Männerstimmen allein. Trola sieht in ihm den Meister, der die Wendung vom Utraquismus zum Protestantismus vollzog. Im bereits genannten Kodex von Rokitzan finden sich auch Stücke von Georg Tachovsky († 1622), der in Klattau wirkte. Im Mittelpunkt der reichen Tätigkeit der Literaten zu Prachatitz stand deren Mitglied Andreas Chrysogonus Gevicenus (aus Gewitsch, Mähren). Auf die reiche Tätigkeit des Chores dieser Stadt verweist ein Bild in der dortigen Stadtkirche. Der Chor steht an den Stufen des Presbyteriums vor dem Lektorale, auf dem ein Kantionale aufgeschlagen ist. Zu beiden Seiten finden sich Orgeln als Schwalbennester³¹. Das Bild aus dem Jahre 1604 ist wohl auch Beweis für die Aufführungspraxis der Zeit des Chrysogonus. Von dessen Werken, in Aussig und Rokitzan handschriftlich vorhanden, haben sich 18 Motetten erhalten. Die „*Bicinia nova*“ (Prag 1579) finden sich auch in Berlin und Zwickau.

An der Schwelle des neuen Jahrhunderts stehen noch einige Kleinmeister, von deren Werken (Messen, Offizien, Motetten) meist nur noch Einzelstimmen vorhanden sind. Genannt seien Jacob Romanides Bidschovsky (1556 Neubidschow – 1611 Jungbunzlau), Andreas Prasinus Pragenus (Organist in Prag um 1604), Jan Alauda Klatovský und Wenzel Falco, genannt Piscenius (aus Pisek), der vielstimmige Messen schrieb (Missa „*Deus, spes nostra*“, Rokitzan). Eine weitere interessante Persönlichkeit ist der wohl deutsche Georg Altimontanus Bopfinger, der um 1600 in Prachatitz Organist war. Wir müssen ihn in den Kulturkreis des Zisterzienserstiftes Hohenfurt verweisen. Seine Belesenheit erweist eine Vorlage zur „*Missa super*

³⁰ Gelegentlich seines Todes schrieb ein Humanist:

Emolita Dei vigore corda
Fratres qui geritis Deique laudes
In sacra canitis decenter aede:
Heu vestri superas reliquit auras
Costus Simonidae decus perenne!

³¹ Ein ähnliches Bild findet sich im Königgrätzer Kantional des Radošš.

Tulerunt Dominum“ des H. Praetorius. In der Böhmerwaldgegend saßen zu Taus als Organist Johann Buffler (Buchler, Buhler), der ebenfalls in Rokitzan mit der Missa „*Tu pulchra es*“ (achtstimmig) vertreten ist. Ein Jakob Buffler wirkte in Weyprachtitz und Reichenau a. d. Kneschna, wo er 1655 starb; sein Sohn Mattheus wurde 1679 Organist und Trompeter in Brünn; ferner der bereits genannte Wenzel Falco, der 1603 in Notolitz (bei Budweis) wirkte, und ein Johann Cyril . . . Alle schreiben mehrstimmige Messen im syllabischen Stil, gut deklamiert, im stetigen Fluß. Ihre Tätigkeit war wohl im Sinne der Gegenreformation und der neuen stilistischen Aera beeinflusst³².

Die Kompositionen aller genannten Meister sind reicher, als man vermuten möchte; obwohl diese meist auf dem Lande saßen, haben alle das rein Kantonale abgestreift und an der zeitlichen Entwicklung Anteil genommen. Die Arbeiten sind Stationen einer volkstümlichen Polyphonie, die Schlüsse auf die böhmische Musikpraxis der Zeit zuläßt. Fast immer war es der Umkreis der Schule, der den Meistern ein künstlerisches Forum gab. Wenn böhmische, deutsche und lateinische Zitate in den Werken auftreten, so ist bewiesen, daß die Kontrapunktisten des 16. Jahrhunderts eine Hochkultur erstrebten. Es ist vielfach reformatorisches Gut, das wir aus den Kompositionen herauslesen können, und es ist gewiß kein Zufall, wenn bei einem Anonymus just zu gleicher Zeit das alte deutsche Lied „*Das alte Jahr vergangen ist*“ steht wie bei Seth Calvisius (1603). Andererseits treten auch Lieder mit tschechischen Texten keineswegs als Seltenheit auf, wie des Benjamin Maly von Tulechovs „*Pišen Clověka*“.

