

Mayer, Richard

Zum Stand der tschechischen musikalischen Fachsprache im Zeitabschnitt 1500-1800

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná.* 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [105]-120

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112401>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RICHARD MAYER

ZUM STAND DER TSCHECHISCHEN MUSIKALISCHEN FACHSPRACHE IM ZEITABSCHNITT 1500—1800

Von einer Voraussetzung ausgehend, bemüht sich dieser Aufsatz vier Aspekte festzustellen.

Zu jener Voraussetzung wird die erwiesene Existenz eines reichen Musiklebens in den böhmischen Ländern der erwogenen Epoche, das nicht nur durch zahlreiche Adelskapellen und zeitgenössische Chor- und Schloßmusikalieninventare repräsentiert wurde, sondern auch durch die uns bekannten Persönlichkeiten einiger Komponisten zum Vorschein kommt, deren Bedeutung jedoch hauptsächlich in der ausländischen musikwissenschaftlichen Literatur noch nicht voll anerkannt ist. Musiker wie Jan Blahoslav (1523—1571), Adam Michna von Otradovic (um 1600—1676), Pavel Vejvanovský (um 1640—1693), Jan Dismas Zelenka (1679—1745), bzw. František Xaver Brixi (1732—1771) seien hier als Beispiele erwähnt. Hätte es nämlich in diesem Zeitraum keine autochthone und kompakte Musikkultur tschechischen Ursprungs gegeben, so wäre auch die analytische Untersuchung der tschechischen musikalischen Terminologie vom sachlichen Standpunkt aus problematisch. Damit erhebt sich aber die Frage, welche Kriterien oder Verfahren in Bezug auf die Wechselbeziehung des Musiklebens und der musikalischen Terminologie adäquat und im Rahmen unserer folgenden Untersuchungen benützlich sind. Wir deuten daher anfangs einige methodologische Ausgangspunkte an.

Die in den breiteren Rahmen der Musikgeschichtsforschung und der Philologie fallende Untersuchung der Entwicklung der musikalischen Terminologie nimmt an einem Prozeß teil, der für die meisten Sozialwissenschaften typisch ist: Die Musikgeschichte als ein ganz spezifische Seiten der menschlichen Tätigkeit studierendes Fach beginnt auf einer bestimmten Stufe ihrer Entwicklung, die Problematik ihres Fachgebietes und eigene gnoseologische Verfahren zu reflektieren. Die Musikgeschichtsschreibung ist nämlich einerseits gezwungen jedwede musikalische Erscheinung als substantielle Entität zu erklären, andererseits bemüht sie sich aber die Genesis der eigenen Stellung zu der gegebenen Erscheinung zu verfolgen. So werden zum Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung auch die Geschichte des Musikforschens, die Probleme der Methoden und

die Forschungsergebnisse. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich vielleicht am besten der Charakter der musikterminologischen Forschungsaufgabe erkennen. Bis jetzt hat sich in der Musikhistoriographie nicht genügend die Ansicht durchgesetzt, daß sich einer der richtigsten Wege, die zum adäquaten Verstehen und zur Interpretation schriftlicher Quellen führen können, mit der Untersuchung einzelner Termini eröffnet, die in dieser oder jener Zeit verwendet wurden. Die Untersuchung der musikalischen Terminologie ist auch die Lösung des Fragenkomplexes „Nation – Musik“ bedeutsam, weil die Sprache nicht nur eine Denkensform ist, sondern auch das Kommunikationsmittel einer nationalen Gemeinschaft und darüber hinaus ein Ausdruck ihres kulturellen Niveaus.¹

Diese breit angelegte Aufgabe stellt den Forscher vor zahlreiche Schwierigkeiten. Vor allem ist es beim heutigen Stand der Forschung einstweilen noch nicht möglich die Entwicklung der musikalischen Fachsprache allgemein oder speziell für einen gewissen Zeitabschnitt vollständig zu schildern. Auch eine große heuristische Bemühung kann oft auf diesem Gebiet nur verhältnismäßig geringe Ergebnisse bringen. Die Erforschung der tschechischen musikalischen Fachsprache wird noch dadurch spezifisch kompliziert, daß es – von der Schrift Blahoslavs „*Muzika*“ (1558)² abgesehen – keine tschechisch geschriebenen diesbezüglichen Abhandlungen oder Traktate gibt. Man muß sie also beim Studium so ersetzen, daß man die relativ vollständige Quellenbasis der lexikographischen und narrativen Texte des 16.–18. Jahrhunderts in Betracht zieht.

Für das 16. Jahrhundert stehen uns hauptsächlich folgende Lexiken zur Verfügung: „*Lactifer*“ von Jan Vodňanský (1511),³ „*Dictionarium latino-bohemicum*“ (1560) und „*Dictionarium bohemico-latinum*“ (1562) von Tomáš Reschel (1530?–1562?),⁴ „*Sylva quadrilinguis*“ (1598) und „*Nomenclator quadrilinguis*“ (1598) von Adam Daniel von Velešlavin

¹ Siehe „*Stručný filosofický slovník*“ (Prag 1966), Artikel „*Jazyk*“ (Sprache).

² Aus dem 18. Jahrhundert stammt eine heute nicht mehr erhaltene tschechische Abhandlung „*Fundamenta pro organo*“ (Handschrift), deren Autor wahrscheinlich F. X. Brixl (1732–1771) ist; siehe: Z. Blažek: *Fr. X. Brixl: Fundamenta pro organo*, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university H 5, Brno 1970.

³ J. Truhlář: *O životě a spisech známých a domnělých bosáka Jana Vodňanského*, in: ČCM 1884, S. 524. F. Černý: *Paběrky z moravského zemského archivu*, in: Věstník České Akademie věd a umění 1901, S. 355. *Ottův slovník naučný XXVI.*, Prag 1907, S. 524. J. Páta: *Ceská lexikografie. Stručný nástin dějin českého slovníkářství*, in: Časopis pro moderní filologii 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo*, in: Osvěta 1919. J. Jakubec: *Dějiny literatury české I.*, Prag 1929, S. 480, 519, 636–638, 705. H. Brauner: *Die tschechische Lexikographie des 16. Jahrhunderts*, Breslau 1939, S. 8. *Dějiny české literatury I.* (redigiert von J. Hrabák), Prag, ČSAV 1959, S. 299, 321. J. Vlček: *Dějiny české literatury I.*, Prag 1960, S. 200, 290.

⁴ C. Zíbrt: *T. Reschel*, in: Sborník Historický X – 1885. *Ottův slovník naučný XXI.*, Prag 1904, S. 598. J. Páta: *Ceská lexikografie*, in: Časopis pro moderní filologii 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo*, in: Osvěta 1919. J. Muk: *Tomáš Reschel z Jindřichova Hradce a Jan Stráněnský z Počátek, spisovatelé staročesti*, in: Časopis společnosti přátel starožitností 1928, S. J. Jakubec: *Dějiny literatury české I.*, S. 716, 722, 746, 747, 749, 764. H. Brauner: *Die tschechische Lexikographie des 16. Jahrhunderts*, S. 48. *Dějiny české literatury I.*, Prag 1959, S. 350, 414.

(1546–1599).⁵ Für das 17. und 18. Jahrhundert ist „*Thesaurus linguae bohemicae*“ (Handschrift) von Václav Jan Rosa (1620–1689)⁶ wichtig, da dieses Werk aus einem nicht mehr vorhandenen Wörterbuch J. A. Komenskýs schöpfte. Von besonderer Bedeutung sind auch „*Dictionarium von dreyen Sprachen*“ (1706) von Kašpar Vusín,⁷ „*Nomenclator*“ und „*Analecta grammatico-historica idiomati triplici bohemico, latino, germanico adoptata*“ (Handschrift) von Johann Karl Rohn (1711?–1779).⁸ Stellt man die Fragen nach dem musikterminologischen Wert dieser Lexiken, so muß man davon ausgehen, daß fast alle diese Schriften nach fremden Vorlagen abgefaßt wurden und aus diesem Grund kaum ganz repräsentativ für den wirklichen Stand der derzeitigen tschechischen musikalischen Terminologie und für ihre Frequenz sind.

