

KRYŠTOF HARANT VON POLŽICE UND SEINE ZEIT

III. Teil. Das literarische und musikalische Werk

Im ersten Band seiner Monographie hat der Verfasser die Zeit, das Milieu und die Situation dargelegt, wodurch Lebensschicksal, literarisches und musikalisches Schaffen von Kryštof Harant von Polžice und Bezdrůžice, eines bedeutenden Repräsentanten der tschechischen Musikrenaissance, bestimmt wurde.

Den zweiten Band dieser Monographie hat der Verfasser auf Grundlage erhaltener Quellenurkunden und umfangreicher historischer Literatur erarbeitet, besonders jedoch sein bewegtes, aber auch tragisches Leben, seine politische Anteilnahme an dem tschechischen historischen Werden vor der Zeit der Schlacht am Weißen Berg, seinen Studienaufenthalt in Innsbruck und seine Reisen ins Ausland. Auch Harants schöpferisches, staatspolitisches und menschliches Profil wurde hier gezeichnet.

Der dritte und zugleich umfassendste Teil der Monographie ist den literarischen Arbeiten sowie den musikalischen Kompositionen Harants gewidmet. Auch dieser Teil basiert auf authentischem Quellenmaterial literarischer und musikalischer Art, sowie auf musikwissenschaftlicher Literatur einheimischer und ausländischer Provenienz.

Im einleitenden Kapitel wird vor allem die Stellung Harants in der tschechischen und europäischen Musik des 16. Jh. behandelt. Erneut wird hier das rationale und emotionale Element in der niederländischen Vokalpolyphonie am Beispiel ihrer bedeutendsten Repräsentanten erläutert, besonders bei Orlando di Lasso, Philipp de Monte u. a. Die tschechische Musikkultur wird hier als ein aktiver und untrennbarer Bestandteil der damaligen europäischen Musik begründet und dargelegt. Das Prager Hofmilieu des Rudolfinischen Zeitalters wird als eines der bedeutendsten Zentren der damaligen europäischen Musik während der Zeit der Spätrenaissance, des Manierismus und des Frühbarocks charakterisiert. Dadurch wird der spezifische Charakter der tschechischen Musikrenaissance klargestellt, in der sich Harant als ein typisch ausgeprägtes, schöpferisches Individuum mit allen positiven und auch negativen Charaktereigenschaften, als eine synthetische Persönlichkeit einpaßt, die das Ideal eines universell gebildeten Renaissancemenschen (*l'uomo universale, singolare e unico*) verkörpert. Dabei wird hier gleichzeitig kritisch auf das Archaistische seines musikalischen und literarischen Stils hingewiesen.

Im zweiten Kapitel behandelt der Autor Harants musikalische und literarische Ausbildung, die ihm im allgemeinen schon in seinem Vaterhaus zuteil wurde. Eine gründliche musikalische Bildung erwarb sich Harant am Hofe des Erzherzogs Ferdinand II. von Tirol (1529–1595) in Innsbruck. Zu dieser Zeit war der Innsbrucker erzherzogliche Hof ein bedeutendes europäisches Musik- und Kulturzentrum, das mit seinem reifen künstlerischen Niveau dem Prager Kaiserhof gleichkam. Die Aufmerksamkeit des Komponisten konzentrierte sich hier auf die musikalische Pagenschule und deren Lehrer. Das waren zur Zeit von Harants dortigem Aufenthalt (1576–1584) bedeutende Komponisten und führende Persönlichkeiten der Innsbrucker Kapelle, so Alexander Utendal (um 1530–1581) und Jakob Regnart (um 1540–1599), sowie weitere bekannte Komponisten und Musiker der Innsbrucker Kapelle. Besonders ausführlich wird im 3. Band die Organisation der Innsbrucker Kapelle und ihr Repertoire behandelt. Innsbruck war damals unter anderem auch ein Zentrum der musikalisch theoretischen Forschung; weiter wurden am erzherzogli-

chen Hof auch dramatische und musikdramatische Werke aufgeführt. Dieses musikalische und kulturelle Milieu in Innsbruck hatte für die weitere Entwicklung und die Ausbildung Harants musikalischer Tätigkeit grundlegende Bedeutung. Nicht weniger wertvolle Kenntnisse musikalischer und literarischer Art gewann Harant während seiner Pilgerfahrt in das Heilige Land (1598–1599) und später auf seiner Reise nach Spanien (1614–1615). Besonders reiche Anregungen zu musikalischer Tätigkeit gewann der Komponist als empfindsamer und aufnahmefähiger Beobachter der Musikkultur in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in Frankreich und vor allem in Spanien.

