

CAMILLO SCHOENBAUM

(D r a g e r)

THRENODIA HUIUS TEMPORIS

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte in Prag der berühmte Arzt, „*medicinae et philosophiae doctor*“ Jan Jakub Václav Dobřenský de Nigro Ponte (1623—1697).¹ Er war Schüler des Marcus Marci, hatte seine Studien in Modena und Ferrara fortgesetzt und in Parma als Arzt gewirkt. Um das Jahr 1663 kam er nach Prag zurück und übernahm nach dem Tode des Marci die Professur der Medizin an der Universität und bekleidete hier sowohl die Dekan- wie auch die Rektorwürde. Neben einigen lateinischen Schriften² gab er auch tschechische, populär-wissenschaftliche Darstellungen heraus.

Dobřenský war ein Kunstmäzen, dem u. a. V. Albrici³ und Václav Ignác Pavlovský ihre Werke widmeten, und allem Anschein nach der Mittelpunkt eines Kreises von Gelehrten und Künstlern, zu denen auch der Medizinstudent Jan Ignác František Vojta gehörte. Dieser dedizierte Dobřenský zwei Kantaten, ein nur dem Textbuche nach bekanntes Weihnachtsspiel (1684)⁵ und die ganz erhaltene Kantate „*Threnodia huius temporis*“.

Über Vojta wissen wir bisher so gut wie nichts. Ein Václav Vojta war 1702—1705 Hausarzt des Benediktinerordens in Prag.⁶ Ob er mit unserem Komponisten verwandt oder gar identisch war, konnte bisher nicht aufgeklärt werden. Weit besser sind wir über Vojtas Kompositionen informiert. Ausser den nur aus dem Ossegger Inventar bekannten „*Parthia amabilis*“ und „*Ballettae à 4*“⁷ sind uns ein Kirchenwerk — „*Salve Regina à due cori*“⁸ —, die „*Threnodia*“⁹ eine „*Suite à 2 Violons verstimbt*“¹⁰ und drei *Sonaten für Violine und Generalbass* (zwei in h Moll, eine in C Dur)¹¹ erhalten geblieben. Wir dürfen jedoch annehmen, dass noch weitere Werke dieses so gut wie unbekanntes Komponisten in verschiedenen, noch unerschlossenen Archiven aufbewahrt werden.

Die in einem goldverzierten Pergamentband mit eingepprägtem Kaiserwappen erhaltene Kantate¹² hat folgendes Titelblatt: „*Threnodia / huius Temporis / sive / Exul Veritas / undique exclusa / ab / Aulis . . . / Eruditis . . . / a / Divitibus . . . / Pauperibus . . . Iuventute . . . / Musicis modulis expressa pro modulo / atque / omnibus / aequae Veritatis Amantibus / tum potissimum / Praenobili & Excellentissimi Domino / Jacobo Wenceslao / Dobrzensky de Nigro Ponte, Philosophiae /*

et Medicinae Doctori . . . Decano, Domino & Patrono suo colendissimo / oblata . . . a / Joanne Ignat: Franc: Vojta.“

Dieser Titel leitet die Gedanken auf jene zahlreichen italienischen Kantaten der Zeit hin, die über erbauliche und allegorische Texte komponiert wurden.¹³ Bereits die Durchsicht des Textes zeigt jedoch eine der Besonderheiten des Werkes. Er ist nicht erbaulich, sondern Ausdruck einer tief pessimistischen Anschauung, wonach es für die verjagte Wahrheit überhaupt keinen Zufluchtsort — also auch nicht die Religion bzw. Kirche — gibt. Darin liegt, gemessen an den italienischen Kantaten oder den jesuitischen Schulspielen,¹⁴ ein grundlegender Unterschied.

Die „Handlung“ des wohl selbstgedichteten Textes ist kurz folgende: „Veritas“ klagt über ihr trauriges Schicksal („*quo me vertam exul Veritas?*“) und sucht der Reihe nach Rat und Zuflucht bei den Herrschern und Königen, den Gelehrten, den Reichen, den Armen. Überall versperrt ihr der Betrug, „Dolus“, mit höhnischen Worten den Weg. Als die verzweifelte „Veritas“ schliesslich in die Natur flüchten will (!), gibt ihr „Dolus“ in den abschliessenden Versen, einem in Echo-manier gesungenem Duett, in dem er das letzte Wort behält, folgende Worte mit auf den Weg:

- „Veritas“: *Vado ad culmina, vado ad montes,
vado ad flumina, vado ad fontes insortes.*
- „Dolus“: *Vade ad fulmina, vade ad mortes,
ad pessimas sortes.*

Der Text besteht demnach aus einer einleitenden Klage der „Veritas“, einer sechsmal wiederkehrenden Frage „*quo me vertam*“ mit anschliessenden Anreden der betreffenden Personen, fünf Zwischenrufen des „Dolus“ und dem abschliessenden Duett.

