

JIRÍ FUKAČ

(Brno)

ARCHAISCHES TENDENZEN IN DER PRAGER
BAROCKMUSIK UM, DAS JAHR 1700

Diese Frage wurde wegen Mangel an Quellendokumenten bisher fast gänzlich ausser Acht gelassen. Es existiert nämlich de facto nur eine, gar nicht reiche Überlieferung von D l a b a ě, die den Prager Komponisten Johann Adam B e s n e c k e r als Träger des a cappella Palestrinastiles bezeichnet.¹ Diese Nachricht übernahmen einige Lexikographen und Schriftsteller später in verschiedener, oft unvollständiger Form.² Von Besnecker wissen wir dank D l a b a ě nur so viel, dass er „*beider Rechte Doktor*“ und Professor der Prager Universität war, am Anfang des 18. Jahrhunderts lebte und eine reiche Tätigkeit entwickelte. Neben seinem Hauptberufe war er auch Organist in Prag, seiner Zeit sogar einer der besten. Auch als Professor wirkte er noch als Organist bei den Kreuzherren, wo auch seine Kompositionen aufbewahrt waren (noch im Jahre 1788 waren hier sehr viele). Sehen wir uns nun an, ob diese Überlieferung wirklich die Existenz des Archaismus in der Prager Barockmusik dokumentiert.

Im Weltbarockschaffen, besonders im kirchlichen, existierten Archaismen selbstverständlich immer. Schon vor einigen Jahren charakterisierte sie K. G. F e l l e r e r in seiner Schrift „*Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des achtzehnten Jahrhunderts*“ (Augsburg 1929) allseitig. Fellerer beschränkte sich hier freilich nur auf die Kirchenmusik und verfolgte besonders Äusserungen des sgn. *stile antico*, der zusammen mit dem *stile moderno* in verschiedenen Verhältnissen als *stile misto* vermischt wurde. Wichtig ist der Hinweis des Autors, dass es notwendig ist, nicht nur die verspäteten Anachronismen, sondern besonders die bewusste Nachahmung des Palestrinastiles zu verfolgen.³ Fellerer analysiert auch die Merkmale dieses Stiles,⁴ wie z. B. die spezifische Beziehung der Dissonanz und Konsonanz, die Wahl der Themen aus dem Choral, aus fremden Werken und auch das Verwenden des eigenen Themas, er bemüht sich die Bewegungsmodelle der Melodik, die Gesetzmässigkeiten und Gewohnheiten des Rhythmus, der Form und der Deklamation festzustellen. Im 17., 18., und auch im 19. Jahrhundert kam es also zu einer bewussten (der bewusste Archaismus, ein Bestreben um die Nachahmung eines

historischen Stiles), als auch zu einer unmittelbaren (im 17. Jahrhundert klingt die Polyphonie fortschreitend aus; im 18. Jahrhundert kommt sie in reiner Stilform noch weniger vor und weicht der Homophonie, was man an der Entwicklung der Beziehung beider Prinzipien in der römischen, venezianischen, bolognesischen, neapolitanischen Schule und auch im frühen Vorklassizismus verfolgen kann) Manifestierung dieser Merkmale.⁵ Ergänzen wir noch die Interpretation Fellerers mit der Behauptung, dass archaische Tendenzen im Barock nur eine Entwicklungsstufe des historischen Empfindens in der europäischen Kunst darstellen. Sie sind eine Äusserung dieser Tendenz, aus der sich auf Grunde der Fähigkeit die alte und neue Qualität zu unterscheiden (diese ist der europäischen Musik schon vor der ars nova eigen) bei den europäischen Komponisten eine weitere spezifische Fähigkeit der Charakteristik des Stiles voriger Epochen entwickelte (die romantische Neigung zum Historismus sowie auch die neoklassizistische Tendenz unseres Jahrhunderts sind also den archaischen Tendenzen des 18. Jahrhunderts qualitativ nahe und verwandt).

Nach Fellerer existierte im 17. Jahrhundert eine fortlaufende Tradition des Palestrinavokalstiles, die z. B. durch A. Melani, O. Benévoli, Fr. Turini, G. A. Bernabei und andere Komponisten repräsentiert wurde, bei denen wir beachtenswerte Beweise der polyphonischen und mehrhörigen Arbeitsweise vorfinden. Es handelt sich hier ohne Zweifel um bewusste Nachahmung, als auch um ein unmittelbares Ausklingen dieses Stiles. Palestrinaarchaismen im 18. Jahrhundert bewies dann Fellerer bei Komponisten des neapolitanischen Kreises (A. Scarlatti, Fr. Durante, N. Fago, L. Leo, N. Jomelli, N. Sala, G. Tritta, G. Lattilla, C. Cotumacci, G. Paesiello, G. B. Pergolesi, N. Porpora, T. Traetta, G. Sacchini u. a.), des römischen (O. Pitoni, P. Cannicari, G. B. Costanzi, P. Pisari, G. Chiti u. a.) und des bolognesischen (Accademia Filarmonica, P. Martini, Fr. Zannetti, G. Paolucci u. a.), sowie auch bei einigen deutschen Komponisten (d. h. in deutscher Umgebung wirkenden — hier wurde nämlich die Situation durch das Verhältnis zwischen Reformation und Katolizismus, sowie auch durch das Zusammentreffen des italienischen und französischen Einflusses kompliziert). Zwischen den Namen der letzten Gruppe (M. A. Ziani, M. Pallotta, J. J. Fux, G. Chr. Wagenseil, G. Pasterwitz, J. G. Albrechtsberger, M. Spiess, G. Harrer, M. Haydn, G. Vogler) finden wir auch Komponisten tschechischen Charakters oder Herkunft (B. Černohorský, F. X. Brixi, Fr. Tůma, J. Benda, Fr. X. Richter, Fr. Chr. Neubauer).