In diesem Zusammenhang sei auch auf das Wirken von Handl-Gallus und Knöfel hingewiesen, die beide in Prag musikalische Ämter verwalteten. Die Begegnung tschechischer und sudetendeutscher Musiker ist ebenfalls von Belang. Als Beispiel solcher künstlerischen Gegenseitigkeit diene der Notentausch zwischen dem Stadtschreiber von Rakonitz, Simon Žlutický (aus Luditz), und dem Schlaggenwalder Organisten Andreas Hahn, der die Übersendung zweier Offizien quittiert („*Super quid admiramini*“ und „*Super praeter rerum seriem*“); leider bleiben die Autoren dieser Musiken ungenannt³³.

Der Stil der altböhmischen Meisterwerke kommt von den Niederländern her, steigert sich allmählich aber zum gültigen Ausdruck einer musikalischen Provinz, die durch liturgische Eigenheiten zu neuen formalen Bildungen kommt. Die utraquistische Messe, die Offizien mit ihren meist mitkomponierten Proprien, die Kantilenen genannten Offertorien, also Motetten im heutigen Sinne, dazu die bewußte Vulgarisierung der Stücke durch Zitate aus Kirchenliedern haben diese regionale Kunst

³² Rokitzaner Handschrift des Kantors Jan Klecka aus den Jahren 1615–1638.

³³ Vgl. Srb-Debnov, *Dějiny hudby v Cechách a Maravie*. Praha 1891. — Nennenswert sind ferner: Rachtaba, Organist in Prag, S. Niklas (Geistl. und weltl. Lieder); Veit Fayt (1503–1551) in Deutschbrod; Matthias Kozmánda, Kantor in Chrudim, kam oft nach Regensburg und Wien zu kaiserl. Hofmusikern; Rodericus Jan von Coterina, Kantor in Königgrätz, † 1561; Mattheus Juncaeus Porcius de Roklina, Kantor in Prag, S. Heinrich, † 1582; Wenzel Jan Matthias aus Schiesselitz (Alleluja und Prosen zu Ehren des Jan Hus); Georg Kropač/Cropatius (Missarum tomus primus quinque vocum, Venedig 1578); Georg Steffanides aus Leitmeritz (um 1580); Jan Civilius aus Lomnitz, Kantor in Melník (Pisně s napěvy, Prag 1582); Wenzel von Radkov, Saaz (um 1582); Jan Zluditzký, Kantor in Leitmeritz 1588 und Taus 1590; Georg Prašky, um 1589; Jan Maštik aus Sollnitz, Kantor in Chrudim 1588; Jan Zabka aus Laun, Kantor in Elbekosteletz, 1590; Jan Kopriva, gen. Urtica, aus Strakonitz, Organist in Budweis, † 1599; Jan Vlašimský, Literat in Böhm.-Brod und Sammler, † 1600; Adam Smetana aus Horschitz 1609; Paul Kalous aus Castalowitz, Kantor bei S. Heinrich in Prag, † 1611; Wenzel Reysar, Nachod 1618; Lukas Cibulovský aus Böhm.-Brod 1617 und der dortige Kantor Jan Brodský, 1620, sowie Christian Rott aus Leitmeritz, Organist daselbst 1625 und Verfasser des „*Courant Lustgärtlein*“ (Dresden 1625).

der europäischen Produktion anzugleichen versucht. Ein Meister verdient aber besondere Beachtung, da er mit seiner heimatlichen Kunst Anschluß an die Welt fand: Christoph Harant von Polschitz.

Prag war durch die kaiserliche Hofkapelle, wie in den Tagen der Luxemburger, wieder die erste Musikstadt Europas geworden. Die Zeit der Habsburger Maximilian II., Rudolf II. und Matthias (1564–1619) war eine Periode der neuen Ideen um Kirche und Kunst. Rudolf II. (1576–1612) war ein durchaus passiver Regent, sein Interesse an der Kunst ließ ihn die Spannungen nicht erkennen, die es im Lande gab und die nachmals auch den großen Konflikt auslösen sollten. Doch gab es für die Künste keinerlei Behinderung; diese wandelten sich zu immer feineren Methoden, zu reichem Ausdruck. Auch die Hofkapelle ist in ihren schöpferischen Köpfen ein Beweis für diese Entwicklung³⁴. Suchten junge Adelige Dienste am kaiserlichen Hofe zu Prag, so war das meist eine familienpolitische Angelegenheit, für manche war aber gerade die künstlerische Lage ausschlaggebend. Sicher war das aber bei Christoph Harant von Polschitz (1564–1621) der Fall.