Wenn Harants systematisches Musikstudium in Innsbruck keineswegs nur autodidaktischer Natur war, so hatte er jedoch im Gegensatz zu Innsbruck durch seinen langandauernden Aufenthalt am Prager Kaiserhof die Möglichkeit zu wertvollem autodidaktischem Studium; hier gewann er auch umfangreiche Kenntnisse über die damalige reife musikalische Renaissancekultur der niederländischen und italienischen Stilrichtung. Durch das Prager Hofmilieu wurde Harant mit den bedeutendsten Persönlichkeiten des europäischen vokalpolyphonischen Schaffens bekannt und drang dank seinem scharfen Intellekt in die Kompositionsstruktur der Musik der Spätrenaissance vor.

Auf Grund des neu entdeckten Quellenmaterials beschreibt der Autor die Organisation der Prager Rudolfinischen Kapelle sehr ausführlich und steckt ihre Bedeutung für die Entwicklung der Musikkunst im Zeitalter der tschechischen Renaissance ab. Er ist sich allerdings der Tatsache wohlbewußt, daß die Hofkapelle des Kaisers Rudolf II. im tschechischen Kulturleben lediglich eine isolierte Bedeutung hatte, da ihr Repertoire und ihre Stilnatur nicht intensiv in das einheimische Musikgeschehen eingedrungen ist, denn dieses entwickelte sich fast ausschließlich auf dem Boden der Literatenbruderschaften, die damals überwiegend der urtraquistischen Religionsobservanz angehörten. Zum Abschluß dieses Kapitels wurde die Tätigkeit des slowenischen Komponisten Jakob Gallus-Handl (1550–1591) in Prag eingehend beleuchtet. Weiter wurde hier Harants Bibliothek und das musikalische Instrumentarium auf Schloß Pecka kritisch gewertet; wahrscheinlich hatte hier Harant seine eigene Kapelle.

Das dritte und gleichzeitig umfangreichste Kapitel ist Harants literarischem und musikalischem Werk gewidmet. Das bedeutendste literarische Werk von Kryštof Harant ist seine *Pilgerfahrt in das Heilige Land* (1608). In deutscher Fassung erschien dieses Buch unter dem Titel *Der Christliche Ulysses* (Nürnberg, gedruckt bei Wolfgang Moritz Endter im Jahre 1678). Dieses Werk wird hier sowohl vom musikalischen als auch vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus und weiter in Konfrontation mit der zeitgenössischen tschechischen literarischen Produktion bewertet. Jene Teile der Reisebeschreibung, die Harants Aufenthalt in Italien schildern, besonders seine beiden kurzen Besuche in Venedig, sind Gegenstand erhöhter Aufmerksamkeit des Autors. In diesem Milieu gewann Harant ganz augenscheinlich einen engeren Kontakt mit der venezianischen Doppelchortechnik und Mehrchörigkeit (Polychoralität). Der aufmerksame Leser wird im Werk Harants Bemerkungen über Musik und Musikgebräuche im Heiligen Land und in Ägypten finden. Neben konkreten Erkenntnissen finden wir hier allerdings auch konfuse und kuriose Ansichten über vermeintliche Musik der alten Christen und über indische Musik. In seinem literarischen Stil trägt das Buch manchmal auch Spuren von fehlendem Schlibf und von stilistischen Anachronismen, wenngleich hier auch eine Menge von Erkenntnissen aufzutreffen sind, die auf Grund konkreten Lokalstudiums und auf einer bewundernswerten Kenntnis der damaligen wissenschaftlichen und reisebeschreibenden Literatur gegründet sind. Das Kapitel über die literarische Tätigkeit wird durch die Wertung der Lobgedichte – Epigramme und Sonette – abgeschlossen, die eigentlich Harants Schaffen verherrlichen.