Fellerer urteilt also, dass Palestrinaarchaismen auch in der tschechischen Musik des 18. Jahrhunderts existierten. Ihre Träger bestimmt er aber nicht so überzeugend, wie z. B. unter den Komponisten Italiens. Über F. X. Brixi schreibt er nur darum, weil es sich um einen fruchtbaren Kirchenkomponisten handelt. Den Zusammenhang mit dem alten Stil kann Fellerer aber nur in zwei Fällen konstantieren.⁶ Auch Benda, Richter und Neubauer berührten

unsere Problematik nur am Rande. In T ů m a s Schaffen finden wir zwar eine Reihe hervorragender polyphonisch gefühlter und funktionell begründeter Stellen,⁷ aber auch dieses berechtigt uns nicht in ihm einen berühmten Träger der Palestrinatradition zu sehen. Am interessantesten ist darum bestimmt Č e r n o h o r s k ý, der traditionell für den Meister der tschechischen Polyphonie gehalten wird. Fellerer analysiert besonders seine Fuge *Laudetur Jesus Christus*,⁸ einen Beweis vorzüglicher Kontrapunktarbeit, von der er aber mit Recht bemerkt, dass ihr „Satz *rationalistisch steif ist*“. Diese scharfsinnige Bemerkung zeigt, dass wir Černohorský in den Strom des Palestrinischen Historisieren nur sehr vorsichtig einreihen können, denn die kontrapunktische Geschicklichkeit bedeutet nicht immer den Palestrinastil. Die zeitgemäße Forschung zeigt übrigens, dass Černohorský im Ganzen konventionell (ähnlich wie die ganze Prager spätbarocke Kirchenmusik) orientiert war.⁹ Der zeitgemäße Instrumentalstil mit vielen vorklassischen Elementen ist für ihn viel mehr bezeichnend, als der polyphonische, vokal empfundene Satz. Wir können also im Falle Černohorskýs nicht von einer ausdrücklichen Tradition des tschechischen Kontrapunktes oder sogar vom Palestrinaarchaismus sprechen.¹⁰ Es ist übrigens bezeichnend, dass Dlačá die Palestrinaorientation gerade bei Besnecker und nicht bei anderen Komponisten, die wir als bedeutende Polyphoniemeister kennen, betont.¹¹ Anders ist aber unbestritten, dass wir durch ein ausführliches Studium unseres Kirchenschaffens des 18. Jahrhunderts sichtlich eine ganze Reihe Spuren des archaischen Empfindens entdecken würden. Da aber eine starke Tradition des Palestrinastiles in der tschechischen Musik nicht existierte, ist es nötig eine Frage zu stellen: Wie ausgeprägt und in unserer Umgebung ungewöhnlich mussten Besneckers Werke sein, wenn Dlačá noch nach hundert Jahren am ehesten auf Grund der Tradition ihren durch und durch Palestrinischen Typus betonen konnte?

Aus Besneckers Schaffen sind heute nur zwei Kirchenkompositionen bekannt, *Rorate coeli* aus dem Prager Kreuzherrenchor¹² und *Introitus* aus Písek.¹³ Die Entdeckung weiterer Werke Besneckers ist sehr unwahrscheinlich. Aus der *Rorate coeli*, die ursprünglich für vier Chorstimmen, zwei Violinen und zwei Violas ad libitum bestimmt war, ist nur ein Part (Canto) erhalten geblieben — wir haben also wirklich nur ein Minimum zur Disposition. Trotzdem ergibt sich auch aus der erhaltenen Sopranstimme die totale archaische Art der Komposition ganz deutlich. Es genügt den monodischen Choralvorgesang, dessen melodischer Umriss zur Grundlage des Sopranthemas gewählt wurde, das zweifellos kontrapunktisch in die Bewegung der fehlenden Stimmen eingegliedert war, zu beurteilen.¹⁴

Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Einleitung dieses Sopranthemas wie eine Fuge bearbeitet wurde. Das bezeugt der Charakter des gegebenen Themas (siehe B. S. 96), das sehr gut im Geiste des Kontrapunktes empfunden wird. Schon