Uns interessiert jedoch vor allem die musikalische Sparte, insbesondere, da an weltlichen bzw. nichtkirchlichen Vokalkompositionen tschechischer Komponisten des 17. Jahrhunderts so gut wie nichts erhalten ist. Aus der Textdisposition ergab sich für Vojta eine ziemlich komplizierte Rondoform. Die Hauptsätze der „Veritas“ bestehen ja teils aus der gleichbleibenden Frage, teils aus verschiedenen gerichteten Anreden, die auch musikalisch verschieden charakterisiert werden. Hinzu kommt noch, dass auch die „Frage“-Teile mit verschiedenen Texten fortsetzen und deshalb zwar im Themenkopf, gleichbleibenden 12/8-Takt und Motiven identisch, im Detail jedoch variiert sind. Graphisch lässt sich die Form folgendermassen darstellen, wobei A = Frage „*Quo me vertam etc.*“, B = Anrede, C = Zwischensätze des „Dolus“ sind:

Einleitung der „Veritas“ — AB — A¹B¹ — C — A²B² — C¹ — A³B³ — C² — A⁴B⁴ — C³ — A⁵B⁵ — C⁴ — A⁶ + Duett.

Einige Varianten des A-Teils, dessen Themenkopf über dem Ciacconenbass aufgebaut ist, sind aus folgendem Beispiel ersichtlich:

A

Quo me veritam, quo, quo, quo?² di-ci-te stellulae..

*A*³

Quo me veritam quo, quo, quo?² (4) ubique Do-lus...

*A*⁴

Que me veritam, quo, quo, quo?² (4) ubique Do-lus...

Die B-Teile sind teils (rezitierend) im C-Takt gehalten (B¹, B³, B⁴) teils Arioso im 6/4-Takt. Auch zwischen den Zwischensätzen des „Dolus“ bestehen Variationsverhältnisse. So ist C¹ eine Variante von C, während C² ein virtuosos Koloraturarioso, C³ und C⁴ kurze, dramatische Rezitative sind:

*C*²

A - - page, a page nec hic est ul - - lus, nec hic est ul - -

- - lus ve - ri - ta - ti nullus, nul - lus lo - cus

Nach dem letzten, sehr kurzen Hauptsatz folgt das erwähnte Duett mit den boshaften Wortverdrehungen des „Dolus“:

Va-do ad culmina, ra-do ad mon-tes, ra-do ad flu-mi-na

Va-de ad ful-mi-na ra-de ad mor-tes, ra-de ad

ra-do ad fon-tes in-son-tes. ra-do ad flu-mi-na

fulmi-na ad pessi-mas sor-tes, ra-de, ra-de. Va-de ad

va-do ad fon-tes in-son-tes

fulmina ra-de ad mor-tes, ad pessi-mas sor-tes!

Die Melodik Vojtas ist im allgemeinen liedhaft bzw. arios-rezitierend und nur ausnahmsweise von Koloraturen verbrämt oder stillstehend-rezitierend. In dieser Hinsicht ist Vojta ein Repräsentant der Schule Carissimis.¹⁵ In gleicher Richtung weist auch Vojtas Vorliebe für Taktwechsel, Bevorzugung des 12/8- und 6/4-Taktes und nicht zuletzt der bemerkenswert selbständige, thematisch beteiligte Generalbass (vgl. Beispiel 1). Wir dürfen wohl vermuten, dass Vojtas „Patron“ Dobřenský ein Verehrer Carissimis war und sehr wahrscheinlich dessen Werke

aus Italien nach Prag mitbrachte. Einige Besonderheiten der „Threnodia“ weisen auf die venezianische Oper, so vor allem der Versuch einer Charakterzeichnung, nicht nur im melancholischen Unterton der „Veritas“ und den herausfordernd-anmassenden Partien des „Dolus“, sondern auch in den verschiedenen konzipierten Anreden der „Veritas“, die für den „regulus“ Croesus den pathetischen Stil der venezianischen Oper, für die „laureati Vertices“ ein Arioso mit imitierendem Generalbass und für die „Parvuli“ eine schlichte, liedmässige Melodie benützen.