Außerdem wurden im Rahmen unserer Erforschung die Vorreden ausgewertet, die in folgenden tschechischen Kanzionalen des 17.–18. Jahrhunderts vorkommen: „*Český Dekachord neb Kancionál*“ (1642), „*Ceská mariánská muzyka*“ (1647) und „*Svatoroční muzyka*“ (1661) von Adam Michna von Otradovic, „*Kancionál amsterodamský*“ (1659) von J. A. Komenský, „*Kaple královská zpěvní*“ (1693) von Václav Karel Holan Rovenský, „*Slaviček rajský*“ (1719) von Josef Božan, „*Český kancionál*“ von Václav Šteyer (5. Auflage 1727). Der überwiegend religiöse Charakter dieser Vorreden verursachte, daß sie eigentlich zu Zusammenfassungen einiger Zitate von kirchlichen Autoritäten wurden,

⁵ J. V. Novák: *O slovníkářských pracích Daniela Adama z Veleslavína*, in: ČČM 1885, S. 333. Č. Zíbrt: *K třístému výročí smrti Daniela Adama z Veleslavína*, in: Světozor 1889, S. 559. *Ottův slovník naučný XXVI.*, Prag 1907, S. 509. J. Páta: *Ceská lexikografie*, in: *Časopis pro moderní filologii* 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo*, in: *Osvěta* 1919. J. Jakubec: *Dějiny české literatury I.*, S. 743–762. H. Brauner: *Die tschechische Lexikographie des 16. Jahrhunderts*, S. 66–100. A. Jedlička: *Pohled na české slovníky 16. st.*, in: *Slovo a slovesnost* 1941. A. Grund: *Vir nobilissimus, in der Sammelschrift „Dar nejpzácnejší“*, Píerov 1947. *Dějiny české literatury I.*, Prag 1959, S. 343–346. J. Vlček: *Dějiny české literatury I.*, S. 385–387. M. Kopecký: *K dosavadnímu bádání o Veleslavínovi*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university D 8*, Brno 1961, S. 89. M. Kopecký: *Daniél Adam z Veleslavína*, Prag 1962.

⁶ J. Truhlář: *Některé poznámky a opravy k životopisu a spisům Václava Rosy*, in: Světozor III – 1869, S. 208. J. V. Novák, *Slovník česko-latinsko-německý*, in: *Věstník České Akademie XI – 1902*, S. 155. *Ottův slovník naučný XXI.*, Prag 1904, S. 965. J. Páta: *Ceská lexikografie*, in: *Časopis pro moderní filologii* 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo*, in: *Osvěta* 1919. J. Jakubec: *Dějiny české literatury I.*, S. 904, 906, 914. Z. Kalista: *České baroko*, Prag 1941, S. 344. Fr. Wollman: *Slovanství v jazykově literárním obrození Slovanů*, Prag 1958, S. 32–33. *Dějiny literatury české I.*, Prag 1959, S. 414, 459, 460, 461. J. Vlček: *Dějiny literatury české I.*, S. 590.

⁷ *Ottův slovník naučný XXVI.*, Prag 1907, S. 1077. J. Páta: *Ceská lexikografie*, in: *Časopis pro moderní filologii* 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo*, in: *Osvěta* 1919. J. Jakubec: *Dějiny literatury české I.*, S. 905. J. Vlček: *Dějiny literatury české I.*, S. 589. J. Berkovec: *Slovo ke kunštýřům muzickým*, in: *Opus musicum* 1969, S. 110.

⁸ *Ottův slovník naučný XXI.*, Prag 1904, S. 896. Č. Zíbrt: *K dějinám hudby v zemích českých*, in: *Hudební revue II – 1909*, S. 115. A. Hnilička: *Musica navalis*, in: *Hudební revue XII*, S. 279. J. Jakubec: *Dějiny literatury české II.*, Prag 1934, S. 89. ČSHS II., Prag 1965, S. 430. R. Mayer: *Johann Karl Rohn und sein „Nomenclator“*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university H 6*, Brno 1971.

die den Gesang geistlicher Lieder empfohlen. Als Dokumente bringen also die erwähnten Vorreden nur wenige, für unsere Lösung benützbare Impulse.

Darum wurden als Ergänzung noch solche Quellen, wie die zeitgemäße Korrespondenz, Poesie u. a. ausgenützt. Es handelt sich z. B. um die didaktische Schrift „*Mravové aneb naučení potřebná*“ (Die Sitten oder die brauchbaren Lehren, 1600) von Jiří Strejc (1536–1599), die *Korrespondenz* von Zuzana Černínová,⁹ das *Testament* des Organisten Jan Boleslavský aus Kutná Hora (aus dem Jahren 1660),¹⁰ „*Instructi aneb Pravidlo hlavní školy svatého Jakuba*“ (Instruktionen oder die Regel der Hauptschule beim hl. Jakob, 1674),¹¹ die Verordnung des Grafen Waldstein der Stadt Bakov (1689),¹² die Schrift „*Orbis pictus*“ von Komenšký¹³ und um sein *Amsterdamer Kanzional*,¹⁴ weiter auch um die tschechische barocke Poesie (V. J. Rosa, J. Volný,¹⁵ F. Kadlinský),¹⁶ die sog. Flugblattlieder¹⁷ und um die tschechisch geschriebene, während des 18. Jahrhunderts in Prag erschienene Zeitung „*Pražské poštovské noviny*“ (Český postylian neboli noviny české).¹⁸ Auch in vielen weiteren zeitgenössischen schriftlichen Quellen könnte man Nachrichten und Anmerkungen über die einheimische Musik finden, so z. B. in den bisher noch unausgewerteten „*Verteidigungen*“ der tschechischen Sprache (obraný jazyka českého), in den Stadtbüchern usw. Die vorhandene Quellenbasis konnte jedoch anlässlich der gegebenen Untersuchungen kaum komplett ausgenützt werden. Im Vergleich zu ihrem Vorkommen in Lexiken erweisen selbstverständlich die musikalischen Termini in narrativen Quellen mit einem primär außermusikalischen Charakter eine größere Begriffsvariabilität, woraus spezifische methodologische Schwierigkeiten und der offene Charakter mancher Schlüsse hervorgehen.

Die gegenwärtige Erforschung der musikterminologischen Problematik, wie sie vor allem durch die zeitgenössische deutsche musikwissenschaftliche Fachliteratur repräsentiert wird,¹⁹ fand ihren Hauptgegenstand im

⁹ Fr. Dvorský: *Korespondence Zuzany Černínové*, Prag 1886.

¹⁰ Siehe T. Volek: *Tomáš Baltazar Janovka představitel české barokní hudební a vzdělánecké tradice*, in: *Hudební věda* 1972, Nr. 4, S. 347.

¹¹ Dasselbst, S. 350.

¹² Státní zemědělsko-lesnický archiv, Abteilung Mnichovo Hradiště, Sign. I–1–4/1.

¹³ J. A. Komenšký: *Orbis pictus*, Brno 1929.

¹⁴ J. A. Komenšký: *Kancional amsterodamský* (Textteil, herausgegeben von A. Škarka), Prag 1951.

¹⁵ Siehe Z. Kalista: *České baroko*. Weiter vgl. J. Volný: *Larva masopustní*, in: *Truhlice písní a poezie českých písmáků 17.–18. století* (herausgegeben von Z. Kalista), Prag 1940.

¹⁶ M. Kopecký: *Felixe Kadlinského Zdoroslaviček*, Brno UJEP 1971.

¹⁷ B. Václavěk – R. Smetana: *České písně kramářské*, Prag 1937.

