

Racek, Jan

Zum Problem der Periodisierung des tschechischen Musikbarocks im 17. und 18. Jahrhundert

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 1967, vol. 16, iss. H2, pp. [71]-87*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112282>

Access Date: 16. 02. 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.

JAN RACEK

ZUM PROBLEM DER PERIODISIERUNG
DES TSCHECHISCHEN MUSIKBAROCKS IM 17.
UND 18. JAHRHUNDERT

Das von der tschechischen Musikhistoriographie entworfene Bild der tschechischen Barockmusik des 17. und 18. Jahrhunderts ist und kann auch nicht ganz vollständig sein, da zu einer eingehenderen und erschöpfenden Erforschung und wünschenswerten schärferen Präzisierung derselben immer noch einige Quellendokumente ausstehen.¹ Erst nach Beendigung eines ausführlichen Verzeichnisses des Quellenmaterials, das sich bislang verstreut und unverarbeitet in tschechischen und ausländischen Musikarchiven und Bibliotheken befindet, und nach gründlicher Bearbeitung desselben auf heuristischer Grundlage durch spezielle monographische Teilstudien über die einzelnen Komponisten-Erscheinungen des tschechischen Musikbarocks wird es möglich sein, ihren Ideen- und Stilgehalt sowie ihre richtige Entwicklungsabfolge kritisch restlos zu erfassen und auszuwerten². Doch im Lichte der bisherigen tschechischen und ausländischen Forschungen, mit deren Analyse sich die *Brünner musikologische Schule* systematisch beschäftigt, können wir uns schon jetzt eine zumindest annähernde konkrete Vorstellung über die wichtigsten Entwicklungsphasen der tschechischen Barockmusik machen. Ihnen will die vorliegende Studie auch ihre besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

Mit der Entstehung, stilistischen Konstitution und Weiterentwicklung des tschechischen Musikbarocks hängt aufs engste vor allem die Frage seiner entwicklungsstilistischen historischen Periodisierung zusammen, die ihren spezifischen, von der periodischen Gliederung des europäischen, vornehmlich italienischen und deutschen Musikbarocks ein wenig unterschiedlichen, Charakter hat³.

Es soll uns hier vor allem um eine historisch und stilistisch begründete Periodisierung gehen, deren wesentliches Bewertungskriterium die sogenannten einigenden Stilprinzipien der musikalischen Strukturen sein sollen. Ihre gesetzmäßige Logik und ihr kinetischer Rhythmus bezeichnen denn auch die einzelnen Phasen und Perioden der Musikentwicklung. Also nicht etwa eine mechanische, statische, auf puren chronologischen Aspekten und genau festgesetzten und abgegrenzten Daten beruhende Periodisierung, sondern eine fließende, dynamische Periodisation, aufgebaut auf der Basis des Entwicklungsprozesses des inneren Kompositionsgefüges, seiner Formen und stilistischen Ausdruckselemente, und zwar in ständiger konfrontierender Fühlungnahme mit der europäischen Musik und den einzelnen Entwicklungsphasen des tschechischen barocken Kunst- und Lebensstils des 17. und 18. Jahrhunderts. Heute ist es bereits unerläß-

lich, die stilistischen Entwicklungsperioden der tschechischen Musik in Zusammenhang mit den Entwicklungsepochen der europäischen Musik zu sehen, wenn man sich nicht der Gefahr eines einseitig verflachten Blickes aussetzen will und damit freilich auch einer unkritischen Einstellung gegenüber dem Ideengehalt und der kompositionstechnischen Formstruktur der tschechischen Musik im Kontext mit der Weltmusik, d. h. in unserem Fall mit der europäischen Musik. Lediglich durch diesen methodischen Vorgang erreichen wir eine wenigstens relativ objektive Bewertungskonfrontation und Hierarchie der sich wechselseitig durchdringenden Stilepochen der musikalischen Strukturen und Kulturen. In unserem Fall geht es um eine Stilkonfrontation der Musikrenaissance mit dem Barock und im Endstadium wieder um eine solche des Barocks mit dem Klassizismus, ja sogar mit der im Entstehen begriffenen tschechischen Musikromantik. Nach dieser europäischen periodischen Gegenüberstellung ruft geradezu insbesondere die tschechische Musik des 17. und 18. Jh., abgesehen davon, daß wir durch diesen Konfrontationsprozeß die tschechische Barockmusik aus ihrer bloßen territorialen, regionalen Isolierung auf eine höhere Ebene des europäischen Musikgeschehens bringen.