Choralvorgesang Canto

The image shows a musical score for two parts: 'Choralvorgesang' and 'Canto'. The 'Choralvorgesang' part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics below are 'ko - ra - te'. The 'Canto' part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, Bb4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics below are 'ko - ra - - te ro - ra - - te coe -'. Below the second staff, there are two lines of lyrics: '- - - - - li de su - - per usw.'.

das aussergewöhnliche Gliedern des Zwölfaktenthemas und seine bemerkenswerte polyphonische Plastizität unterscheiden sich von der gleichzeitigen Produktion, z. B. von den bekannten Fugen Černohorskýs, deren Gepräge viel mehr zeitig konventioneller, kompromiss- und liedartiger ist. Bei der Bewertung der *Rorate coeli* ist nur eines strittig: ihre verhältnismässig grosse und ungewöhnliche Instrumentalbegleitung, deren konkreten Charakter wir leider nicht kennen. Wenn auch die polyphonische Art der Komposition das Verwenden von Musikinstrumenten nicht ausschliesst, ist nicht klar, was für eine Rolle die Begleitung in Vokal-, a cappella gefühlten Werken des Palestrinatypus, die Dlabáč erwähnte, gespielt hat. Es scheint aber, dass die Aufklärung das *Introitus* bringt, dessen Vokal- und Instrumentalstimmen erhalten blieben.¹⁵ Das Bassthema in der Funktion des Cantus firmus ist hier wieder aus dem monodischen Choralvorgesang *Salve Sancta Parens* ausgeführt.¹⁶ Aus dem Muster der Einleitung der Komposition können wir uns leicht eine genügend anschauliche Vorstellung von Besneckers Kompositionsart machen. (Siehe B. S. 97–98.)

Der Komponist geriet hier unbestritten gänzlich ausserhalb des Kontextes seiner Zeit und hält sich an die Muster der Vokalphonie. Es überraschen uns zwar einige primitive Versündigungen gegen die Regeln und die bewegliche Einfachheit der Stimmen, aber es scheint, dass es in diesem Falle durch die Eigenschaft des Cantus firmus, der konsequent in den Werten immer einen Takt ausfüllt, verursacht ist, wobei seine Bewegung sehr oft auch einige Takte auf einem Tone lastet, was dem Komponisten wenig Gelegenheit gab. Aber auch im Vergleich mit Kompositionen des 16. Jahrhunderts weist Besneckers Äusserung viel weniger rhythmische Unterschiedlichkeit auf und ist eher asketisch schroff, dabei aber gut vokal empfunden. Die Funktion der Instrumentalbegleitung ist ganz sekundär. Der Orgelpart ist mit der Basstimme identisch (einige Generalbasszeichen bezeugen, dass diese polyphonischen Kompositionen im Generalbass, wenn auch nur sehr nüchtern, interpretiert wurden). Beide Violinstimmen sind dann mit den höheren Vokalparten übereinstimmend (die 2. Violine ist aus dem Canto abgeleitet, die 1. Violine ist das um eine Oktave höher transponierte Alto) und nur an einigen Stellen bereichern sie die schlichte Vokallinie (besonders um einige Wechselnoten). Es überrascht eine gänzlich uninstrumentale Stilisation, ein Mangel des Sinnes für farbenreichere Möglichkeiten der begleitenden Stim-

Qui -
Qui -

Sal-ve Sancta Parens e-ni - xa puer - pa-ra Re-gens Qui - - -

This system contains the first two measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff and a basso continuo line in the lower staff. The lyrics are: "Qui -", "Qui -", "Sal-ve Sancta Parens e-ni - xa puer - pa-ra Re-gens Qui - - -". The key signature has one sharp (F#).

Coe - lum, ter

Qui - - - - -
Coe - lum
Coe - lum
lum

ter
ram que

coe - lum ter

This system contains measures 3 through 6. The lyrics are: "Coe - lum, ter", "Qui - - - - -", "Coe - lum", "Coe - lum", "lum", "ter", "ram que", "coe - lum ter". The key signature has one sharp (F#).

ram, que - re -

ter - ra - - - - -
git - ten - ram

ram que -

This system contains measures 7 through 9. The lyrics are: "ram, que - re -", "ter - ra - - - - -", "git - ten - ram", "ram que -". The key signature has one sharp (F#).

ram gve re git in re

re git in

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system has a vocal line with lyrics 'ram gve re git in re' and a guitar line with notes and rests. The bottom system has a vocal line with lyrics 're git in' and a guitar line with chord diagrams: 6, 6, 7, 6.