¹⁸ Siehe „*Poštovské noviny*“, Jahrgang 1723 (Universitätsbibliothek Prag, Sign. 54 – A – 76).

¹⁹ Näher siehe H. H. Eggebrecht: *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainz 1968. In der CSSR bearbeitet die Probleme der Musiklexikographie das Brüner Universitätskabinett für Musiklexikographie (Leiter J. Vysloužil). In diesem Kabinett erschien eine Reihe von theoretischen Abhandlungen: Nr. I. *Koncepce Českého hudebního slovníku* (bearbeitet von J. Vysloužil und J. Fukač), 1970; Nr. II. *Návrh hesláře Českého hudebního slovníku*, 1970; Nr. III. *Dokumentace Českého hudebního slovníku – výběrová bibliografie* (bearbeitet von J. Vyslou-

umfangreichen und theoretisch entwickelten Schrifttum der Antike, des Mittelalters, bzw. auch des deutschen 18. Jahrhunderts. Die allzu betonte Rücksicht auf die Musiktraktate und weitere verwandte Fachabhandlungen ruft eine spezifische Gefahr hervor, nämlich die des einseitigen Blicks auf die Verwendungsart und die Funktion der Termini. Im Falle jener Musikkulturbereiche, die keine direkte Beziehung mit der Antike haben und die Terminologie in ihren nationalen Sprachen erst seit dem Ende des Mittelalters entwickeln, ist es daher nötig einige Ergebnisse der bestehenden terminologischen Forschung kritisch zu applizieren und die entwickelten Methoden nicht mechanisch zu übernehmen, was auch der Fall unserer Untersuchungen ist. Die Analyse der schriftlichen Quellen, die das Studium der Entwicklung der tschechischen musikalischen Fachsprache des 16.–18. Jahrhunderts ermöglicht, führt zur folgenden Fragestellung:

I. Was für Arten musikalischer Termini sind in der tschechischen musikalischen Fachsprache des gegebenen Zeitraums vorhanden?

II. Was für eine Stelle nehmen in der untersuchten Fachsprache die Gruppen von Termini ein, die sich auf vokale, instrumentale und theoretische Problemkreise beziehen (im Falle des instrumentalen Bereiches muß man noch die Arten der Musikinstrumente unterscheiden, nämlich die Schlag-, Blas- und Saiteninstrumente)?

III. In welchem Maß läßt sich die tschechische musikalische Fachsprache als autochthone Erscheinung und in welchem als ein von ausländischen Bereichen überliefertes terminologisches System erörtern?

IV. Wie spiegelt sich die gesamte Entwicklung der europäischen Musik des 16.–18. Jahrhunderts in der tschechischen musikalischen Fachsprache wider?

I.

In den von uns verwendeten Quellen kommen 360 musikalische Bezeichnungen verschiedenster Art vor (auf einige Sachverhalte beziehen sich jedoch 2 bis 3 Bezeichnungen, wobei viele Termini in der Zeit des sog. linguistischen Purismus geprägt wurden; besonders offensichtlich ist dies in dem terminologischen Bereich, der die Erscheinungen des Musikinstrumentariums und der Instrumentalmusik überhaupt widerspiegelt). Von der zeitgenössischen musikterminologischen Forschung ausgehend, teilen wir diesen ganzen Komplex von Bezeichnungen in folgende grundlegende Gruppen: in die der elementaren Termini, die der sog. stehenden Termini und schließlich die, deren Inhalt die Wörter bilden, die sich als terminus musicus excogitatus benennen lassen. Der spezifische Charakter des tschechischen Wortmaterials ruft die Notwendigkeit hervor, eine weitere Gruppe einzuführen, nämlich die der umschreibenden Bezeichnungen.

A) Die elementaren Termini werden so allgemein verwendet, wie weit ihre wörtliche Bedeutung reicht. Sie können noch nicht genau erörtert werden. Bei ihrer Interpretation ist es nötig sie in einem so breiten Sinn

Žil, J. Fukač und V. Telec; IV. *Návrh hesláře Českého hudebního slovníku*, 1972; V. *Výklad k hesláři Českého hudebního slovníku*, 1973. Den Fragen der Musiklexikographie wurde auch die Sammelschrift „*Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*“ H 6 (Brno 1971, wissenschaftlicher Redakteur J. Vysloužil) gewidmet.

wahrzunehmen, wie sie gemeint sind (z. B. tschechisch *pískáč*, lateinisch *tibicen*, deutsch Pfeiffer; tschechisch *hudec*, lateinisch *fidicen*, deutsch Geiger).

B) Die stehenden Termini sind diejenigen, die sich völlig stabilisiert auf eine bestimmte Bedeutung stützen. Es handelt sich einerseits um einige Benennungen einzelner Musikgattungen (z. B. *Toccata*, *Arie*), Musikinstrumente usw., andererseits um die einzelnen Teile der Musikinstrumente betreffenden Bezeichnungen, die meistens an sich keine musikalische Bedeutung tragen und musikalisch nur dann verstanden werden können, wenn sie im Rahmen musikalischer Beziehungen „verankert“ sind (z. B. bei der Violine: tschechisch *kobylka*, lateinisch *mages*, deutsch Sattel; tschechisch *žabka*, lateinisch *ranula*, deutsch Fröschlein).

C) Der *Terminus musicus excogitatus* entsteht in der Regel als bewußt eingeführte Neubildung (auch der Fall vieler Wörter, die von den tschechischen Puristen des 17. und 18. Jahrhunderts geprägt wurden), deren praktische Durchsetzung davon abhängig ist, ob die gegebene Sache wirklich einen spezifischen Namen braucht.

D) Die umschreibenden Bezeichnungen kamen im Laufe des 14., 15. und 16. Jahrhunderts zum Vorschein, also in der Zeit, in der die ersten tschechischen Wörterbücher verfaßt wurden. Damals war schon das Lateinische als Sprache der mittelalterlichen Intelligenz fähig die feinsten Nuancen auszudrücken. Es ist also begreiflich, daß die tschechischen Übersetzer dieser Zeit nicht imstande waren gleich zutreffende Äquivalente einiger lateinischer Bezeichnungen zu bilden. Es handelte sich z. B. um Benennungen der Spielerberufe. Der lateinische Ausdruck „*cornicen*“ wurde folgendermaßen umschrieben: „*ten, kterýž na roh troubí*“ (derjenige, der Horn bläst). Dieses Phänomen ist selbstverständlich nicht nur tschechisch; wir finden es auch in damaligen deutschen Texten („*der auf Seite spielt*“), wie es die zeitgemäßen Lateinisch-tschechisch-deutschen Wörterbücher bezeugen. Übrigens kamen derartige Bezeichnungen nicht häufig vor und man kann verfolgen, wie sich im weiteren Zeitverlauf nebst den Instrumentenbenennungen auch die Substantiva konstituierten, die als Bezeichnungen der Spieler fungierten.

Die Häufigkeit einzelner terminologischer Typen läßt sich für den Stand der tschechischen musikalischen Fachsprache des 16.–18. Jahrhunderts folgendermaßen andeuten:

- 80 0/0 elementare Termini
- 10 0/0 Bezeichnungen des Typus *Terminus musicus excogitatus*
- 5 0/0 stehende Termini
- 5 0/0 umschreibende Bezeichnungen.