Wir müssen uns vor allem dessen bewußt sein, daß sich der tschechische musikalische Barockstil mit einer bedeutenden Verspätung hinter dem europäischen Musikbarock, vornehmlich dem des italienischen Südens und des deutschen Nordens, herauskristallisiert und konstituiert hat, das in seiner frühen Entwicklungsphase namentlich in Italien etwa um die Mitte des 16. Jh. aufzutauchen beginnt. Seine Anfänge können wir deutlich bereits in der Chromatik und im Tonkolorismus der italienischen Polyphoner der Spätrenaissance, in der Bi- und Polychoralität der Venezianischen Schule und schließlich in der Florentiner Camerata verfolgen. Der tschechische musikalische Frühbarock hingegen stabilisiert sich in seiner typischen Form allmählich erst in der zweiten Hälfte des 17. Jh. In der tschechischen Musik fehlt beispielsweise gänzlich das stilistisch so wichtige Übergangsstadium von der Hochrenaissance zum Frühbarock, das sich in der italienischen Musik seit Mitte des 16. Jh. bis etwa 1600 herausgebildet hat und das von den Kunsthistorikern der bildenden Kunst als *Manierismus* bezeichnet wird. Dieser eigenständige, keineswegs pejorative Stilbegriff hat in letzter Zeit auch in die musikologische und musikhistorische Terminologie Eingang gefunden.⁴

Die entwicklungsgemäße Verspätung der Konstitution des tschechischen musikalischen Barockstils wurde nicht allein durch spezifische kulturhistorische und kunststilistische Faktoren verursacht (langwährendes Ausklingen der tschechischen musikalischen und bildnerischen Renaissance), sondern vor allem durch soziale und politisch-ökonomische Momente (politisch-ökonomische Krise vor und nach dem Weißen Berg, Herunterwirtschaftung des Landes während des Dreißigjährigen Krieges, komplizierte Religionsverhältnisse, schwere Bedrückung zur Zeit der Gegenreformation) und in der kritischen Entwicklungsphase durch den völligen Mangel an großen schöpferischen Persönlichkeiten. Nach der Schlacht am Weißen Berg wurde der tschechische schöpferische Genius durch grausame moralische und physische Persekution und später sogar durch den damit verbundenen Abgang tschechischer Künstlerpersönlichkeiten buchstäblich niedergeschla-

gen. Sie waren gezwungen, ihre Heimat zu verlassen und begründeten erst in der Fremde, in der sogenannten tschechischen *Musikeremigration* die zweite schöpferische Linie der tschechischen Musik und schufen die Voraussetzungen für einen neuen Entwicklungsstart vom Barock zum tschechischen musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus. Gerade zu einer Zeit, wo in der europäischen Musik eine wichtige Entwicklungsetappe des organischen Stilübergangs von der Hochrenaissance zum Frühbarock anhebt, fehlt es in den böhmischen Ländern an ausgereiften Komponisten-Individualitäten. Das bedeutete allerdings eine Störung der organischen Entwicklung, die von der vorwiegend universalistischen gotisch-mittelalterlichen und neuzeitlich renaissancemäßigen Stilperiode, die einem sich immer schärfer abzeichnenden Barocksubjektivismus und zugleich auch dem ausdrucksmäßig potenzierten, sogenannten Personalstil zustrebte, wenn man zu dieser Zeit allerdings schon von einem Personalstil im modernen Sinne des Wortes sprechen kann.