Die Einleitung zum Kapitel über das musikalische Schaffen Harants behandelt den Grundcharakter von Harants Kompositionswerk, weiter die allgemeinen technisch-gestalterischen Eigenschaften der Motetten- und Messenproduktion in Gegenüberstellung zur europäischen Musik im 16. Jh. unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung dieser Grundformen der tschechischen geistlichen Musik im Zeitalter der Hochrenaissance, schließlich die kantofirmale Kompositionstechnik und den Typus der sog. *missa parodia*. Der eigentlichen Beschreibung und Analyse von Harants Kompositionen geht eine theoretische Betrachtung voraus, die sich mit allge-

meinen Erkenntnissen über die Problematik der Analyse und über die wissenschaftliche und künstlerische Interpretation von Musikkompositionen befaßt. Daran anschließend befaßt sich der Autor eingehend mit Entstehungsgeschichte, äußerer Beschreibung und Analyse der einzelnen Kompositionen Harants (Motetten *Qui confidunt in Domino* und *Maria Kron, Missa quinis vocibus* und vier handschriftliche Bruchstücke für die Alt-Stimme). Im Zusammenhang mit Harants Messe werden hier die Sammlungen von Kompositionen *Opus melicum* (herausgegeben 1602 von Friedrich Weißensee, Magdeburg) und Marenzios Madrigal *Dolorosi martir* behandelt, deren einleitendes melodisches Modell Harant als *cantus firmus* in seiner bereits erwähnten fünfstimmigen und sechsteiligen Messe gewählt hat.

Nach dieser allgemeineren Beschreibung des Kompositionsschaffens von Harant folgt eine detaillierte strukturelle Analyse seines Komponistenvermögens. Zuerst wird Harants melodisches Denken im Abhängigkeitsverhältnis vom Stimmumfang seiner Kompositionen und zur syntaktischen, intervallmäßigen und melodischen Bildung, zum Tonalempfinden und zu seinen melodischen Modellen analysiert. Damit ist der Grundcharakter von Harants Melodik abgegrenzt. Erhöhte Aufmerksamkeit ist hier der Analyse von Vokalmelismatik und ihrer Funktion in Harants Werk, dem Rhythmus und der Rhythmik gewidmet. An diese Analyse der Melodik knüpft unmittelbar ein kürzeres Kapitel über Harants harmonisches Denken an, das allerdings in seinem Schaffen nur sekundäre Bedeutung hatte.

Weiter wird hier im Zusammenhang mit der Formanalyse zuerst das Verhältnis von Text und Musik allgemein und darüberhinaus dessen tektonische, inhaltlich ausdrucksvolle und emotionale Einwirkung auf musikalische Organismen der Kompositionen aus dem 16. Jahrhundert im besonderen gewertet. Diese Schlußfolgerungen werden dann auf die wechselseitige Einwirkung von Text und Musik in Harants Werk appliziert. Auf dieselbe Konfrontationsart wird hier das Problem der Musikdeklamation bearbeitet, besonders jedoch das Problem der Taktstriche in der Musik des 16. Jahrhunderts bei besonderer Beachtung von Harants Schaffen.

Nach Abhandlung dieser Teilprobleme widmet sich der Autor sehr eingehend dem Problem der Form in Harants Werk und dies in engem Zusammenhang mit der Imitations- und Kontrapunkttechnik, die bei Harant vom Zeitkanon der Komposition nie abweicht. Als die wichtigsten Mittel zur Bildung von formalen Abschnitten können Kadenzen, kadenzionale Floskeln und Klauseln gelten, die zu den typischsten Merkmalen der Kompositionstechnik Harants gehören. Die dreiteilige Kontrastform ist bei Harant noch nicht voll ausgeprägt. Staunen dagegen erregt die folgerichtige Monothematik der Werke Harants.

