

weitere Zwickauer Mss.²⁵, ferner fünf Breslauer Mss.²⁶ und zahlreiche Gesangbücher²⁷. Schließlich findet sich in Regensburg eine 5stg. Neubearbeitung des Textes durch Thomas Walliser (1613), die auch die alte Melodie noch ein wenig durchschimmern läßt²⁸, und in Breslau eine anonyme 6stg. Bearbeitung, die die Melodie frei verwendet²⁹. Damit tritt „Psallite“ seinen Siegeszug durch das 17. Jahrhundert an.

Die Gegenwart entdeckte zuerst die älteren Zwickauer Fassungen, deren eine Georg Göhler 1897 neu herausgab. Erst mit der Praetorius-Gesamtausgabe kam 1928 die vollkommene, einem deutschen Original verblühend ähnliche Fassung heraus. Diese wurde in vielen Ablegern weitverbreitet und wird heute gewiß genau so häufig und begeistert gesungen wie um 1600.

Abschließend sei das Ergebnis noch einmal zusammengefaßt: Die anonyme Pariser Chanson „Hola he“ wurde um 1557 in Wittenberg musiziert und wenig später, um 1560, in ein geistliches Weihnachtslied verwandelt. Das geschah im selben Bereich, im Umkreis Wittenbergs. Die älteste Fassung des geistlichen Liedes findet sich im „Weihnachtsliederbuch des Cornelius Freundt“, in Zwickau. Wer die Kontrafaktur vorgenommen und also den Text gedichtet hat, ist nicht nachzuweisen. Auf dem Wege über eine weitere geistliche Fassung, die gleichfalls in Zwickau erhalten ist, kam das Lied in einen Wittenberger Druck, der fast ausschließlich Weihnachtslieder enthält und später neu aufgelegt wurde, und schließlich in die „Musae Sioniae“ des Michael Praetorius und in zahlreiche Gesangbücher. Die Druckfassungen förderten die Verbreitung des Liedes in besonders starkem Maße.

EIN ÖSTERREICHISCH-BOHMISES MANUSKRIFT VOLKSTÜMLICHER BAROCKMUSIK

VON PAUL NETTL

Die folgenden Zeilen behandeln ein Manuskript von Liedern, Tänzen und anderen Instrumentalstücken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts¹. Der Inhalt weist auf österreichische oder böhmische Herkunft hin, Schrift und Notation auf den halbprofessionellen Lehrer einer aristokratischen Persönlichkeit, die möglicherweise mit einem fürstlichen Hause verbunden war.

²⁵ Ms. 47, 138, Nr. 20; Ms. 100, 5; Ms. 80, 2; Ms. 97, 2; Ms. 99; siehe Göhler a. a. O.

²⁶ Ms. 12, Nr. 67b; Ms. 14, Nr. 36a; Ms. 14, Nr. 46a; Ms. 31, Nr. 12; Ms. 33, Nr. 35; siehe Emil Bohn: „Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau“, Breslau 1890, S. 245. — An diese fünf Mss. konnte ich nicht herankommen.

²⁷ Siehe oben! Ferner GB Eisleben von 1598, Nr. 17, S. 37; GB Görlitz von 1611, S. 98; freundliche Auskunft von Dr. Ameln.

²⁸ Ms. Proske A. R. 854; A. R. 943, Nr. 34; A. R. 999, Nr. 17.

²⁹ Ms. 31, Nr. 41; siehe Bohn a. a. O., S. 245; der Satz war mir nicht zugänglich.

¹ Von H. Hinterberger, Wien 1949, vom Verfasser käuflich erworben.

Das Manuskript umfaßt 220 Seiten (Bleistiftpaginatur von moderner Hand), Format 15,4 × 19,6 cm, sechs Systeme auf einer Seite. Der obere Rand ist leicht beschnitten. Das Papier hat als Wasserzeichen ein kreisrundes Wappen in doppelter Einfassungslinie, oben ein R, das nur teilweise sichtbar ist.