Sae

Sae git in Sae cu la in Sae

Sae cu la Sae

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system has a vocal line with lyrics 'Sae git in Sae cu la in Sae' and a guitar line. The bottom system has a vocal line with lyrics 'Sae cu la Sae' and a guitar line.

cu la sae cu lo rum

eu la sae cu lo rum

rum sae cu la

cu lo rum

Detailed description: This system contains two systems of music. The top system has a vocal line with lyrics 'cu la sae cu lo rum' and a guitar line. The bottom system has a vocal line with lyrics 'eu la sae cu lo rum' and a guitar line. The guitar line includes some markings like 's', 'x', '#3', and '+'. The system concludes with a double bar line and a final chord.

men. Darum können wir hier offenbar nicht vom Vokal-Instrumentaltyp sprechen, wie ihn die Barock Kirchenpraxis brachte.¹⁷ Von Barockstilzügen finden wir bei Besnecker eigentlich nur diese vor: Die von der Tonalität überwogene Modalität (vergleiche näher die Bemerkungen 14. und 16.), die Synthese des Horizontalismus mit dem vertikalen Empfinden (die Möglichkeit der Interpretation der Polyphoniezone durch den Generalbass) und das Kompromiss-Einreihen der Instrumente. Anders ist das Bild der Kompositionen Besneckers wirklich ungewöhnlich archaisch. Es ist also kein Wunder, dass die Kompositionen dieses Autors am Anfange des 18. Jahrhunderts in Prag so sonderbar wirkten.

Unsere Erkenntnisse ergänzt auch das Musik-Inventarium, das die ursprüngliche Sammlung der Musikalien der Kreuzherren mit dem roten Sterne bei St. Franziskus in Prag (bei der Karlsbrücke) umfasst. In den Jahren 1737/38 waren in der Sammlung 35 Kirchenkompositionen Besneckers, was eine verhältnismässig beträchtliche schöpferische Aktivität des Komponisten beweist.¹⁸ Die Solo-Kantate für Sopran *O infelix Cor*, das achttimmige *Domine ad adjuvandum, Homo natus de Requiem*, 6 Hymnen zu verschiedenen kirchlichen Feiertagen, 20 Introiten zu verschiedenen Feiertagen ohne angegebene Besetzung,¹⁹ 3 Offertorien, das *Gloria* aus einer Pastoralmesse und 2 vierstimmige *Roraten*.²⁰ Aus den Angaben im Inventarium folgt, dass einige dieser Kompositionen aufgeführt wurden. Archaische Äusserungen waren am ehesten überwiegend. Instrumente sind ausdrücklich nur beim Offertorium angeführt, wo vier Chorstimmen mit „4 violis“ begleitet wurden. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, dass die Instrumentalparten zu Besneckers Vokalkompositionen nachträglich angeschlossen oder aus den Vokalstimmen ausgeführt wurden, wie es übrigens das *Introitus* aus Písek andeutet. Zeitgemässe Barock-Äusserungen finden wir hier fast keine, es ist aber auch möglich zuzugeben, dass einige der vielen Introiten so eine Art und eine reichere Instrumentalbegleitung haben konnten. Die Instrumentalbegleitung des erwähnten Offertoriums ist dann so seltsam, dass man sie nicht als typisch für die Praxis des Anfangs des 18. Jahrhunderts halten kann. Das einzige Beispiel, das auf zeitgemässe progressive Strömungen hinweisen könnte, ist die Solo-Kantate, aber auch hier wissen wir nicht, ob die Einschreibung im Inventarium die ganze Besetzung angab. Die Chorkompositionen ohne Instrumentalbegleitung mit angegebener Besetzung sind für vier Stimmen (im Ganzen 3), für vier Chor- und eine Solo-Sopranstimme (1), für fünf (5), sechs (2), sieben (1) und auch acht Stimmen (1) bearbeitet. Die interessantesten Beweise der polyphonischen Arbeitsform waren bestimmt aber *Domine ad adjuvandum à 8 voc. sine Organo & instrumentis* und das siebenstimmige *Offertorium zu St. Xaverius*. Es ist höchstwahrscheinlich, dass alle diese Schöpfungen von der Orgel begleitet werden konnten, wenn auch nur sehr einfach und dezent, etwa so, wie es das erhaltene *Introitus* beweist. Die polyphonische Arbeitsform beweisen auch die Bemerkungen

„*Tenore fermo Choralit*“ oder „*Tenore in fermo Choralit*“, die angeführt bei zwei Hymnen sind.²¹

Das Kreuzherren-Inventarium und die Sammlung zeigen gleichzeitig, wie die Vorbilder waren, an die Besnecker anknüpfen konnte. Im Inventarium ist eine Komposition von Palestrina erwähnt (unter den Namen Praenestini), eine Kollektion vierstimmiger Messen mit der Signatur II, XXXII, 4, fol. 30 v. Im mährischen Kreuzherren-Zentrum in Hradiště sv. Hypolita (Pöltzenberg) bei Znojmo wurden Drucke der Sammlungen von J. Gallus und G. Dressler erhalten, die um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts zweifellos benützt wurden, denn auf den Parten dieser Sammlungen befinden sich Einschreibungen einiger Werke Corellis und Zindls. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sie um das Jahr 1700 in Prag waren (vor dem Jahre 1674 waren sie entschiedenermassen nicht in Hradiště).²²