Weitere Auslegungen:

ad A) Aus der Übersicht der Häufigkeit ergibt sich ganz klar die dominierende Stellung der elementaren Termini in der tschechischen musikalischen Fachsprache der erwogenen Zeit. Man kann es auch so erklären, daß die in die Literatur erst eindringende und mittels der ersten Wörterbücher kodifizierte tschechische Sprache zu dieser Zeit noch keine so tiefe Tradition hinter sich hatte, wie es z. B. im Fall des Lateins war, in dem einige

Bezeichnungen (beispielsweise „*Organum*“) schon von der Antike an fungierten, so daß im Bereich der neu sich etablierenden Sprache für jeden Sachverhalt ein elementarer Terminus geprägt wurde, der etymologisch entweder völlig autochthon war (z. B. „*hudec*“), oder durch die Tschechisierung eines fremden Ausdrucks gebildet wurde (z. B. „*flétna*“).

ad B) Unter den tschechischen Fachausdrücken des gegebenen Zeitalters tragen den Charakter der sog. stehenden Termini vor allem die Benennungen von Gattungen oder von Bauteilen der Musikinstrumente. Ihr verhältnismäßig geringes Vorkommen kann auch dadurch verursacht werden, daß die von uns bearbeiteten Quellen solchen Sachgebieten doch zu entfernt blieben.

ad C) Der Terminus *musicus excogitatus* erscheint meistens im 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit den sog. puristischen Bestrebungen. Als wichtigste diesbezügliche Quellen dienen die Werke wie die „*Neuverbesserte böhmische Grammatik und Wörterbuch*“ (1773) von Jan Václav Pohl (1720–1790)²⁰ oder die Wörterbücher K. Vusíns und J. K. Rohns. Es war nicht immer bloß die Schuld dieser Lexikographen, daß die von ihnen entworfenen Wortneubildungen, mit denen sie schlagfertig auf neue musikalische Erscheinungen reagierten, größtenteils keinen festen Fuß faßten. Die Lebensfähigkeit einzelner Termini wurde nämlich durch das Maß der Gelegenheit mitbestimmt, sich in verschiedenen sozialen Schichten und Milieus geltend zu machen. Die tschechische Sprache war im 17. und 18. Jahrhundert keine Sprache der Diplomaten, in Prag gab es keinen Königshof, wo man tschechisch gesprochen hätte, der Adel verwendete kaum die Volkssprache und die reichsten Vertreter der Bourgeoisie waren deutscher Abstammung. Außer den Volksschichten in den ethnisch tschechischen Gebieten des Landes sprachen tschechisch schlichte Handwerker, Bürger, der niedrigere Klerus und vielleicht auch einige herrschaftliche Beamten. Und gerade aus diesen mittleren Schichten stammten die tschechischen Puristen. Ihre Bemühungen bezeugen, daß im Kampf um die Förderung der tschechischen Sprache in dieser Zeit auch der musikalischen Fachsprache Wichtigkeit beigelegt wurde. Außerdem kann man noch die Frage stellen, ob diese manchmal skeptisch beurteilten Purismen nicht eine der sonst so seltenen Äußerungen des tschechischen Nationalbewußtseins auf dem Gebiet der Musikkultur des 17. und 18. Jahrhunderts sind.

ad D) Da sich die umschreibenden Bezeichnungen in der Zeit herausgebildet haben, als der tschechischen Sprache noch keine selbständigen Ausdrücke für bestimmte Sachverhalte zur Verfügung standen, ist ihr Untergang mit der weiteren Entwicklung und Vervollkommnung der tschechischen Sprache verbunden.

II.

Die thematische Einstellung der tschechischen musikalischen Fachsprache des 16.–18. Jahrhunderts zeigt die folgende Übersicht:

²⁰ *Ottův slovník naučný XIX.*, Prag 1902, S. 1048. A. Lisický: *Ztřeštěná čeština Jana Václava Pohla*, in: *Osvěta* 1916. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo* in: *Osvěta* 1919. A. Lisický: *Jan Václav Pohl v zápase o české slovo*, in: *Osvěta* 1920. J. Jakubec: *Dějiny literatury české I.*, S. 905, 915. *Dějiny české literatury I.*, Prag 1959, S. 474.

- 55 0/0 Termini mit Beziehung zur Instrumentalmusik
- 35 0/0 Termini mit Beziehung zur Vokalmusik
- 10 0/0 Termini mit musiktheoretischer Relevanz.

Die Termini der ersten Gruppe lassen sich weiterhin klassifizieren, wie folgt:

- 50 0/0 Bezeichnungen der Blasinstrumente
- 40 0/0 Bezeichnungen der Saiteninstrumente
- 10 0/0 Bezeichnungen der Schlaginstrumente.

II.a

Abgesehen von der Schrift Blahoslavs („*Muzika*“), die im Rahmen dieses Aufsatzes wegen ihrer Spezifität nicht bearbeitet wird, kommt die tschechische Terminologie der Vokalmusik in den Lexiken und literarischen Denkmälern der gegebenen Zeit nicht häufig vor. Nur die Lexiken T. Reschels und K. Vusíns erlauben uns jene Spalte auszufüllen.

Die Bezeichnungen bei Reschel weisen direkt auf den Bereich der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts hin. „*Učený v zpívání*“ (der Gelehrte im Gesang) — „*melicus*“ hatte „*libý hlas*“ (eine liebliche Stimme) — „*moltis vox*“. *Zpívání neb skládání* (Singen und Setzen) — „*musá*“ konnte auch offensichtlich einen lyrischen Charakter tragen, wie es sich aus der tschechischen Formulation herauslesen läßt: „*skládání, kteréž se ke kolovratci zpívá*“ (lyricum carmen). „*Hlasité neb hlásné literý*“ (Laute) — „*vocalles*“ konnten dünn oder laut sein. Es gab Verbote des „*absonus*“ („*nezvučné, zlé znění*“) oder des Kreischens („*vřeštění*“ — „*clangere*“). „*Skladatel*“ (d. h. der Tonsetzer) sollte die Stimmen ausgleichen („*srovnání hlasů*“), wobei die „*consonantes*“ erreicht werden mußten („*literý spoluznějící*“).

Bei Vusín wird die tschechische Vokalterminologie erweitert, offenbar im Zusammenhang mit der Entwicklung der neueren barocken Gattungen. Vusín unterscheidet zwischen *musica*, -ae, fem. = „*umění zpěvu*“ (Singenkunst) und *musica*, -orum, pl. neutr. = „*cvičení ve zpěvu*“ (Üben im Gesang). Diese Unterscheidung scheint einmalig zu sein. Man muß nur bedauern, daß man nicht weiß, ob Vusín selbständig oder nach einer Vorlage gearbeitet hat. Weiter führt er mehrere Typen von Sängern an: „*učený a umělý zpěvák*“ (melicus, künstlicher Singer), „*dobře zpívající*“ (docticanus, wohl singend), „*předzpěvák*“ (praecentor, Vorsinger), „*spoluzpívač*“ (omnicanus, alles singend). Auch dies hängt wahrscheinlich mit der Vokalpraxis in unseren Ländern um 1700 zusammen. Vusín kennt auch „*podrobování hlasu ve zpěvu*“ (chroma, Colorieren im Gesang). Es ist nicht ausgeschlossen, daß er die „*Muzika*“ von Blahoslav oder das Buch „*Nomenclator*“ von Veleslavín benützte, da sich dieser Ausdruck nur hier finden läßt. Man kann also eine allgemeine Beziehung der tschechischen Vokalterminologie mit der europäischen Musikentwicklung des 16.–18. Jahrhunderts voraussetzen. Da man aber die tschechische musikalische Fachsprache einstweilen nur auf Grund der Untersuchung von Lexiken ausgewertet hat, kann man keine Schlüsse darüber ziehen, inwieweit die festgestellten Bezeichnungen wirklich benützt worden waren.