Die Lieder und „Arien“ haben — mit einigen Ausnahmen — nur Textanfänge, vorwiegend in deutscher, lateinischer, italienischer und (in zwei Fällen) tschechischer Sprache. Das Vorkommen tschechischer Texte deutet auf böhmische Provenienz der Handschrift hin, schließt jedoch nicht aus, daß sie in Wien im Kreise der böhmischen Aristokratie (Lobkowitz, Kinsky, Waldstein, Czernin etc.) entstanden ist. Es ist jedoch wahrscheinlicher, daß sie auf einem böhmischen oder mährischen (schlesischen) Schloß geschrieben wurde. Daß sie mit dem österreichischen Hofe in engem Zusammenhang steht, wird weiter unten erläutert werden.

Die einzelnen Stücke sind für ein Klavierinstrument gedacht, die Oberstimme ist im Violin- oder Diskantschlüssel geschrieben. Der Charakter der Handschrift wechselt im Zuge der Niederschrift. Der Schreiber beginnt oft eine Serie von Stücken mit energischer, kalligraphischer Hand, verschlechtert sie aber im Laufe der folgenden Zeit, bis er eine neue Serie von Tänzen, Liedern etc. beginnt. Die Orthographie ist eigenartig und scheint auf böhmische Herkunft des Schreibers schließen zu lassen:

„Amoresca“ (Moresca, vielleicht auch für Amorosa), „Amenes“ (Amenner), „Sarabackdie“ (Sarabande).

Wie bereits angedeutet, ist der Schreiber keineswegs ein „Meister“. Der Satz ist ungeschickt. Häufige Generalbaßziffern schließen nicht die dilettantische Bevorzugung enger Akkordlagen in der linken Hand aus, während die Melodie in der rechten Hand in der Luft hängt: ein charakteristisches Dokument mittelbarocker Hausmusik.

Die folgenden Instrumentalformen (Tänze) sind vertreten (die Ziffern deuten die Anzahl ihres Vorkommens an):

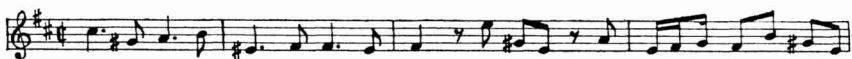
Sarabanda	10	Saltarello	1	Aria	13
Dietta	1	Lampore	(?) 1	Adagio	1
Ballo	3	Astrae	(?) 1	Aria con	
Moresca	2	Allemande	3	Variazioni	1
Minuet	18	Gigue	3	Sonata	2
Trezza	2	Courante	4	Ritornello	10
Gavotte	8	Amenner	1	Unbezeichnete	
Bouree	2	Giove	1	Tänze	51

Mit diesen 21 (22) Namen deckt der Schreiber den größten Teil der damals gebräuchlichen „Instrumentalformen“. Tänze wie Trezza, Moresca, Amenner und Saltarello sind charakteristisch für Österreich. Sie verschwanden um 1700. Andererseits schließt das häufige Vorkommen des Menuetts die Entstehung vor 1660 aus. Es möge eine kurze Charakteristik der einzelnen Formen folgen.

Die Sarabande hat nicht den gewohnten Rhythmus, sondern beschränkt sich auf Metrum und Tempo des Tanzes. Der Ballo hat den geforderten $\frac{1}{4}$ -Takt mit punktierten Achteln. Die Moresca entspricht dem sonst ge-läufigen Schema der Zeit: Der gerade Takt mit punktierten Achteln weist auf die exorzistischen Klappern und Schellen des alten Vegetationstanzes hin. Von den beiden „Amoresca“ bezeichneten Sätzen scheint allerdings nur der zweite eine Moresca zu sein:



während das andere Stück eher ein „Amoroso“ und daher eine Singarie darstellt: Die Pausenunterbrechung ist für den monodischen Stil charakteristisch.



Hier treten zwei verschiedene Formen mißverständlich unter dem gleichen Namen auf. Was es für eine Bewandnis mit der „Diaeta“ hat, weiß ich nicht. Sie beginnt so:



Die Menuette stehen meist im $\frac{6}{8}$ -Takt. Sie folgen dem Barock-Klischee der Zeit mit häufiger Betonung des schwachen Taktteils. Doch ist das Menuett auf S. 147 ein echter österreichischer Stampfer:



Charakteristisch für das österreichische Menuett dieser Zeit sind Mor-dentverwendungen am Schluß einer Periode wie:



Die Trezza ist der Courante ähnlich, die ihrerseits den charakteristischen Wechsel von Courante- und Coupé-Rhythmen zeigt. Die Bourrée hat den typischen Auftakt samt anapaestischem Rhythmus mit weiblichem Schluß, während der Gavotte der Auftakt fehlt. Der Saltarello führt den Rhythmus $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ durch. Der Amener ist vom Menuett kaum zu unterscheiden und zeigt nicht die bei diesem Tanz so häufig zu findende

Sechstaktigkeit. Die Gigue geht im $12/8$ -Metrum mit punktierten Achteln und entbehrt der sonst oft vorkommenden polyphonen Struktur sowie der Inversion. Was „Lampore“ bedeutet, konnte ich nicht ermitteln. Einige Suiten sind als „Particulae“ bezeichnet. Sie enthalten auch italienische Vokalstücke, ferner „Sonaten“, kurze, getragene Stücke ohne Tanzcharakter mit mehr oratorischer Melodieformung, Stilmerkmale, die auch in den Ritornellen zu finden sind. Die letzteren erscheinen entweder isoliert oder sind instrumentale Zwischenspiele zwischen Gesangsstrophen. Als ein Beispiel zitiere ich das (S. 78—87) geistliche Lied „O Deus“, dem eine Sonate vorangeht, die mit dem Lied selbst („Versus“ genannt) thematisch verwandt ist. Das Ritornell ist eine Variation des „Versus“, der nach der Art der Devisenarie gestaltet ist².

MB Bäumker



O De - us

M.S p.80



O De - us etc.

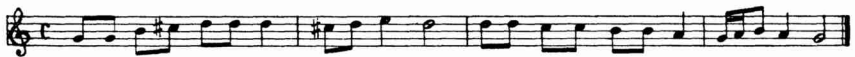
Obleich der Großteil der auf zwei Systemen notierten Musik für ein Tasteninstrument gedacht ist, so kommt doch eine breitere Instrumentation in Frage. So heißt es in einer Anmerkung: „Has plerasque particulas . . . descripsisse inter quas alias Pragenses in notia casuque tibi melodia proponeres . . .“ Dies spricht deutlich von der Prager Provenienz der Handschrift. Im allgemeinen ist die Handschrift anonym. Ein einziger Autor (von möglicherweise einer anderen Autorschaft soll weiter unten die Rede sein) ist genannt: Cruciger. Die Annalen der Kaiserlichen Wiener Kapelle nennen einen einzigen Musiker dieses Namens: Zacharias Cruciger, der nach Koehel (Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543 bis 1867) Bassist und mit einem Monatsgehalt von 12 fl. vom 1. August 1602 bis 1610 angestellt war. Nach Albert Smijers (Die Kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543 bis 1619, St.M.W. 7, S. 130) war „Crucigeris“

² Dieses Lied erscheint auch bei Bäumker, „Das katholische deutsche Kirchenlied“, Bd. IV, S. 677 unter dem Titel „O Deus meus, amo te“ (Aus „Sirenes symphoniaca“, Köln 1668). Nach Bäumker stammt der lateinische Text von der heiligen Theresie. (Bestritten von Vincente de la Fuente in seiner Ausgabe der Werke der heiligen Theresie.) Der „Theresianischen“ Version: „O Deus ego amo te, nec amo te ut salves me“ steht in unserer Handschrift die folgende entgegen: „O Deus ego amo te, nam prior tu amasti me“. Die Bäumkersche Melodie hat nun mit unserer nur entfernte Ähnlichkeit; man merkt eine opernhafte Barockisierung des ursprünglich im Choral oder Lied wurzelnden Satzes, der nun dramatisch-expressiv gestaltet ist.

Dechant bei St. Wenzeslaus in „Boleslavia“ (Altbunzlau) bei Prag, dem am 20. Januar 1617 eine rückständige Zahlung vom Hofe geleistet wurde. Wir vermuten, daß Cruciger (sein deutscher Name vermutlich Kreuziger, wenn nicht tschechisch etwa Křižek), dessen Autorschaft für mindestens zwei Lieder bezeugt ist („Ave Maria, du Himmelskönigin“ und „Königin Mildtreiche Fraw“), als Autor vieler anderer Stücke in Betracht kommt, wenn er nicht gar der Schreiber der Sammlung ist. Auch wenn die Sammlung etwa 1660 beendet worden sein sollte, käme er noch als Autor in Frage.