Im Ganzen waren aber tschechische Sammlungen der Barock-Zeit an Kompositionen der Renaissanceära verhältnismässig arm. Die meisten Sammlungen in Böhmen und Mähren entstanden erst nach dem dreissigjährigen Kriege, so dass sie zum Unterschied von den grossen italienischen und deutschen Sammlungen die Kontinuität des Repertoires des 16. und 17. Jahrhunderts nicht aufweisen. Die Beweise des Imports älterer Werke im 17. Jahrhundert sind nur einzelnd.²³ Die Quelle von Besneckers Archaismus konnte natürlich auch das damalige Repertoire sein. Eine Reihe der Werke von Autoren, die Fellerer als Repräsentanten der Palestrina-Tradition anführt, war in Prag, sogar direkt in der Kreuzherren-Sammlung erreichbar. Auch Besneckers Zeitgenosse, der Kreuzherren-Komponist Fr. L. Poppe inklinierte oft zum älteren Typ der Polyphonie-Arbeit. Das Kreuzherren-Inventarium führt weiter die unstreitig archaisch orientierte *Missa & ne Nos inducas in tentationem ex tono admodum mirabiliter et via advertabili* von Üttel (Signatur I, X, 42, fol. 3 v), die deutlich in alten Kirchentönen geschrieben war, *Rorate choraliter Basso Volante* von N. Fr. X. Wentzely (Sign. III, I, 10, fol. 31 r) und *Rorate Choraliter* von I. Hubatka (Sign. III, I, 15, fol. 31 r, Abschrift aus dem Jahre 1746 im NM, Sign. A 313) an. Merkwürdig ist auch das vierhörige *Te Deum* von Poppe (den ersten Chor bilden 2 Violinen, eine Altoviola, das Orgelpedal, den zweiten eine Violetta, 3 Trombonen, den dritten 4 Figuralstimmen und den vierten das Basso Chorale in langsamen Werten zusammen mit der Orgel geführt; NM, Sign. XXVIII D 67). Beachtenswerte Beweise des archaischen Empfindens sind auch die Kompositionen J. C. F. Fischers, der es zustande brachte, sich in den Kirchenkompositionen trotz seiner fortschrittlichen Stil-Orientierung vom Barock-Instrumentalismus zu befreien. Seine *Rorate In Contrapuncto sopra il Canto fermo o Chorale al modo Romano* (im Inventarium wahrscheinlich die Sign. III, I, 6, fol. 31 r; NM XXVIII F 264) wechselte in responsorialer Art Choral und kontrapunktische Abschnitte mit dem Choral-Cantus firmus, indem die *Rorate in contra-*

puncto (im Inventarium Sign. III, I, 8, 31 r; NM XXVIII F 264) wie eine stilartige reine Chorfrage auf das Choralthema *Rorate* verarbeitet wurde.²⁴

In Prag und besonders bei den Kreuzherren existierten also am Anfang des 18. Jahrhunderts genug Vorbilder, die für Besnecker ein Stilausgangspunkt sein konnten. Dazu ist es nötig auch den Einfluss weiterer aussermusikalischer Tatsachen zu erwägen. Bei den Kreuzherren erreichte gerade in dieser Zeit der Historismus seinen Höhepunkt im bedeutenden Chronik-Werke des Ordensmitgliedes J. Fr. Beckovský.²⁵ Am Anfang des 18. Jahrhunderts historisierte sich auch die tschechische Architektur durch das Verdienst des Prager Architekten Jan Aichl Santini (1667—1723), der in seinen Bauten eine Reihe gotischer Formprinzipien und Elemente geltend machte. An Santini knüpften etliche Epigonen an, aus denen J. F. Schor das gotische Triumphtor zur Beatifikation Johann Nepomuks im Jahre 1721 entwarf.²⁶ Diese beachtenswerte und bisher nicht ganz eingeschätzte Entwicklungstendenz der tschechischen Barockarchitektur ist unbestritten ein Bestandteil des grossen Aufstieges, den das historische Empfinden der europäischen Menschheit gerade in dieser Zeit durchmachte. Im Jahre 1725 gibt z. B. der Architekt J. B. Fischer von Erlach in Wien ein epochales Werk über die historische Architektur „*Entwurf einer historischen Architektur in Abbildung unterschiedener berühmter Gebäude des Altertums und fremder Völker*“ heraus. Bedenken wir auch, dass gerade in dieser Zeit sich die Musikgeschichtsschreibung entwickelt. Besnecker als Intellektueller mit einem Niveau, das bestimmt den Horizont eines damaligen gewöhnlich gebildeten Musikers überschritt, konnte diese zeitgemässen Tendenzen vermuten und künstlerisch viel intensiver als andere Schöpfer empfinden.²⁷