Das Kapitel über die strukturelle Analyse von Harants Kompositionen wird durch eine Betrachtung über Ausdruckspotenz und neuzeitliche Interpretation seiner Kompositionen, die Allgemeingültigkeit für heutige Interpretation der vokalpolyphoni-schen Musik des 16. und 17. Jhds. überhaupt hat, abgeschlossen.

Im Schlußwort wird der Stil und die stilistische Einordnung der Musik Harants im Rahmen der tschechischen und europäischen Vokalpolyphonie der Spätrenaissance behandelt. Weiter wird hier die Frage des sog. Dilettantismus und der Auto-didax bei Harant endgültig verneint, da dies nach Darlegung von Harants systematischer musikalischer Schulung und Ausbildung nicht mehr akzeptabel ist. Dabei wird hier jedoch gleichzeitig auch auf das Anachronistische von Harants Kompositionstechnik und somit auf seine stilistische Grundstellung kritisch hingewiesen.

Vielleicht die größten Schwierigkeiten bereiteten dem neuzeitlichen Musikforscher bei seinem Bestreben Harants Stellung im Stilklima der tschechischen und europäischen Hochrenaissance zu bestimmen, der Mangel an überzeugendem Vergleichsmaterial, das ihm in kritischen Editionen zugänglich wäre. Harants musikalische Diktion steht noch gänzlich unter dem Einfluß des Renaissanceuniversalismus, der eine ausgeprägte Relation zu den einzelnen Komponisten der tschechischen und europäischen Spätrenaissance regelrecht unmöglich macht. Trotzdem kann man sagen, daß die Hauptvorbilder Harants sowohl in der Musiktheorie als auch in der Komposition Alexander Utendal, Orlando di Lasso, Philipp de Monte und Charles Luyton waren. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Harant auch mit Lambert de Sayve, Hans Leo Haßler und seinem Bruder Jakob Haßler in persönlichen Kontakt kam. Auch Luca Marenzio könnte Harant beeinflusst haben, da er mit dessen Werk vollkommen vertraut war. Harants Zugehörigkeit zu einem bestimmten Komponistentypus oder zu einer bestimmten Komponistenschule läßt sich nicht eindeutig nachweisen oder belegen.

Eine Beziehung zwischen Harants Werk und der einheimischen tschechischen Polyphonietradition, die sich in den tschechischen Literatenbruderschaften und in der sog. tschechischen Polyphonieschule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelt hat, läßt sich ebenfalls nicht nachweisen. Dasselbe kann man von tschechischen Volkselementen sagen, wenn auch nicht ausgeschlossen ist, daß er mit tschechischer vokaler und instrumentaler Volksmusik in Fühlung kam. Harants Musik erscheint uns als eine Stilsynthese der niederländischen Polyphonie mit einigen Elementen des italienischen Musikstiles vom Typus Palestrinas und Marenzios.

Abschließend kann man sagen, daß Harant unbestreitbar eine interessante Komponistenerscheinung der tschechischen Musik am Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts darstellt, wengleich er uns im Verhältnis zu der damaligen europäischen Musik auch als eine anachronistische Persönlichkeit erscheint, die die Kompositionstechnik seiner europäischen Komponistenvorbilder merklich vereinfacht. Die wertvollste Komponente von Harants Kompositionen bildet zweifellos ihr einheitlicher Musikausdruck, der sich durch außergewöhnliche Tiefe und Wahrhaftigkeit musikalischer Gedanken auszeichnet und der durch formale thematische Geschlossenheit gegeben ist. Die Bedeutung der Kompositionen Harants bezeugt weiter der Umstand, daß sie schon zu seinen Lebzeiten in den Zentren des europäischen Musikgeschehens verbreitet waren, wo sie Anerkennung schon dadurch erreicht haben, daß sie in Sammelwerke europäischer Polyphonmusik in Verbindung mit den übrigen bedeutenden Vertretern der europäischen Vokalpolyphonie aufgenommen wurden.

Zusammengestellt von Theodora Straková.