Harant ist eine Sondererscheinung in der damaligen Kunst. Eigentlich Liebhaber, blieb es ihm vorbehalten, der große Vereiniger aller musikalischen Kräfte des kunstbewußten Landes zu werden.

Harant wurde auf Schloß Klenau 1564 geboren. Die Familienerziehung gipfelte in einer sprachlichen Ausbildung, welche die Wissenschaften und schönen Künste ergänzten. 1576 kam er nach Innsbruck an den Hof des Erzherzogs Ferdinand, wo es reichlich Gelegenheit gab, auch in der musikalischen Kunst ein Meister zu werden. Hier wurden Gerard van Roo und Alexander Utendal seine Lehrer³⁵, später unterrichtete ihn der Italiener Peter Maria de Losy im Geigenspiel. Nach Utendals Tod (1581) beeindruckte Regnart mit seinem „*Mariale*“ den jungen Mann am meisten, möglicherweise liegt hier auch das Vorbild für sein späteres „*Maria Kron*“. Der geistige Ertrag der Innsbrucker Jahre war groß, die Früchte ein hohes kompositorisches Können, die Technik der humanistischen Dichtkunst und die Eignung zum Hofmann. Als Harants Vater 1584 starb, mußte Innsbruck endgültig verlassen werden. Harant widmete sich nun der Verwaltung des Familienbesitzes und heiratete nach dem Tode der Mutter (1587). Unterdessen hatte er in Prag auch de Monte kennengelernt und seine kompositorischen Kenntnisse erweitert. 1591/92 nahm er an den Feldzügen gegen die Türken teil, 1597 wurde er Witwer, und 1598 machte er mit seinem Schwager Hermann Czernin eine Reise ins hl. Land. Hauptstationen waren Venedig, Zypern, Jerusalem, Kairo und die arabische Wüste. 1601 ernannte Kaiser Rudolf II. Harant zum kaiserlichen Rat und Kämmerer. Damals schon erwarb Harant für seine lateinischen Epigramme hohe Verehrung³⁶.

³⁴ Vgl. Karl Chytil, Die Kunst in Prag zur Zeit Kaiser Rudolfs II. Prag 1904, ferner Albert Smyers, Die kaiserl. Hofmusikkapelle von 1543 bis 1619. StZMW, VI/VII, Wien 1919 ff.

³⁵ Vgl. Franz Waldner, Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck unter EZH Ferdinand (1567 bis 1595). MfM XXXVI (1904), S. 143 f., ferner Joseph Lechthaler, Die kirchenmus. Werke Utendals. Wiener Diss. 1919, ungedr.

³⁶ Georg Carolides schildert Harants glückliche Zeit mit Bezugnahme auf sein Wappen:

„Gallus Haranteas gentus decus exprimit ales,
Tempora definit voce, vigilique cubat:
Christophorus magno dum servit adestque Rudolpho,
Ad vigilat relique tempore carmen amat.“

Sein Wahlspruch:



Virtus ut sol mi-cat

1603 vermählte sich der Meister neuerlich, wobei seine Gemahlin die Herrschaft Pecka kaufte. Vorher war er auch in den Freiherrenstand erhoben worden. 1607 starb abermals seine Frau, und er war genötigt, eine dritte Ehe einzugehen, doch wurde diese für ihn die glücklichste Zeit seines künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens. Damals gab er auch die „Cesta“ in Druck, welche die Reise ins hl. Land beschreibt³⁷. Das Werk ist ein Zeugnis für Harants Wissen, Gelehrsamkeit, Beobachtungsgabe und Sprachkenntnisse. Vervollständigt wird das Werk durch eigene Zeichnungen und den Psalm „*Qui confident*“. Letzterer wurde durch Mönche angeregt, die allabendlich auf einem Altan mehrstimmig sangen. Für das ausgezeichnete Werk wurde Harant vielfach belobt, es veranlaßte den Kämmerer Gottfried Steegh, die „Cesta“ mit einem lateinischen Lobgedicht zu versehen.