Abschliessend versuchen wir diese Fragen in allgemeine musikalische Entwicklungszusammenhänge einzugliedern. Das Entstehen der Barock-Monodie bedeutete wie bekannt nicht den Untergang der Polyphonie. Für die ganze frühe Phase der Barockmusik war im Gegenteil die Symbiose dieser beiden Ausdrucksformen typisch und man kann sogar sagen, dass der qualitativ neue Faktor sehr lange (bei uns bestimmt bis zum Anfang der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts) quantitativ in Minderheit war. Ja auch noch das Schaffen Adam Michna's (um 1600—1676) war ein typischer Kompromiss zwischen den Stilen beider Epochen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts behielt dann besonders die Kirchenmusik manche ältere Züge. Im Schaffen unserer Komponisten dieser Zeit vermischte sich die Homophonie mit der polyphonischen Technik, neue Dur-Moll Tonalität mit der anachronischen Modalität, sehr modisch war auch die Mehrhörigkeit.²⁸ Darum bringt erst das Jahr 1700 einen Umbruch (die Zuneigung zur Homophonie, eine konsequente Manifestierung der Generalbasspraxis und die Verleugnung der Modalität), was besonders durch die heftige Invasion der italienischen Opern-, Oratorien- und Kantatenproduktion verursacht wurde. Auch wenn das Jahr 1700 nicht als ein Grenzstein der Entwicklung des Barock-

stiles betrachtet wird, ist es nötig es als Datum eines wichtigen Umbruchs des allgemeinen musikalischen Empfindens und Geschmackes bei uns zu verstehen.²⁹

Die heimische tschechische Kirchenmusik geriet so in eine bestimmte kritische Situation. Bisher war sie wenn nicht die einzige, so bestimmt die Haupterklärung des heimischen künstlichen Musikschaffens. Ihre Unterordnung unter die neuen ästhetischen, besonders auf dem Felde des weltlichen italienischen Schaffens durchgesetzten Normen und die daraus folgende Beseitigung der Symbiose der Homophonie mit der Polyphonie zu Gunsten der Homophonie konnte auch einen entgegengesetzten Ausschlag verursachen, den gerade der urwüchsig archaische Stil Besneckers vorstellt. Mit anderen Worten: Von den überlebenden Anachronismen führte der Weg einerseits zur energischen Verleugnung, andererseits zum vorsätzlichen und bewussten Aufheben. In der allgemeinen Krise, in die die Kirchenmusik geriet,³⁰ konnte also der Archaismus als ein Ausweg angesehen werden und Besnecker, damals eine der grössten Autoritäten des Prager Musiklebens,³¹ war zu diesem Weg besonders gut disponiert. De facto war er ein gebildeter, mit der Polyphonie gut bekannter Dilettant, der die Musik auf hohem Niveau pflegte, aber doch nur als Nebenberuf. Er war also nicht wie andere Musikanten von zeitgemässen Gewohnheiten und Normen abhängig und konnte sich ganz seinem Vorsatz widmen. Nur so können wir die Tatsache erklären, dass er nicht nur in unserem, aber höchstwahrscheinlich auch im Weltschaffen sichtlich der einzige Komponist ist, der ganz ausser dem Stilkontext seiner Zeit steht, bei dem es nicht wie bei anderen Autoren um die Polarität zwischen den neuen und archaischen Ausdrücken geht, sondern um ein stilartig ausgeprägtes und durchaus bewusstes Zuneigen zum Archaismus wie zum einzigen Wege. Mit dieser Einmaligkeit bezeugt Besneckers Musik zugleich die verwickelte Beziehung der tschechischen heimischen Musik zu den Weltströmungen, die durch ihre Einflüsse ihr Profil gerade um das Jahr 1700 bedeutend formten.

ANMERKUNGEN

¹ G. J. Dlabáč: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* (Praha 1815, I., S. 147) bringt nur eine kurze Charakteristik jenes Archaismus Besneckers: „Seine Schreibart ist durchaus a la Capella im Geschmacke des Pretestini.“

² Vgl. F. J. Fétis: *Biographie universelle des musiciens* I. (Paris 1860, S. 396); H. Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexikon* I. (Leipzig 1870, S. 599). E. Trölda im tschechischen Lexikon „*Pazdírkův hudební slovník naučný*“ II — 1 (Brno 1937, S. 75); neuerdings behandelt der Autor dieses Aufsatzes Besnecker im *Ceskoslovenský hudební slovník* I. (Praha 1963, S. 93). Auch R. Eitner hat im zweiten Bande seines *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikons* (Leipzig 1900) keine neue Sachen gebracht. Weiter siehe V. Němec: *Pražské varhany* (Praha 1944, S. 135) und J. Němeček: *Nástin české hudby XVIII. století* (Praha 1955, S. 310).

³ L. c., S. 14–15.