II.b

Die thematische, sub II. angedeutete Differenzierung war der tschechischen musikalischen Fachsprache seit jeher eigen. Die vier instrumentalen Typen kommen bereits in den ältesten Zeiten durch die Ausdrücke „*housti*“ (geigen), „*pištěti*“ (pfeifen), „*trúbiti*“ (blasen) und „*bubnovati*“ (trommeln) zum Vorschein. Ähnlicherweise unterscheidet die Instrumentalmusik der Theoretiker Václav von Prachatic: „*A rozděluje se trojako, rozuměj, na dechovou, strunnou a bicí. Dechové se jmenuje to, co je rozezvučováno nárazem vzduchu či vůbec dechem někoho, jako u varhan, u trub, píšťal a ostatních. Bicí pak to, co se rozeznívá úderem, jako u některých kovových nádob a ostatních. Strunové pak to, co je pro zvuk připravováno napětím strun, jako jsou strunové nástroje, totiž kithary, žaltáře a ostatní.*“²¹ (Sie gliedert sich in drei Arten, verstehe in die Blas-, Saiten- und Schlagmusik. Blasmusik heißt die, die durch Anstoß der Luft oder überhaupt des Atems von jemandem erklingt, wie bei der Orgel, den Trompeten, den Pfeifen und anderen. Schlagmusik dann das, was durch Schlag, wie bei einigen Metallgeräten und anderen erklingt. Saitenmusik dann das, was für den Schall anhand der Spannung der Saiten vorbereitet wird, wie es bei den Saiteninstrumenten ist, nämlich Kitharen, Psalterien und anderen).

Die tschechischen Lexiken und andere Denkmäler des 16.–18. Jahrhunderts bezeugen ganz klar die Existenz der erwähnten Arten der Instrumentalmusik. Die entsprechenden Benennungen findet man überwiegend bei Veleslavín (Nomenclator), im Inventar der Rosenberger Kapelle und später noch bei Vusin und Rohn (Nomenclator). Manchmal begegnet man hier einigen puristischen Gestalten („*libopisk*“ – Fagott). Veleslavín führt solche Namen von Musikinstrumenten an, wie z. B. „*housle*“ (fides, Seytenspiel), „*píšťala*“ (fistula, Pfeiff) u. a. Er beschreibt auch einige Konstruktionselemente der Orgel (registrum, regulae laterae, Register; *okénko, jímž vítr do trubic jde*, epistomium, Windfang) und kennt „*virginel, nástroj panenský*“ (magadis, Virginal) und „*žaltář o deseti strunách čtverhranný*“ (nablum, Seytenspiel von zehen Seyten in viereckiger Form). Wie die Inventare der Prager Haushalte dieser Zeit bezeugen, waren diese Instrumente im Milieu der altböhmisches Familie bekannt. Die tschechische musikalische Fachsprache entsprach also im 17. und 18. Jahrhundert dem damaligen Stand und den Entwicklungstendenzen der Instrumentalmusik.

Statistisch genommen könnte man ein bestimmtes Übergewicht der Blasinstrumente über die Saiteninstrumente konstatieren. Für das 16. Jahrhundert kann man es so erklären, daß sich die rasch fortschreitende Instrumentenbaukunst mehr für die Vervollkommnung der Blasinstrumente interessiert hat, weil eben diese Instrumentengruppe im Vergleich zu den anderen am wenigsten qualitativ entfaltet war, obwohl in ihr ungeahnte Möglichkeiten der Klangdifferenzierung verborgen waren. Am besten bezeugen es die Inventare der Musikinstrumentensammlung einiger europäischer Hoforchester.²²

²¹ Zitiert nach J. Hutter: *Hudební nástroje*, Prag 1945, S. 23.

²² Siehe A. Buchner: *Zaniklé dřevěné dechové nástroje 16. století*, Prag 1952.

Die tschechischen Wörterbücher des 17. und 18. Jahrhunderts spiegeln jedoch diese Tendenz nicht wider, wenn man auch die Tatsache in Betracht ziehen muß, daß diese Quellen oft durch mechanische Überlieferungen entstanden. Erst Janovkas Schrift „Clavis“ aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts widmete den Blasinstrumenten größere Aufmerksamkeit.²³ Kann dies als Zeugnis einer besonderen Popularität der Blasinstrumente in Böhmen dienen? Jedenfalls ist es beachtenswert, daß viele hervorragende Blasinstrumentenspieler des 18. Jahrhunderts böhmischer Herkunft waren (Stich-Punto, J. Fiala, J. Beer u. a.) und daß es auch die böhmischen Komponisten und Interpreten waren, die das Klarinettenspiel im großen Maß durchsetzten.²⁴ Auch das Niveau der böhmischen Blaskapellen des 19. Jahrhunderts kann mit der Beliebtheit der Blasinstrumente in den früheren Jahrhunderten zusammenhängen. Bei dem heutigen Stand der Forschung kann man diese Fragen kaum befriedigend beantworten, obwohl ihre Lösung für das Feststellen des Charakters der Instrumentalmusik auf unserem Gebiet im 17. und 18. Jahrhundert sehr wichtig sein könnte.

II.c

In den tschechischen Lexiken und anderen schriftlichen Quellen des 14.–17. Jahrhunderts kommen zwei unterschiedliche Benennungen vor, die das Musikphänomen beschreiben: das Wort „*musica*“ bedeutete die Kunst des Gesanges, wobei der tschechische Ausdruck „*hudba*“ (von „*hudec*“ und „*housti*“ abgeleitet) das Saiteninstrumentenspiel bezeichnete.²⁵ Für das Blasinstrumentenspiel gab es den speziellen Ausdruck „*pištba*“. Schilderte man also die altböhmischen Unterhaltungen, so sprach man regelmäßig davon, daß „*hudci a pišci*“ (Geiger und Pfeifer) spielen.²⁶ Die ursprüngliche Bedeutung des Ausdrucks „*hudba*“ war: „*ein Musikinstrument*“. So kann man die Formulierung „*O hudbách a hudcích*“ (über Musikinstrumente und die Geiger) erklären, die im Lexikon „*Nomenclatura*

²³ Siehe J. Sehnal: *Janovkas Clavis und die Musik in Prag um das Jahr 1700*, in: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university* H 6, S. 25.

²⁴ Anfang des 19. Jahrhunderts wirkte in Wien der tschechische Klarinetist Josef Dobíhal (1779–1824), der einige Stücke aus den Opern Rossinis für Militärkapellen arrangierte. Nach Fétis sollte Rossini in Wien über diese Bearbeitungen so begeistert sein, daß er sich in dem Sinne äußerte, er selbst sei nicht fähig etwas Ähnliches zu leisten. Er nahm darum die Partituren der Bearbeitungen von Dobíhal mit, um die neuen Möglichkeiten der Instrumentation für Blasinstrumente studieren zu können. Siehe Fétis: *Biographie universelle des musiciens* III., Paris 1862, S. 31. Weiter vgl. J. Kratochvíl: *Klarinetové koncerty českých skladatelů doby předmetanovské*, in: *Zprávy Bertramky*, Jahrg. 1962, S. 1. J. Kratochvíl: *Koncertantní klarinet v českém klasicismu*, in: *Zivá hudba*, Prag 1968. J. Kratochvíl: *Dějiny a literatura dechových nástrojů I., II.*, Prag 1971. R. Mayer: *Klarinet a české země*, in: *Opus musicum* 1973.

²⁵ Auf die Spezifität der tschechischen Benennung der Musik als Kunst machte zum erstenmal J. Vysloužil aufmerksam (Eröffnungsreferat zum internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquium „*Musica bohemica et europaea*“ in Brünn 1970; siehe die Sammelschrift „*Colloquium Musica bohemica et europaea*“, Brno 1972, S. 15). Vysloužil befaßte sich bei dieser Gelegenheit auch mit der etymologischen Problematik dieses musikalischen Begriffes und konstatierte die Veränderung der ursprünglich engen Bedeutung.