1612 erwarb Harants Gattin den Rest der Herrschaft Pecka, was für ihn Veranlassung war, das Schloß reich auszustatten. Auch der neue Kaiser Matthias (1612–1619) bewahrte dem Kämmerer seine wärmsten Gefühle und bestätigte ihn in seinen Ämtern. Anders verfuhr Kaiser Ferdinand (1619–1637), der unterdessen seinem Bruder in der Regierung gefolgt war. Harant war inzwischen ins Lager der Protestanten übergegangen und huldigte dem Winterkönig. Leider mußte er nach der Schlacht am Weißen Berge (8. XI. 1620) dessen Schicksal teilen und die Konsequenzen ziehen. Er nahm das kaiserliche Urteil an, hatte eine Flucht ausgeschlagen und betrat am 21. Juni 1621 am Altstädter Ring zu Prag das Schafott.

Die gelehrte Forschung hat Harant nie vergessen. Schon Bohuslaus Balbin, SJ (1621 bis 1688) erwähnt ihn in seinem Werke „*Bohemia docta*“³⁸, und auch Franz M. Pelzl setzte dem Meister ein literarisches Denkmal³⁹. Ein Stich von Sadeler wurde der Neuausgabe der „Cesta“ (1854) beigegeben, und auch Harants Kompositionen erscheinen wieder im Druck.

Die „Cesta“ ist auch in musikalischer Hinsicht heute noch wertvoll. Im 1. Teil gibt Harant folgende musikalische Berichte: Arions Harfenspiel und Tod (S. 52), auf Kreta betrachtet er junge Musiker (S. 60), im hl. Lande vermißt er die Glocken, die er auf dem Libanon trifft (S. 112) und denen er auch auf dem Berge Athos begegnet (S. 278). Auch berichtet er von den musikalischen Feiern in Venedig (S. 35), in der Grabeskirche zu Jerusalem hört er den Hymnus „*Eia fratres charissimi*“, als die Prozession zu den hl. Stätten zieht, und ist so begeistert, daß er die bekannten gregorianischen Melodien mitsingt (S. 116). Die Grabeskirche vergleicht er mit dem Prager Dom, wobei er auch die Kaiserorgel erwähnt⁴¹ (S. 132). Auf Gethsemane vernimmt er Litanei, Hymnus und Magnificat, in Bethlehem den Hymnus „*Nunc ad praesepe Domini*“ (S. 157, 191), und nachmittags hört er bei den Franziskanern die Choralvesper (S. 198). Beim nachmaligen Besuch in Jerusalem wohnt er in der Grabeskirche der Complet bei und hört aus Pilgermund das „*Veni sancte Spiritus*“ (S. 209, 241). Doch ist er vom Figuralgesang wenig erbaut, dagegen untersucht und vergleicht er die griechische mit der lateinischen Liturgie (S. 276).

In der klösterlichen Herberge verbrachten die beiden Pilger, Harant und Czernin, die Abende mit den Mönchen; einer von ihnen, ein Mailänder, war in der Grazer

³⁷ Christoph Harant z Polžic, Cesta z kralovství do Benatek . . . do země svati (Beschreibung der Reise aus dem Königreiche Böhmen nach Venedig . . . und ins hl. Land. Praha 1608, Neuausgabe von Erben, Praha 1854.

³⁸ Bohuslaus Balbin SJ, Bohemia docta. Prag 1677. Tractat I, 54.

³⁹ Franz Martin Pelzl, Biographien böhmischer Gelehrter. Prag o. J.

⁴⁰ Zdenko Nejedlý, Christoph Harant z Polžic. Praha 1921.

⁴¹ Die Prager Kaiserorgel des Domes begann Friedrich Pfannmüller, Jörg Ebert aus Ravensburg und Jonas Scherer aus Klosterneuburg setzten die Arbeiten fort, die Albrecht Rudner aus Budweis vollendete. Vgl. Quoika: Die Prager Kaiserorgel. KmJB. Jg. 36 (1952), S. 35 ff.

⁴² Bernhard Klingenstein, Rosetum Marianum. Dillingen 1604.