- ⁴ L. c., S. 37 und weiter.
- ⁵ Weiter siehe O. Ursprung: *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte* (Augsburg 1924). Vgl. auch W. Niemann: *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts* (Leipzig 1911).
- ⁶ L. c., S. 304.
- ⁷ Auf dieses Merkmal des Tůmaschen Stiles habe ich in meiner Rezension der Reedition Tůmas *Stabat mater* (Hudební rozhledy. XII — 1959, No. 20, S. 864) aufmerksam gemacht. Die ganze Art von Tůmas Schaffen ist aber schon dem Vorklassizismus nahe.
- ⁸ L. c., S. 303.
- ⁹ Vgl. besonders J. Šafařík: *B. M. Černohorský* (Diplomarbeit, Brno 1960).
- ¹⁰ Fellerer hat wahrscheinlich seine Aufmerksamkeit Černohorský darum gewidmet, weil er unter dem Einflusse der älteren Arbeiten O. Schmid's (*Die musikgeschichtliche Bedeutung der altböhmischen Schule Czernohorsky's*, SIMG II — 1900—1901, S. 133—141; *Die böhmische Altmeisterschule Czernohorskys*, Leipzig 1901) stand, die als nicht sehr kritisch befunden wurden. Die neuere Forschung ist gegenüber der Existenz der sogn. Černohorský-Schule skeptischer.
- ¹¹ Nur im Stichwort über den Komponisten Seg er (Dlabač III, S. 103 und weiter) lesen wir, dass dieser Musiker die Werke „des Joseph Prenestini“ studierte. Daraus kann man aber kaum eine genauere Stilorientation Segers ausführen.
- ¹² Heute in der Musik-Abteilung des National-Museums in Prag aufbewahrt (weiter NM, Sign. XXXV A 18). Der Umschlag mit dem Titel „*Rorate Coeli à 4. | C: A: T: B: | 2 Violini | 2 Violae ad libitum | Del Sig[nore] Besnecker*“ und mit der ursprünglichen Signatur „*Nro 4*“ zeugt davon, dass es sich unzweifelhaft um die Handschrift aus der ursprünglichen Barock-Kreuzherrensammlung (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts) handelt, vielleicht direkt aus der Zeit Besneckers oder um etwas später.
- ¹³ Es handelt sich um eine jüngere Abschrift des älteren Originals, die zweifellos erst am Anfang des 19. Jahrhunderts entstand. Der Sammler O. Horník gewann sie in Pisek am 20. VIII. 1902. Heute ist die Handschrift in NM (Sign. VI B 202) aufbewahrt. Auf dem Umschlag ist der Titel „*Intritus | pro Festo | Nativitatis Bma Vnis Mriae | a | Quadro Vocibus | Violino Duae cum Organo | Del Sig[nore] | Besnecker | Ex [re]bus | Lorenzo Thom. Bartak | Regentis Chori*“, sowie die Signatur „*No 1.*“ angeführt. Auf hinterer Seite des Umschlages ist die Einschreibung von einer Aufführung „*Zum Erstenmahl aufgeführt den 8n September 1837 am Kirchenfeste. | Den 15 April 1838. | Den 8 September 1838. | Den 8 September 1839.*“ Sie bezeugt, dass im vergangenen Jahrhundert Besneckers Werk am ehesten in Pisek aufgeführt wurde. Es scheint, dass es dazu schon aus historischem Interesse gekommen ist.
- ¹⁴ Besnecker schwächte natürlich den ursprünglichen Modal-Charakter des Choralthemas durch die Beseitigung des anfänglichen Sekunde-Schrittes f—g und durch seinen Ersatz mit dem Ton g im Inzipit ab, wodurch die Komposition sichtlich tonalisch in g moll ankerte.
- ¹⁵ Im Ganzen wurden 2 Parten Canto, 2 Alto, 1 Tenore, 1 Basso, 2 Violino Primo, 2 Violino Secondo, 1 Violon c Violoncello, 1 Organo (Organo ist mit Violon identisch) erhalten.
- ¹⁶ Hier ähnlich wie in der *Rorate coeli* (vgl. Bemerkung No. 14) ist die modale Art des Vorgesanges auf eine tonale so überführt, dass die anfängliche Sekunde d—e mit e ersetzt wurde, womit der Charakter e moll gestärkt wurde.
- ¹⁷ Eine vorsätzliche Einschränkung der Instrumental-Begleitung in der Barock-Kirchenmusik finden wir bei manchen Orden. So z. B. die Franziskaner gestatteten eine Messe mit Orchester an grossen Feiertagen, wogegen anders sie nur eine 1—2 stimmige Liturgie mit der Orgel, die aber stilartig sich nicht von zeitgemässen Schöpfungen unterschied, erlaubten. Hier handelte es sich also um eine formale Reduktion des Instrumental-Elementes,