Vielleicht ist er der Sammler oder Komponist der vielen tschechischen Melodien, die das Interesse des Volksmusikhistorikers erwecken. Die Kenntnis der österreichischen und besonders der böhmischen Volksmusik des 17. Jahrhunderts ist sehr begrenzt. Alpine Volksmusik dieser Zeit habe ich in meinen Arbeiten über „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“ nachgewiesen. Dazu kommt meine Schrift über das Wiener Barocklied, die sich vor allem mit der Sammlung „Ehrliche Gemüths-Erquickung“ des Jesuitenpaters Knechtl von 1686 befaßt. Dort, wie in einem im Bulletin d'Union Musicologique (IV) publizierten, sehr frühen Chorsatz von etwa 1680, habe ich typische Walzer- und Jodlermelodik entdeckt. Noch sporadischer als die Quellen österreichischer Alpenmusik des 17. Jahrhunderts fließen die Quellen böhmischer Volksmusik. Ich erlaube mir in diesem Zusammenhang auf meine Aufsätze „Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts“ und „Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik in Böhmen im 17. Jahrhundert“³ hinzuweisen. Die dort genannten Tänze zeigen wenig slawische Diktion.

Um so interessanter und willkommener sind uns die in unserer Sammlung vorkommenden Tänze und Lieder. Betitelt sind freilich nur zwei tschechische Lieder: „Narodil se Christus pan“ (Nr. 63, S. 35).



Vergleiche hierzu Bäumker, 4. Bd., S. 441, wo das Lied in deutscher Fassung 1844 ohne die lydische Quart zitiert ist. Nach Bäumker soll die Melodie auch in dem Marsch der Springprozession in Echternach erscheinen. Das Lied, das noch heute in Böhmen viel gesungen wird, ist nach Böhme „sehr alt und böhmischen Ursprungs“. In unserer Handschrift folgt diesem Weihnachtslied ein „Ruszicko“ (Röslein) genanntes Lied, dessen Herkunft ich nicht feststellen kann.

³ Musikbarock in Böhmen und Mähren (Brünn, 1927). Als Curiosum sei hier erwähnt, daß in der tschechoslowakischen Schallplattensammlung „Anthologia Musicae Bohemicae“, die vor kurzem erschien, eine Reihe dieser Tänze, teils original, teils in Bearbeitung ohne jede Quellenangabe erschien. Der von mir abgedruckte Tanz aus Ms. 18491 der Wiener Nationalbibliothek, dem Klavierbuch der „Jungfrau Clara Regina Im Hoff“, wird folgendermaßen vorgestellt: „Virgo Clara saltat in Curia“ (!). (Ignoranz oder Absicht?)

Es hat nur geringe slawische Färbung und folgt den Gesetzen der barocken Melodie, vor allem in den Schlußfloskeln:



Interessanter ist eine Reihe von Tanz- und Liedmelodien, die entweder als „Aria“ bezeichnet sind oder unbezeichnet blieben. Diesen Melodien steht ihr slawischer Charakter sozusagen auf der Stirne. Auf S. 62 ist ein solches Beispiel mit der Akzentuierung des schwachen Taktteils und den Dreierperioden zu finden:



Man vergleiche hiermit den tschechischen Tanz „Cibulička“ aus Erbens *České písně a rikadla*, Praha 1831, den auch Smetana in einem seiner Klaviertänze verwendet:



Eine andere Melodie aus unserem Ms. (S. 62):



und (S. 55):⁴



Hiermit vergleiche man das von Erben, Nr. 117, mitgeteilte Lied: „V dobrém jsme se sešli“.