²⁶ Siehe Č. Zíbrt: *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Prag 1895, S. 21.

sex linguarum“ (1568) von G. Miszér-Panoni²⁷ vorkommt. Vom Ende des 16. Jahrhunderts an beginnt das Wort „muzika“ sich auch auf die Instrumentalmusik zu beziehen, wie Jiří Strejc (1536–1599) andeutet: „Viděti pak máš, že jiných kratochvilí muzika jest nejpřednější . . . buďto na hlasy zpívati nebo na nástroje hráti“ (Du sollst dann sehen, daß unter anderen Kurzweilen die Musik die hervorragendste ist . . . entweder mit Stimmen singen oder auf Instrumenten spielen).²⁸ In der Mitte des 17. Jahrhunderts bedeutet das Wort „muzika“ sogar ein Musikinstrument, wie wir in einem Brief von Zuzana Černínová an ihren Sohn lesen können: *Mé dítě, napiš mi, co je to za muziku ta kytara, jak se na tu muziku učíš . . .*“ (Mein Kind, schreibe mir, was für eine Musik die Gitarre ist, wie du diese Musik lernst . . .).²⁹ Um 100 Jahre später scheint das Wort „muzika“ eine noch niedrigere Bedeutung zu tragen, weil es von nun an eine Tanzkapelle bezeichnet. Ein Flugblattlied aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt folgende Schilderung:

*Muziky líbezně hrajou,
libě muzicírujou . . .
(Die Musiken spielen lieblich,
sie musizieren hold . . .)*³⁰

Diesen Prozeß, der in den allerletzten Konsequenzen das axiologische Sinken bedeutet, könnte man als Folge des allmählichen Unterganges jener Anschauung erklären, die ursprünglich mit dem quadrivialen System zusammenhing. Daß mit dem Wort „hudba“ dagegen auf einmal auch die ganze Instrumentalmusik gemeint wird, bezeugt das Wörterbuch von Rosa aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Rosa kennt auch die Bezeichnung „hudebník“ (Musiker), durch die der ältere Ausdruck „hudec“ ersetzt wird. Im Laufe des 18. Jahrhunderts verlieren die Termini „hudba“ und „hudebník“ ihren früheren pejorativen Charakter und konstituieren sich in den heute bekannten Bedeutungen. Wissen wir, daß die Bezeichnung „muzika“ allmählich die Bedeutung des Instrumentalbereiches gewann, so kann man für das 17. und 18. Jahrhundert nicht belegen, daß auch das Wort „hudba“ die Tendenz hätte, die Sphäre der Vokalmusik zu bezeichnen. Dazu scheint es erst im 19. Jahrhundert gekommen zu sein. So geschah es, daß das Tschechische fast die einzige europäische Sprache ist, die — abgesehen von der kroatischen Sprache, die den Ausdruck „glasba“ benützt — zur Benennung der Musik ihren eigenen Ausdruck „hudba“ benützt, der aus autochthonen (d. h. slawischen) Wurzeln hervorging, während die übrigen Sprachen das alte Wort der griechisch-lateinischen Abstammung fortwährend benützen.³¹

²⁷ J. Pata: *Česká lexikografie*, in: *Časopis pro moderní filologii* 1911. A. Lisický: *Z dějin zápasu o české slovo* in: *Osvěta* 1910. H. Brauner: *Die tschechische Lexikographie des 16. Jahrhunderts*, S. 32. M. Hayeková: *G. Miszér*, in: *Jazykovědný časopis* 1966. B. Wižďálková: *Nejstarší známý tištěný vokabulář latinsko-česko-německý*, in *Miscellanea oddělení rukopisů a vzácných tisků*, B I/1, Státní knihovna ČSR, in *Miscellanea*, Prag 1971.

²⁸ J. Strejc: *Mravové aneb naučení potřebná*, 1600.

²⁹ F. Dvorský: *Korespondence Zuzany Černínové*, S. 206.

³⁰ *České písně kramářské*, S. 43.

³¹ Vergleiche Riemann - *Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967, S. 601: ital. musica,

Erwähnen wir noch, daß der zum Purismus neigende J. V. Pohl eine spezielle Bezeichnung der Instrumentalmusik bildete, nämlich das Wort „*zněvba*“ (von „*znění*“ = Schall, Lauten abgeleitet), das er deutsch als Musik übersetzte. Offensichtlich wollte er so das tschechische Wort „*muzika*“ ersetzen, weil er buchstäblich schreibt „*O zněvbě neb hudbě*“ (über „*zněvba*“ oder „*hudba*“). Pohl, der als Anhänger der puristischen Tendenzen alle fremden Wörter durch die einheimischen ersetzen wollte, entwarf auch weitere puristische, rein künstlich anhand der wörtlichen Übersetzung gebildete Ausdrücke, z. B. „*běžna*“ (fuga) und „*souzněvka*“ (sinfonia). Obwohl bei uns das Wort „*koncert*“ um 1720³² und der Ausdruck „*koncertování*“ (Konzertieren) sogar bereits im „*Zdoroslaviček*“ (Trutznachtigall) F. Kadlinskýs (1665)³³ vorkommen, prägt Pohl für das Konzert die puristische Neubildung „*souprotká*“.

Auch im Wörterbuch Vusins findet man einige Bezeichnungen verschiedener Musikarten und Gattungen, wobei der puristische Charakter dieser Wörter ihre sachliche Identifizierung erschwert: „*pokořtování*“, „*napředhraní*“ (lat. *proludium*, deutsch Versuchspiel), „*předhra*“ (lat. *anteludium*, deutsch Vorspiel), „*předpisk*“ (lat. *preludium*, *praeambulum*, deutsch Eingang in der Musik). Es handelt sich offenbar um die Instrumentalmusik betreffende Begriffe. „*Pokořtování*, *napředhraní*“ bedeutet wahrscheinlich die Orchesterprobe, „*předhra*“ kann vielleicht als Komposition für Streicher und „*předpisk*“ als die für Bläser interpretiert werden. Dafür spricht auch das deutsche Äquivalent „*Eingang in der Musik*“, da die schnellen Sätze in der Barockmusik gewöhnlich mit einem langsamen Teil anfangen, in dem sich oft Blasinstrumente geltend machen.

Interessante Termini findet man auch in der tschechisch geschriebenen Zeitung „*Pořtovské noviny*“, die im 18. Jahrhundert in Prag erschien. Aus dem Jahre 1723 stammt eine Abhandlung, die sich mit der Aufführung der Krönungsoper „*Costanza e Fortezza*“ von Fux befaßt. Das Werk sollte eine „*scharfsinnige Invention*“ (*ostroutipná invence*) und „*ein ausgezeichnetes musikalisches Konzert*“ (*výborný muzikální koncert*) haben. Der Autor beschreibt auch die Handlung der Oper, die Kulissen usw. Er betont außerdem die Grundidee der Oper: der Titel wurde mit der persönlichen Losung des Herrschers identisch. Am 30. Oktober 1723 bringt die Zeitung eine Nachricht, wie zwei Söhne der Gräfin Lažanský vor der Kaiserin „*na flětny svou muziku slyšeti dali*“ (auf Flöten ihre Musik hören ließen). Nach dem großen Erfolg ersuchte sie die Kaiserin um ein weiteres Spiel, aber da „*sekundierten einige Offiziere die zwei jungen Herren mit ver-*

spanisch und portug. *música*, schwed. und dän. *musik*, norweg. *musikk*, holländ. *muziek*, engl. *music*, pol. *muzyka*, russ. *muzyka*, serbokroatisch *muzika*, ung. *muzsika*, bulg. *muzika*, fin. *musiikki* – für die tschechische Sprache wird jedoch falsch angegeben: „*muzika*“ (anstatt „*hudba*“). Die deutsche Sprache verwendet auch den Ausdruck „Tonkunst“. Seine Etymologie und Geschichte werden bisher nicht genügend erklärt. Auch das zitierte Riemann Musiklexikon (1967) führt den Artikel nicht an. Nach dem „Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag“ (1796) sollte das Wort „Tonkunst“ den Ausdruck „Musik“ in den böhmischen Ländern ungefähr um 1750 ersetzen (vgl. P. Vít: *Slovo a pojem hudba v obrození*, in: *Opus musicum* 1974).

³² Siehe „*Pražské pořtovské noviny*“, 31. 8. 1723.