Hofkapelle des Erzherzogs Karl von Österreich erzogen worden⁴³, und in der Dämmerung gingen alle auf einen Altan, um „zu vier a fünf vocum“ zu singen. Diese Abendmusiken regten Harant zur Komposition seines Psalms 124 „*Qui confident*“ an, und aus diesem Grunde wurde dieser in die „*Cesta*“ aufgenommen (S. 294). Im 2. Teile gibt Harant noch einige treffliche Beispiele aus der arabischen Folklore. Vor Medina hört er arabische Musiker und Sänger, und später wird er Zeuge einer arabischen Hochzeitsmusik (S. 217, 247); Musik, Gesang und Tanz wollen kein Ende nehmen, der Reigen dauert bis in die späte Nacht. Harant lernt beim Wüstenritt auch die musikalischen Kamele kennen. Der Führer singt nach altem Brauch, und Harant meint mit anderen Autoren, daß die Tiere ihren Schritt nach dem Gesange richten. Hierbei lernt er auch das „*Cantare da due parte*“ (Gesang nach zwei Seiten) kennen, wie die Frösche das tun. Leider verspürten die Reiter einen Bocksgestank, so daß ihnen stundenlang die Augen brannten und das Sprichwort sich erfüllte: „*Non semper violae, nec semper lilia florent.*“ (S. 67). Die reichen Anregungen, die Harant auf seiner Reise erhielt, befruchteten auch seine Fantasie und das kompositorische Schaffen.

Harants Werk hat nur einen geringen Umfang. Erhalten haben sich die Motette „*Maria Kron*“ in Bernhard Klingensteins „*Rosetum Marianum*“ (Dillingen 1604)⁴⁴, Motette „*Qui confident*“ / Ps. 124 / Jerusalem 3. IX. 1598, Beilage zur „*Cesta*“, Praha 1608, *Missa quinis vocibus super „Dolorosi martyri“* (geschrieben vor 1610) in Friedrich Weißensees „*Opus melicum . . .*“, Magdeburg 1612, ferner die Altstimmen der Motetten „*Když toho Pán Bůh*“, „*Psallite Domino*“ und „*Dies est laetitiae*“ (alle Prag, Nationalmuseum).

Das Gesamtwerk ist gewiß klein, in der Substanz aber so bedeutend, daß die Wissenschaft die vollständigen Werke neu herausgegeben hat⁴⁵. Harants Stil ist der der Niederländer, von Vaet bis Lasso; er kennzeichnet den Weg der beiden Hofkapellen zu Innsbruck und Prag ferner den des Trajanus bis zu Harant selbst. Die Kunst der Literatenmusik steigert Harant insofern, als er jede Typisierung meidet und zum Individualstil vorstößt.

Die Motette „*Maria Kron*“ ist liedhaft, ein Marienbildnis der Zeit. Im Psalm „*Qui confindet*“ erreicht Harant mit gewölbten Melodiebogen innere Weite und monumentale Steigerung, während die *Missa* vor allem rhythmisch überzeugt. Architektonisch ist sie insofern neu, als jeweils Partien wiederholt oder für andere Texte adaptiert werden. Lediglich das weitausgespannene Credo steht zu den knappen übrigen Sätzen in einem gewissen Gegensatz, doch hier wie im Sanctus gibt es kanonische Partien und ausgesprochen tonmalerische Stellen. Das *Dona* greift auf das Miserere zurück und das *Agnus* wird von Harant nur einmal komponiert, so daß es wiederholt werden muß. Hier scheint die eigentliche Bedeutung des Kommunionliedes zum Ausdruck zu kommen, das die damalige Praxis eben bedarfsweise ausnützt.

Harmonisch und rhythmisch paßt sich Harant seinen Zeitgenossen an, liturgisch scheint das „*Maria Kron*“ aber doch auf die utraquistische Liturgie mit ihren Offertoriumskantilenen hinzuweisen. Die Aufnahme dieser Komposition in das „*Rosetum Marianum*“ ist aber zu-

⁴³ Vgl. Berta Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst*. München 1912.

⁴⁴ Vgl. DTB, Bd. X, 1 und Otto Ursprung, *Jakobus de Kerle*. Diss. München 1913.

⁴⁵ Vgl. Bernhard Engelke, *Weißensee und sein Opus melicum*. Kiel 1927, ferner Friedrich Weißensee, *Opus melicum methodicum et plane novum, continens harmonias selectiores IV–XII voces*. Magdeburg 1612 (Stadtbibliothek Breslau: M 767).

⁴⁶ Neuausgaben von Werken Harants:

Ps. „*Qui confident*“ (Karel Stecker) Praha o. J. bei Frant. Urbánek.