Charakteristisch für das tschechische Volkslied ist die Häufung einfacher asymmetrischer Phrasen mit Drei- und Sechstaktbildungen. Der musikalische Akzent fällt häufig mit dem Wort- und Sinnakzent nicht zusammen, was oft das Resultat von Kontrafakturbildungen aus dem Deutschen ist. Rhythmische Verlagerung ist dem neueren deutschen Volkslied fremd. Charakteristisch für das tschechische Volkslied sind weibliche Schlußbildungen auf der Terz. Die fast arbiträre Anreihung

⁴ Vgl. auch hierzu die von W. Dankert, *Das europäische Volkslied*, S. 401, mitgeteilte Melodie.

von Motiven hat Karl Michael Komma in seiner Dissertation⁵ über Zach mit der bei slawischen Siedlungen häufig beobachteten Gewohnheit, die Dächer durch gemeinsame Rinnen zu verbinden, verglichen. Wir wollen jedoch größeres Gewicht auf den trochäischen Rhythmus der artikellosen Sprache und auf die Ammassierung von Konsonanten legen, die nicht nur der Sprache, sondern auch vielen Liedern und Tänzen eine explosive Staccatoqualität verleiht. Man braucht nur diesbezüglich einen Vergleich zwischen dem deutschen „Nun bitten wir den heiligen Geist“ und der dem 14. Jahrhundert angehörigen tschechischen Kontrafaktur „Jesu Kriste stědrý Kněze“ zu ziehen.

Vladimir Helfert⁶ hat darauf hingewiesen, daß der Großteil der tschechischen Volkslieder die Stileigenschaften des italienischen Opernmelodes des frühen 18. Jahrhunderts hat. Sicher jedoch ist das tschechische Volkslied noch mehr von der Musik des deutschen Barock und der deutschen Klassik beeinflusst worden. So manche tschechische Volksmelodie geht auf Haydn und Mozart zurück. F. S. Kuháč und nach ihm W. H. Hadow⁷ haben es als sicher hingestellt, daß Haydns Melodik unter slawischem Einfluß stand. Heute ist man geneigt zu glauben, daß Kroaten und Tschechen Haydnsche und Mozartsche Melodik in ihren Volksliederschatz übernahmen⁸. Man ist sich jedoch auch der ununterbrochenen Wechselwirkung von Kunst- und Volksmusik bewußt; und doch sind die in unserem Manuskript vorkommenden tschechischen Melodien für ihre Zeit singular. Ich kenne keine Beispiele solch typischer slawischer Melodiebildung in der Kunstmusik des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts. Auf ein bestimmtes Volkslied möchte ich verweisen, das bei Erben (N 151) mitgeteilt ist: „Já husárek malý“:



Dohrávka (Nachspiel, Instr.)



In unserer Handschrift ist die Melodie (S. 52) mit „Tarde al fresco“ (!) bezeichnet und hat diese Gestalt:



⁵ Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts, Kassel 1938.

⁶ Hudba na Jaromerickém zámku, Praha 1925.

⁷ A Croation Composer, London 1897.

⁸ Einige Fälle bei Mozart habe ich in meinem Buch „Mozart in Böhmen“ nachgewiesen. Vgl. auch Danckert, a. a. O. S. 396. „So ist das melodische ‚Vokabularium‘ der Motivschatz des tschechischen Liedes zum allergrößten Teil deutschen Ursprungs.“ Diese Behauptung muß auf Grund unseres Manuskripts stark eingeschränkt werden.

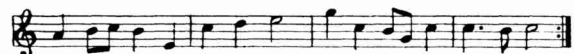
Dieses Stück ist eine der verhältnismäßig selten vorkommenden Mollmelodien. Der Großteil der slawischen Stücke geht (entsprechend ihrer Anlehnung an deutsche Melodik) in Dur. Doch gibt es auch einige (offenbar) mährische oder slowakische (hanakische) Melodien wie auf S. 58.



Man vergleiche hierzu den von mir veröffentlichten Tanz aus „Branles da Polion“ des P. Aug. Kertzinger⁹ von etwa 1660:



Wenn wir uns nun von den slawischen zu den österreichischen Stücken unserer Sammlung wenden, so fällt die Ähnlichkeit dieser Stücke mit jenen Tänzen von Joh. Heinr. Schmelzer auf, die ich im Bd. XXVIII der DTÖ und in St.M.W. 8 veröffentlicht und erörtert habe. Man vergleiche etwa die Allemande auf S. 51 unseres Manuskripts



mit Schmelzer (DTÖ, S. 10):



Dreiklangmelodik alpiner Herkunft, Ländler- und Walzerrhythmik sind ebenso charakteristisch wie die auf den „Stil“ der Vorstadtfiedler hinweisenden Tonrepetitionen.