³³ M. K o p e c k ý: *F. Kadlinského Zdoroslaviček*, Brno 1971, S. 14.

schiedenen Instrumenten und machten ausgezeichnete Konzerte“ (*některí ofiřirové . . . ty dva mladé pány s rozličnými instrumenty secundírovali a výborné koncerty dělali*). Nach einigen Tagen wurde dann „eine Serenade von Conti, in musikalische Noten eingeführt, gehalten“ (*od pána F. Contiho v muzikální noty uvedená serenáda držána byla*). Was bedeutet der Ausdruck „*secundírovat*“? Vielleicht geht es um das Ensemblespiel im Sinne des basso continuo, da die Kompositionen für zwei Flöten und eine solche Besetzung zu dieser Zeit sehr beliebt waren.

Die Zeitungen als Quellentypus sind bis heute noch unterschätzt. Im Vergleich zu den Lexiken ermöglichen sie jedoch die tschechische musikalische Fachsprache in ihrem praktischen Fungieren zu untersuchen, d. h. in dem für die terminologische Forschung sehr wichtigen Kontext des zeitgemäßen Verstehens. Eine tiefere Erforschung werden noch solche Probleme brauchen, wie z. B. die Frage der chronologischen Entwicklung der Terminologie und einzelner Bezeichnungen.

III.

Ein weiteres Problem stellt das Feststellen der Herkunft der tschechischen musikalischen Fachsprache der gegebenen Zeit dar.

Man kann dabei kaum mit der Unterscheidung der einheimischen und der auswärtigen Provenienz ausreichen. Es ist nötig noch eine weitere Gruppe für jene Ausdrücke einzuführen, die zwar fremder Provenienz sind, aber schon im Mittelalter tschechisiert wurden (z. B. „*žalm*“ = Psalm). Insgesamt handelt es sich also um drei Kategorien: die der einheimischen Bezeichnungen, die der fremden, aber schon früher tschechisierten Ausdrücke und die, die alle fremden, wesentlich unveränderten Bezeichnungen enthält (z. B. „*koncert*“). Die tschechische musikalische Fachsprache des 16.–18. Jahrhunderts läßt sich danach folgendermaßen kategorisieren:

I. Kategorie — 65 $\frac{0}{10}$ Bezeichnungen

II. Kategorie — 30 $\frac{0}{10}$ Bezeichnungen

III. Kategorie — 5 $\frac{0}{10}$ Bezeichnungen

Die einheimischen Ausdrücke kommen darum so häufig vor, weil die tschechische Sprache für die grundlegenden Sachverhalte aus dem Bereich der Instrumental- und Vokalmusik ihre eigenen Wörter hatte, die genetisch oft mit den alten slawischen Grundbezeichnungen zusammenhängen (z. B. slawisch „*golos*“ — tschechisch „*hlas*“, weiter siehe „*bob*“ — „*buben*“, „*trǫba*“ — „*trubka*“).³⁴ In einem altschechischen Gedicht wird gesagt:

. . . jeden bubnuje, druhý piřtie,

třetí trúbí, čtvrtý hude

(. . . einer trommelt, der zweite pfeift,

der dritte trompetet, der vierte geigt . . .)³⁵

Aus diesen sog. Stammwörtern bildete man weiter die Bezeichnungen der Spieler und Musikinstrumente. Was die Barockepoche anbelangt, so kann man sagen, daß die Entwicklung und der Fortschritt der damaligen Musik

³⁴ Siehe *Stručný etymologický slovník jazyka českého* (J. Holub — S. Leyer), Prag 1967.

³⁵ Č. Zíbrt: *Jak se v Čechách tancovalo*, S. 22.

von den höfischen Zentren abhängig waren. Bedeutsame Herrscherhöfe oder Kulturzentren ähnlicher Bedeutung gab es aber zu dieser Zeit bei uns nicht und außerdem war diese Epoche für die Entwicklung der tschechischen Sprache eher ungünstig. Aus diesem Grund drangen offenbar die neuen Bezeichnungen in die damalige tschechische musikalische Fachsprache nicht in solchem Maße ein, wie es seit dem 19. Jahrhundert der Fall ist. Bloß die puristischen Neubildungen bezeugen die Tendenz sich mit den neuen Tatsachen lexikalisch auseinanderzusetzen.

Das Bestehen der zweiten Gruppe dokumentiert die Fähigkeit des tschechischen Milieus fremde Einflüsse aktiv zu absorbieren, was sich in der Tschechisierung der fremden Ausdrücke widerspiegelt. Findet man z. B. in jedem Lexikon des 16.–18. Jahrhunderts solche Bezeichnungen wie „*flétna*“ (Flöte), „*varhany*“ (Orgel) usw., so könnte man daraus vielleicht auch Schlüsse darüber ziehen, was für Erscheinungen von welcher Zeit an auf dem böhmischen Territorium beliebt waren. Einstweilen kann man behaupten, daß sich die erwogenen tschechisierten Bezeichnungen größtenteils auf das Problemgebiet der Instrumentalmusik beziehen.

Die geringe Anzahl fremder Bezeichnungen, die keine Tschechisierung durchgemacht haben, muß noch nicht bedeuten, daß solche Termini bei uns nicht benützt wurden. Ein südböhmischer Organist verwendet in einem seiner Briefe gleich vier fremde Termini (*arie*, *praeambulum*, *toccata*, *fuga*),³⁶ was unsere Voraussetzung bestätigt. Trotzdem kann man behaupten, daß diese Art von Termini deshalb in der Minderheit steht, weil sich die Abwesenheit einer großen Residenz und darüber hinaus auch eines großen musikalischen Zentrums und der mit ihm zusammenhängenden Betriebskapazitäten (z. B. Verlage usw.) als bremsendes Moment geäußert hat.

IV.

Aus der Untersuchung der ausgewählten Quellen ergibt sich die Erkenntnis, daß die tschechische musikalische Fachsprache des 16.–18. Jahrhunderts mit der damaligen europäischen Musikentwicklung zusammenhängt, obzwar der Zeitraum 1620–1800 einen Verfall des Tschechischen als literarische und wissenschaftliche Sprache bedeutet. Man gewinnt also in dieser Feststellung einen Beweis, daß die Intensität des Musiklebens in den böhmischen Ländern dieser Zeit unheimlich groß sein mußte. Man begegnet solchen Bezeichnungen von grundlegenden Musikgattungen des 16.–18. Jahrhunderts wie: „*moteto*“,³⁷ „*arie*“, „*toccata*“, „*preludium*“, „*fuga*“, „*opera*“, „*oratorium*“,³⁸ „*requiem*“,³⁹ „*koncert*“, „*serenáda*“.⁴⁰ Die Gattung „Symphonie“ wird terminologisch durch die puristische Bezeichnung Pohls „*souzněvka*“ vertreten.

Andererseits ist es klar, daß sich die ungünstige Entwicklung der tsche-

³⁶ Siehe J. Bužga: *Český dopis o varhaních skladbách z konce 17. století*, in: *Hudební věda* 1972, Nr. 4, S. 356.

³⁷ Siehe Z. Winter: *Život a učení na partikulárních školách v Čechách v XV. a XVI. věku*, Prag 1901, S. 437. M. Kopecký: *F. Kadlinského Zdoroslaviček*, S. 20.

³⁸ Siehe *Pražské poštovské noviny*, 6. 4. 1726.

³⁹ Siehe *Pražské poštovské noviny*, 1723.

⁴⁰ Siehe *Pražské poštovské noviny*, 6. 11. 1723.

chischen Sprache nach der Schlacht am Weißen Berg auch in dem Bereich der musikalischen Fachsprache geäußert hat. Um die vier am Anfang gestellten Fragen zu beantworten, kann man konstatieren, daß in der tschechischen musikalischen Terminologie des erwogenen Zeitraums die Bezeichnungen einzelner Erscheinungen überwiegen, die mit der Instrumental- und Volksmusik zusammenhängen (z. B. „*trubač*“ — Trompeter, „*zpěvák*“ — Sänger). Meistens sind diese Ausdrücke autochthon, im geringeren Maße handelt es sich um die tschechisierten Formen der Bezeichnungen. Die Terminologie als Ganzes bezeugt dann einen offenkundigen Zusammenhang mit der damaligen Entwicklung der europäischen Musik.