„*Maria Kron*“ (Jan Branberger) Praha 1912, mit tschechischer Übersetzung und Originaltext.

Missa super „Dolorosi martyri“ (Zd. Nejedlý) Praha, Zeitschrift des Narodní Museum; praktische Neuausgabe in der Editio Cyril (Nejedlý und J. C. Sychra) Pragae 1910.

gleich ein Beweis der Wertschätzung, die Harant gerade aus dem H. L. Haßler-Kreis zuteil wurde, dem der Sammler Weißensee in Magdeburg nahestand. Von der Musikgeschichte Böhmens, her betrachtet, ist Harant der repräsentative Künstler des Übergangs, der neben anderen die Entwicklung Renaissance — Frühbarock mitvollzieht.

Neben dem schöpferischen Harant steht der ausübende Musiker. Auf Schloß Pecka waren alle Voraussetzungen für das Wirken einer kleinen Hofkapelle geschaffen. Einem glücklichen Zufall verdanken wir das Inventar der Musikinstrumente und der Notenbestände, denn nach Harants Tode 1621 wurden anlässlich der Vermögensbeschlagnahme auch diese Bestände erfaßt⁴⁷, wenn auch der Akt von Ungenauigkeiten und Pauschalien strotzt. Bücher und Musikalien, darunter wohl auch die Kompositionen Harants, erscheinen als wertlose Stücke, doch waren auch „Partes“ für die Kirche dabei. In der „Kanzlei“ fanden sich Diskant- und Altgeigen, zwei Violon älterer Gattung (*Violae di Gamba*), ein Violon (Streichbaß) mit einem Gürtel und ein kleinerer Violon mit einem Etui (Cello?), an Blasinstrumenten zwei Schalmeyen, zwei Zinken und drei Tenorposaunen. Auf einem Tische lagen zur Hand „zwei Bücher, in die man Kompositionen einträgt“. In der Stube für die Frauenzimmer (*Světnice pro fraucimor*) standen zwei Clavichorde, ein kleineres und ein großes, sowie ein Regal mit zwei Mutationen, in einer Kammer ein Paar Tympani. Im zweiten Stockwerk lag die Fremdenstube, die als Musiksaal diente, und in einem danebenliegenden Gang befand sich eine *Almara* (Truhe), die Harants Bibliothek enthielt. Von Musikbüchern waren nur Kantionalien vorhanden: Georg Zavětas Buch für die Prager Literaten, das Jungbunzlauer für die Böhmisches Brüder, das Calvinische mit den Melodien des Goudimel, ferner einige deutsche Gesangbücher, die von der Kommission nicht weiter taxiert wurden. Das reiche Inventar läßt Schlüsse auf die Besetzungsmöglichkeiten zu, wie man sie in Böhmen liebte. Vorbild war wohl auch hier die Prager Hofkapelle⁴⁸.

Aus der schönen Ruhe des Schlosses Pecka wurde Harant nur zweimal herausgerissen, einmal, als er im Auftrage des Kaisers nach Madrid ging, um dem spanischen Könige den Orden vom goldenen Vlies zu überreichen (1614), wobei Nürnberg, Brüssel, Paris und Madrid besucht wurden⁴⁹, und ein zweites Mal, als er 1618 nach Prag zu den Aufständischen ging. Ursache für diesen Schritt war wohl die nationale Besinnung des tschechischen Landadels, dem auch Harant angehörte. Fühlte er sich mit vielen andern unter den Habsburgern als Utraquist — auch in nationaler Beziehung —, so schien ihm die nationale Entwicklung Grund genug zu sein, jetzt in den revolutionär-protestantischen Kreis überzutreten und mitzuhelfen, das Vaterland von der deutsch-österreichischen Fremdherrschaft zu befreien. Dieses Bekenntnis für ein tschechisches Böhmen umreißt auch Harants Nationalität.

Der Tod des 57 Jahre alten Meisters mitten in den Wirren der Zeit und dem Stilumbruch war für die tschechisch-nationale Musik ein großer Verlust, denn sein fortschrittlicher Geist und seine übervolkkliche Haltung waren eine sichere Gewähr

47 Vgl. Antonín Rybička, *Hrad Pecka a držitele jeho 1620/24*. Archeol. památky III, 38 f. Praha 1857.

48 Auch de Monte benutzte bei Vokalkompositionen Besetzungen mit Bläsern oder Orgel. Vgl. Quoika a. a. O. Die Träger der altböhmischen Bläsermusiken waren bis gegen 1890 die Stadt- und Schloßtürmer. Noch heute blasen die Türmer in Budweis und Krummau die Stunden an und singen ein Lied dazu.