Solche Bierfiedlerpassagen finden sich nicht nur in Schmelzers „Arien“, sondern, etwas später, in den sogenannten Wiener „Polsterltänzen“ und in der Wiener Bänkelsängermusik um 1800¹⁰.

Vielleicht ist die interessanteste Seite unseres Ms. eine Suite mit dem Titel „Aria Imperatricis Margarethae“. Die Herkunftsbezeichnung bezieht sich natürlich auf die Gattin Leopolds I., die spanische Prinzessin, zu deren Ehren Cestis Festoper „Il Pomo d'oro“, die berühmten Turnierballette von 1666 und 1667 und andere Musikfeste veranstaltet wurden. Adler erwähnt in den „Werken der österreichischen Kaiser“ das hohe musikalische Interesse der Prinzessin. Wir lesen in der von Fr. Pribram¹¹ herausgegebenen Korrespondenz Kaiser Leopolds I. mit seinem spanischen Botschafter Poetting, daß der Bedarf der jungen Kaiserin an spa-

⁹ Musikbarock in Böhmen und Mähren.

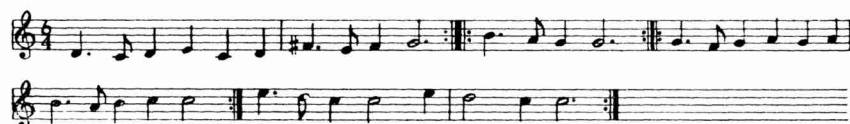
¹⁰ Robert Lach, Schubert und das Volkslied (Schubertforschung, Augsburg 1929).

¹¹ Fontes rerum Austriacarum, Bd. 56.

nischer Vokalmusik beträchtlich war (Brief vom 6. Januar 1667). Nun ist es interessant, daß, wenn wir unserem Ms. trauen dürfen, die Kaiserin auch Interesse an einheimischer Wiener Musik hatte. Dieses Interesse wird mit der volkstümlichen Tätigkeit des Kapellmeisters Schmelzer in Verbindung zu bringen sein. Es handelt sich entweder um Lieblingsstücke der Kaiserin oder um ihre eigenen Kompositionen. Der erste Teil der Suite ist fast identisch mit Schmelzers „Gavotta Tedesca“ (DTÖ, S. 58), während der vierte Tanz der kaiserlichen Suite mit dem St.M.W., S. 142, mitgeteilten Stück eng verwandt ist. Ich stelle gegenüber Schmelzer:



Margareta:



Ich vermute, daß Schmelzer, der ja die Tänze zu allen Hoffestlichkeiten und Faschingsunterhaltungen, sowie zu allen Opernballetten schrieb, der Lieblingskomponist der Kaiserin geworden war. Wie dem auch sei, wir sehen, daß die österreichische Hocharistokratie ein Exponent der volkstümlichen Musik war. So wie sich die Wiener Adligen des Barock zum Rahmen ihrer Geselligkeit die „Bauernhochzeit“ und „Wirtschaft“ wählten, so wie sie ihre Konversation im Wiener Dialekt führten, so wie sie auch den volkstümlichen Hofprediger Abraham a Santa Clara zu ihrem Liebling machten, so wurde in den Musikzimmern des österreichischen Kaiserpaares und der Erzherzöge und Erzherzoginnen volkstümliche Wiener Musik gemacht. Unser Manuskript ist ein Dokument dieser Kultur, auf der zum Teil der Stil der Wiener Vorklassiker und Klassiker beruht.

Die Handschrift zeigt noch andere Seiten aristokratischer Hausmusikpflege, die bei anderer Gelegenheit erörtert werden mögen. Diesmal kam es mir nur auf die Hervorhebung des Volksmusikalischen an.

ZWEI FUGEN AUS DEM WOHLTEMPERIERTEN KLAVIER IN NEUER BELEUCHTUNG

VON LUDWIG MISCH

Im Folgenden werden zwei Fugen aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers einer neuen Untersuchung auf ihre Form hin unterzogen. Eine solche Arbeit scheint der Rechtfertigung zu bedürfen. Denn kein Werk der Musikkultur wird ja zum Studium der Fuge mehr verwendet als