Inmitten der Hochblüte der italienischen Kantate, zu deren Repräsentanten in Prag damals auch Vincenzo Albrici (1682—1696) gehörte, nimmt Vojtas Versuch nur einen bescheidenen Platz ein, dem unsere kurze Besprechung entspricht. Die Bedeutung der „Threnodia“ liegt für uns vor allem in der Feststellung, dass auch die italienische Kantate von tschechischen Komponisten des 17. Jahrhunderts gepflegt wurde, denn es ist kaum anzunehmen, dass Vojtas Werk ein Einzelfall wäre. Dass die „Threnodia“ auch heute noch mit Erfolg aufgeführt werden kann,¹⁶ sei am Rande bemerkt.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. B. Balbín, *Bohemia docta* (ed. R. Ungar), Bd. II, Pragae 1778, S. 256; J. Jiroček, *Rukověť k dějinám literatury české*, I, Praha 1929, S. 163; *Pazdírův hudební slovník naučný*, II, Brno 1937, S. 194.
- ² Bekannt ist das „*Praeservativum universale*“, das ihn in einen Streit mit dem Alchymisten Friedrich von Raim verwickelte.
- ³ Vgl. E. Troldá in Cyril, Jg. LXIV, 1—2, 1938.
- ⁴ P. Pavlovskýs Schulooper „*Triumphus vitae . . . medicae facultatis . . . festivis celebratus*“ (1669) ist Dobřenský zugeschrieben. Nur das gedruckte Textbuch ist erhalten (Univ. Bibl. Praha 52 A 44—24).
- ⁵ Univ. Bibl. Praha 52 C 53. Das Spiel endet mit: *Omnes „Venite, venite adoremus dicentes: Narodil se Kristus Pán, veselme se.“*
- ⁶ Das *Salve Regina*, vgl. Anm. 8, ist nur „Dr. Voita“ signiert.
- ⁷ Vgl. P. Nettl, *Weltliche Musik des Stiftes Osseg (Böhmen) im 17. Jahrhundert* in ZfMw. IV, S. 354.
- ⁸ Musiksammlung des Nationalmuseums Praha.
- ⁹ Ms. 18905 der Osterreichischen Nationalbibl. Wien, 14 Bll. (5 Bll. unbeschrieben), 194×309 mm. Vgl. Eitner QL X, S. 135.
- ¹⁰ Bibliothèque Nationale, Paris, Sign. Vm7 1099/150 (soll sein 151, da Nr. 151 des von Kanonikus Rosl in Strassbourg angelegten „Recueil de 150 (!) Sonates à plusieurs parties“). Die vierzehntaktige Komposition trägt die Überschrift „*Suite à 2 Violin. Verstimbt Auth. D. Voita pragensi*“. Der Satz selbst ist „Sonata“ betitelt und allem Anschein nach ein Teil eines grösseren Werkes, das, wie aus der Beischrift des basso continuo „*Partia amabilis*“ ersichtlich, mit dem verschollenen Werke aus Osseg identisch ist. Rosl hat auch die Vorschrift Vojtas in der Stimme der 2. Violine abgeschrieben: „*Dass zweyte Violin muss der lieblckheit halber auff einer Brazzen gespielt werden.*“

- ¹¹ Im Musikarchiv des Minoritenkonvents in Wien, vgl. F. W. Riedl, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien*, Catalogus Musicus I, Kassel 1963, S. 81. Die drei Sonaten sind Nr. 70–72 einer Generalbasspartitur von 102 Sonaten von Schmelzer, Biber, Walther, Albertin, Mair, Viviani, Bertali u. a., die von einem ungenannten Schreiber gegen Ende des 17. Jahrhunderts zusammengestellt wurden. *Vojtas Sonaten*, in die ich noch nicht Einsicht nehmen konnte, stehen auf den Fol. 145^r – 150^r. Die erste ist mit „Joan: Voita“ gezeichnet, die zwei anderen mit den Nummern 2 und 3 versehen. Es folgen weitere 5 anonyme Sonaten.
- ¹² Das Werk ist in Generalbasspartitur notiert. Vgl. C. Schoenbaum in *Acta Musicologica* XXV, 1953, S. 60–61.
- ¹³ Vgl. hinzu die einschlägigen Arbeiten zur Geschichte der Kantate in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, besonders E. Schmitz, *Geschichte der weltlichen Solokantate* 1914, 1955², J. Ráček, *Slohové problémy italské monodie*, Praha–Brno 1938. Als Beispiel mögen M. Cazzatis Sammlungen „*Diporti spirituali*“ und „*Cantate morali e spirituali*“ (Bologna 1668, 1679) dienen.
- ¹⁴ Über die in Böhmen aufgeführten Jesuitenspiele mit Musik vgl. besonders V. Helfert, *J. Benda I*, Brno 1929, S. 76 ff. und S. Souček, *Rakovnická vánoční hra*, Brno 1929.
- ¹⁵ Vgl. E. Schmitz a. a. O., 1955², S. 87 ff.
- ¹⁶ Eine Bearbeitung des Verf. wurde mehrmals aufgeführt (1952, ms.).