49 Vgl. Edmund Schebek, *Aus dem Leben des Freiherrn Harant von Polschitz*, erzählt von dessen Bruder Johann Georg. Prag 1874.

für die künstlerische Zukunft. Schon waren die Musiker des Frühbarock am Werke: Adam Michna von Otradowitz (ca. 1600–1676), Alberich Macek (1609–1661) und die Deutschen, die in die Emigration gehen mußten: Hammerschmid und Demantius. Harant und seine Zeit mußten einem neuen Geiste weichen, der mitten im Kriegslärm um sich griff. 1630 erschien Wallenstein in Karlsbad und brachte eine Hofkapelle mit, die sechs Musikanten, drei Trompeter und einen Kapelldiener zu Mitgliedern zählte⁵⁰. So pochte die kommende Barockperiode an die Pforten des Königreichs.

Bemerkungen Anton Reichas zur Aufführungspraxis der Oper

VON KLAUS BLUM, BREMEN

Gelegentlich der Neuordnung der verbliebenen Musikalien der im Kriege zerstörten Hochschule für Musik in Köln tauchte ein Quartband (Sign. B/1112) auf, der, seit mindestens 50 Jahren im Besitz der Schule, von je als Anonymus geführt worden war. Es stellte sich heraus, daß es sich um den zweiten Teil (Heft 4 bis 6) des Werkes „*L'art du compositeur dramatique, ou cours complet de composition vocale*“ von Anton Reicha (1770–1835) handelt. Diese letzte theoretische Arbeit Reichas kam 1835 bei Diabelli u. Co. (Plattenummer 6684 A–F) in einer deutsch-französischen Ausgabe heraus; die Übersetzung ins Deutsche besorgte Carl Czerny¹. Ernst Bücken befaßte sich schon einmal mit diesem Werk unter dem Gesichtspunkt der Kompositionslehre². Was ihm aber damals entging — oder ihn nicht besonders interessierte —, ist die Fülle von Bemerkungen über musikologische Daten, das erste Drittel des 19. Jahrhunderts betreffend, die die Arbeit birgt. Vieles ist uns selbstverständlich bekannt; trotzdem scheint es angezeigt, Reichas Bemerkungen zusammenzustellen und neu zugänglich zu machen.

Um Reicha recht zu verstehen, dürfte es dienlich sein, zunächst kurz zu umreißen, in welcher Lage er sich selber sah. Sein Steckenpferd scheint der Gedanke — ja das Bewußtsein — gewesen zu sein, „daß gegenwärtig eine neue Epoche emporsteigt“³. Er bezeichnet die in ihr entstehenden Kunstwerke als der „romantischen Gattung“ zugehörig und läßt sich über diese wie folgt aus:

„Die romantische Gattung ist eine Compositionsart, wo der Tonsetzer ganz frei nur seinem Gefühl, seinem Geschmack, seiner Imagination, seiner Begeisterung und seiner Laune folgt, ohne sich um alles Übrige zu bekümmern. Die Malerei, die Dichtkunst und die Musik sind die drei Künste, welche man jetzt dieser, zur Mode gewordenen Gattung unterwirft. . . Die Tonstücke, welche man Fantasien, Capricen, Preludien oder Improvisationen nennt, und die seit langer Zeit für die Orgel, das Fortepiano, die Harfe geschrieben werden, gehören zur romantischen Gattung⁴. Man kann auch unter die Erzeugnisse dieser Gattung unsere obligaten Recitative rechnen. In allen andern Compositionsarten

⁵⁰ Vgl. Karl Ludwig, Alt-Karlsbad. Karlsbad 1920.

¹ Ernst Bücken, Anton Reicha als Theoretiker. ZfMW II, S. 156.

² *ibid.*

³ Ernst Bücken, Beethoven und Reicha. Die Musik. XII, S. 344.

⁴ *L'art du composition dramatique* . . . S. 282. Die Zitate aus diesem Werk folgen der Übersetzung Czernys. Verweise im Text gelten nur hierfür.