Mit diesen Feststellungen wird selbstverständlich die Frage der tschechischen musikalischen Terminologie nicht komplett gelöst. Bei dem gegebenen Stand der Forschung kann man im Gegenteil eher Probleme als gelöste Thesen vorlegen. Neue, unter den gegebenen Umständen noch unbeantwortbare Fragen betreffen den Charakter der Beziehung „*Musik — Terminologie*“. Es ist wahr, daß die Terminologie auf Grund der Reflexion der musikalischen Praxis entsteht. Es handelt sich aber um keine kurzschlüssige und bloß automatisch, d. h. in der kürzesten Zeit entstehende Widerspiegelung. Es scheint, daß es gewisse „*Filter*“ gibt, die verursachen, daß die Variabilität der musikalischen Erscheinungen mittels der Terminologie nicht unmittelbar zum Ausdruck kommt.

Eine weitere wichtige Frage ist die des Zusammenhanges der musikalischen Terminologie mit der Musikgeschichte. Soll die Musikgeschichtsschreibung viele festgestellten Tatsachen und Beziehungen genau benennen und definieren, so ist es für sie unerlässlich sich mit den terminologischen und begriffsgeschichtlichen Aspekten aller Sachverhalte zu befassen. Die ursprünglichen Bedeutungen der Wörter müssen aus dem Kontext der historischen Sprachebene, der alten Definition und der früheren terminologischen Systeme herausgelesen werden.

Die musikterminologische Forschung trägt aber auch zur Lösung der Beziehungsfrage „*Musik — Nationalität*“ bei. Die Sprache wird oft zu einem der Merkmale der Nationalität. Für die Lage der tschechischen Nation im 17. und 18. Jahrhundert ist es eben sehr typisch: die nationale Idee kommt vor allem durch die literarische Tätigkeit der Intelligenz zum Vorschein, die aus der Schicht des Bürgertums, bzw. aus dem niedrigeren Klerus stammt (Beckovský, Frozín, Rosa, Vusín u. a.). Eben dank diesen Mittelschichten der damaligen Gesellschaft Böhmens erhielt sich trotz der Germanisierung der Ämter und der Rathäuser eine ununterbrochene Kontinuität des tschechischen nationalen Bewußtseins auch in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berg.⁴¹ Widmeten also in diesem Kulturmilieu die Anhänger des Purismus der tschechischen musikalischen Fachsprache große Aufmerksamkeit und bemühten sie sich fast jede fremde Bezeichnung durch einen tschechischen Ausdruck zu ersetzen, so kann man behaupten, daß es sich um einen Niederschlag des nationalen Fühlens auf dem Gebiet der Musikkultur handelte, um eine der Zeit entsprechende Bestrebung das Musikalische zu tschechisieren.

⁴¹ Vergleiche O. Placht: *Lidnatost a společenská skladba českého státu 16.–18. st.*, Prag 1957.

Die Wichtigkeit einiger von uns angedeuteten Fragen bezeugt, daß es sich im Falle der musikterminologischen Forschung um keine Selbstzweckuntersuchungen handelt. Die wissenschaftliche Arbeit dieser Einstellung hilft der Geschichtsforschung die Geschichte der tschechischen Musikkultur besser zu erklären und bedeutet auch einen Beitrag zum Studium der Kulturgeschichte des tschechischen Ethnikums und der Nationalität.

KE STAVU ODBORNÉHO ČESKÉHO HUDEBNÍHO NÁZVOSLOVÍ V ČASOVÉM ÚSEKU 1500–1800

Autor v této studii vychází z analýzy relativně úplného souboru česky psaných lexikálních a narrativních pramenů 16.–18. století (slovníkářská díla T. Reschela, A. Daniela z Veleslavína, V. Rosy, K. Vusína, J. C. Rohna, česká barokní poezie, korespondence, předmluvy ke kancionálům, Pražské poštovské noviny aj.). Analytický postup pak vedl k vymezení čtyř základních otázek, na něž autor hledá odpověď: 1. Jaké druhy hudebních termínů jsou zastoupeny v českém hudebním názvosloví 16.–18. století; 2. Jaké místo zaujímá v této terminologii vokální, instrumentální a teoretické názvosloví; 3. Do jaké míry je české hudební názvosloví 16.–18. století domácího a cizího původu; 4. Jak české hudební názvosloví ovlivnilo celkový vývoj evropské hudby 16.–18. století.

Má-li autor v tomto stručném resumé odpovědět na tyto čtyři otázky, pak může – za daného stavu výzkumu – konstatovat, že v českém hudebním názvosloví 16. až 18. století převažuje elementární termín (= termín, který je používán všeobecně a není přesně definován, například písač, hudec), související s instrumentální a vokální hudbou (například varhaník, zpěvák). Většina těchto termínů je domácího původu (například buben, trubka), v menší míře jde o počeštěná označení (varhany, flétna, žalm). A v celkovém souhrnu možno na českém hudebním názvosloví doložit zjevnou souvislost s vývojem tehdejší evropské hudby (jsou doloženy například termíny moteto, arie, fuga, opera, serenáda, requiem, oratorium, koncert).

Výše uvedeným závěrem však možno dokumentovat, že problematika českého hudebního názvosloví 16.–18. století je již vyřešena. Nové otázky se jeví v charakteru a vztahu reflexe mezi hudbou a terminologií. Autor zdůrazňuje, že hudební terminologie je vyvolána hudební praxí – je jí reflektována. Existuje však mezi terminologií a hudební praxí krátké a plně zobrazující „spojení“, jež by tuto reflexi provedlo v co nejkratší době? Zdá se, že jsou tu nějaké „filtry“, jež znemožňují, aby variabilita hudebních jevů byla plně podchycena hudebním názvoslovím.

Ve studii je dále poukázáno na to, že závažným problémem hudebně terminologického výzkumu je otázka jeho úzkého sepětí s hudební historií. Tato disciplína je totiž doprovázena nezbytností stále znovu objasňovat a definovat pojmenování věcí, znovu osvětlovat vznik nových formových útvarů: též nutno vědecky poznat vztahy přesně definovat. Právě tyto skutečnosti vyžadují porozumění a pochopení hudebních pramenů a památek všech dob, čímž nutno přímo odkrývat původní význam slov z kontextů tehdejších definic a terminologických systémů.

V závěru autor zdůrazňuje, že nejzávažnějším úkolem hudebně terminologického bádání je – řečeno velice široce a nevyhraněně – řešení otázky vztahu mezi hudbou a národností. Jazyk, který je hudební terminologií zkoumán, se stává za určitých okolností známkou nacionality, jak to můžeme konečně pozorovat na literární činnosti našich vzdělanců z řad měšťanstva a nižšího duchovenstva v 17. a 18. století (Beczkovský, Frozín, Rosa). Jestliže tedy v tomto prostředí čeští puristé věnovali velkou pozornost českému hudebnímu názvosloví a snažili se vytvořit pro každé cizí označení český výraz, pak možno říci, že tu šlo o přenášení národního citění do hudební kultury, o snahu počeštit i tuto uměleckou sféru.

Jak je z uvedených problematiky patrné, má hudebně terminologické bádání daleko k tomu, aby mohlo být považováno za odtážitou hru se slovy. Výše nastíněné otázky nám naopak ukazují nutnost a potřebnost takového výzkumu. A to nejen proto, že terminologický výzkum nám lépe osvětlí dějiny české hudby, ale že se může též významnou měrou podílet na poznání kulturních dějin českého etnika a národnosti.