- nicht um eine Funktionsüberschätzung, wie sie Besnecker ausführte. Vgl. D. Orel: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (Bratislava 1930, S. 18—19); E. Trollda: *Hudební památky v pohraničí ve vztahu k naší hudbě* (Cyril LXVI — 1946, S. 29); J. Fukač: *Křížovnický hudební inventář I.* (Diplomarbeit, Brno 1959, S. 67 und 212, hier weitere Literatur).
- ¹⁸ Die Komposition *Homo natus de Requiem* ist zu den Kreuzherren am wahrscheinlichsten aus der Prager St. Veit Kirche beim Einkauf der Gayers Musikalien-Sammlung gekommen. Über Kreuzherreninventarium und Sammlung siehe meine erwähnte Arbeit *Křížovnický hudební inventář*.
- ¹⁹ Keines dieser Introiten ist mit dem erwähnten *Introitus* aus Pisek identisch, obgleich einige von ihnen auch dem Maria-Kultus gewidmet sind. Die Vorlage der Pisek-Abschrift aus dem 19. Jahrhundert war also sichtlich nicht die Komposition von den Kreuzherren, was indirekt beweist, dass Besneckers Kompositionen im 18. Jahrhundert auch ausserhalb Prags verbreitet waren.
- ²⁰ *Rorate à 4 voc.* im Inventarium unter der Signatur III, I, 2, fol. 31 r angeführt könnte die aufbewahrte *Rorate* aus der Kreuzherrensammlung bezeichnen, denn sie hat die Tonal-Art G (die Komposition ist in g moll geschrieben). Es ist hier aber keine Übereinstimmung der Signaturen.
- ²¹ Näher befasste ich mich mit dem Anteil von Besneckers Kompositionen in der Kreuzherrensammlung in der zitierten Arbeit *Křížovnický hudební inventář I.* (S. 86—88).
- ²² Näher siehe J. Fukač: *Hudba na Hradišti* (in der Sammelschrift „*Podyjí*“, Znojmo 1958, S. 57); ders.: *Generálbasová cvičení z druhé poloviny 17. století* (Sborník prací filosof. fakulty brněnské university F 6 — 1962, S. 22 und weiter).
- ²³ A. Neumann: *Piaristé a český barok* (Olomouc 1933, S. 140) führt an, dass die Piaristen im Jahre 1633 in Rom Palestrinas Messe *Ecce sacerdos magnus* und Ancrios Motetten abschreiben liessen.
- ²⁴ Der Kreuzherren-Chor gehörte im 19. Jahrhundert zu den Hauptpflegern der Palestrina-Tradition in Prag. Der Kreuzherren Musiker Johann Nepomuk Mayer (1803—1888) gab in Prag im Jahre 1878 die Schrift „*Missa papae Marcelli*“ aus, die sich mit dieser Palestrina Komposition befasste. Näher siehe J. Fukač: *Křížovnický hudební inventář I.* (S. 225).
- ²⁵ Beckovský gab im Jahre 1700 in Prag den ersten Teil seiner Chronik „*Poselkyně Starých Přiběhův Českých Aneb Kronyka Česká*“ heraus. Der zweite handschriftliche Teil wurde erst in den Jahren 1879—1880 herausgegeben.
- ²⁶ Siehe A. Matějček: *Dějepis umění V. Umění nového věku III.* (Praha 1930, S. 150—153), *Čs. vlastivěda VIII.* (Praha 1935, S. 128 und weiter).
- ²⁷ Auf die Analogie der historisierenden Tendenz der tschechischen Barockmusik mit dem bildenden Ausdruck Santinis machte E. Trollda im Aufsatz „*Siloënsia*“ (Hudební revue X — 1917, S. 69) aufmerksam. Für den Träger dieser Tendenz hält er aber Černohorský, was nicht ganz den Tatsachen entspricht.
- ²⁸ Mehrchörige Kompositionen wurden in Prag bei feierlichen Gelegenheiten in den Jahren 1672, 1673 und 1679 aufgeführt. Diesen Typ der Komposition machte in Prag auch Vincenzo Albrici geltend und sogar noch Jacob Gunther schrieb im Jahre 1717 Messen für 3 Chöre. Näher siehe: J. Srb—Debrnov: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (Praha 1891, S. 51); E. Trollda: *Tote Musik* (Musica Divina VII — 1919, S. 175 und weiter); ders.: *Prager Kirchenmusik im Zeitalter des Barocks* (Hundert Türme, Praha 1929, S. 66 und weiter); J. Fukač: *Křížovnický hudební inventář I.* (S. 46). Vgl. auch D. Launay: *Les motets à double chœur en France dans la première moitié du XVII^e siècle* (Revue de musicologie XL — 1957, décembre, S. 173—195).

- ²⁹ Siehe E. T r o l d a: *Prager Kirchenmusik*, S. 63 und weiter.
- ³⁰ Die Kirchenmusik befand sich mancherorts durchaus im Verfall. In Banská Bystrica in der Slowakei z. B. wurden nur Chor-Zurichtungen oder im Unisono deutsche und lateinische Arien gesungen (siehe K. H u d e c: *Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia*, Lipt. Sv. Mikuláš 1941, S. 99—100). In Prag kam es freilich nicht zu einem so grossen Verfall.
- ³¹ Erinnern wir uns an die Behauptung, dass Besnecker seiner Zeit als einer der besten Prager Organisten angesehen wurde. Überdies war der Prager Kreuzherren-Chor in dieser Zeit zweifellos einer der hervorragendsten Prager Mittelpunkte der Kirchenmusik. E. T r o l d a (*Tote Musik*, S. 173) meint, dass um das Jahr 1700 ausser J. I. Fr. V o j t a als führende Erscheinungen der Prager Musik auch zwei Musiker, die bei den Kreuzherren wirkten, angesehen werden können, W e n z e l y und P o p p e. Besnecker war also am musikalischen Leben einer bedeutenden Institution mitwirkend.