Die Zäsur in der Entwicklung der tschechischen Musik offenbarte sich namentlich in einem langen Aus- und Nachklingen des polymelodischen und polyphonen Prinzips der niederländischen Schule, insbesondere der einheimischen tschechischen kontrapunktischen Vokaltradition. Dieses Phänomen läßt sich im Schaffen der tschechischen Polyphoniker, vor allem in dem der damaligen repräsentativen Persönlichkeiten wie Jan Trojan *Turnovský*, Jiří *Rychnovský* u. a. beobachten. Ein recht anschauliches Beispiel für die periodische Stilverschiebung der tschechischen Renaissancepolymelodie und -polyphonie bis tief ins 17. Jahrhundert hinein bietet uns die in ihrem Stil anachronistische und gewissermaßen konservative Persönlichkeit des namhaften tschechischen Polyphonikers Kryštof *Harant* von Polžic und Bezručic (1564–1621), dessen im gipfelnden niederländischen polyphonen Stil geschriebene Kompositionen (Orlando Lasso) erst in den ersten zwei Jahrzehnten des 17. Jh. entstanden, während sich in Italien schon am Ausgang des 16. Jh. (Camerata fiorentina) ein konsequenter und ästhetisch gerechtfertigter Kampf gegen das niederländische polyphone Musikdenken entfesselt hatte⁵. Wir können daher sogar erklären, daß die tschechische Musik zu Beginn des 17. Jh. logisch und organisch weder an die Ausdrucksweisen der europäischen und tschechischen Vokalpolyphonie des 16. Jh. noch an die stilistischen Anregungen des italienischen musikalischen Frühbarock anknüpft. Damit wurde die Kontinuität des tschechischen Musikdenkens in der ersten Hälfte des 17. Jh. gewaltsam unterbrochen und durch die verhängnisvollen Ereignisse nach dem Weißen Berg gehemmt, ja buchstäblich in eine Isolation und Passivität getrieben. Ein direkt tragisches Beispiel hierfür ist selbst Kryštof *Harant* von Polžic, dessen Schaffen ein bloßes unabgeschlossenes und stilistisch halbvollendetes anachronistisches Torso darstellt.

Ein tieferes Studium der musikalischen Entwicklungsprobleme des tschechischen Musikbarocks muß unbedingt auch die spezifischen territorialen Entwicklungseigentümlichkeiten in Betracht ziehen, wie sie sich vornehmlich im 17. Jh. im Raume Böhmens und Mährens herausgebildet haben. Im eingeeengten Raum der beiden böhmischen Länder verlief die Entwicklung der Barockmusik in einer einprägsamen, den gegebenen spezifischen politisch-kulturellen Bedingungen entsprechenden Differenzierung. Während

die musikstilistische Entwicklung in Böhmen schon gegen Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jh. von der höfischen, stilistisch typisch ausgeprägten Musikkultur der kaiserlichen Residenz Rudolf II. zu Prag bestimmt worden war, kam es in Mähren zu einer ersten größeren Entfaltung der musikalischen Barockkultur – soweit uns bisher bekannt – erst in der zweiten Hälfte des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh. im Milieu der Schloßresidenzen des spätbarocken mährischen Adels. Es ist freilich nicht ausgeschlossen, daß unsere bisherigen Anschauungen durch weitere Archivforschungen einigermaßen berichtigt und ergänzt werden.

Es dürfte wohl bei weitem schwieriger sein, das Endstadium der Entwicklung des tschechischen Musikbarocks festzulegen, als das Anfangsstadium desselben. Die Stilelemente der tschechischen Barockmusik haben nicht nur in der Periode des musikalischen Rokoko, Vorklassizismus und Klassizismus des 18. Jh. einen langen Aus- und Nachklang zu verzeichnen, sondern darüber hinaus auch noch im Anfangsstadium der tschechischen Frühromantik der Wiedergeburtzeit, wenn sich hier auch schon ein erster organisierter Ansturm gegen die stilistische Wesenheit und den ideologischen Gedankengehalt des Barocks erhebt. Diese Erscheinung können wir z. B. auch in der tschechischen Literatur, vor allem in der Dichtung, wahrnehmen, wo wir noch gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jh. archaischen Barockelementen und einer typisch barocken, pastoral-bukolischen und arkadischen Thematik begegnen. Verhältnismäßig lange währte das Ausklingen des Barocks in der tschechischen bildenden Kunst, vornehmlich in der Architektur, die einen vorwiegend universalistischen Charakter hatte – und es wäre gewiß eine Vulgarisierung, wollten wir sie mit einem nichtadäquaten und anachronistischen Nationalbegriff bezeichnen. Dieser Begriff hatte nämlich im tschechischen bildenden Barock eine andere Bedeutung und bekundete sich zudem in einer anderen Weise, als z. B. in der Kunst des 19. und 20. Jh. Die tschechische Barockmusik und Barockliteratur kann man hingegen unter dem Einfluß der folkloristischen Elemente in einem bestimmten Sinne bereits als national bezeichnen, vor allem im Sinne einer ideellen Opposition gegen die Sieger am Weißen Berge und gegen die Ideologie nach dem Weißen Berg, da sich in dieser Kunst, wie nicht nur aus dem Werk des großen Reformators J. A. Komenský (1592–1670), sondern auch aus dem schöpferischem Vermächtnis der tschechischen Barockschriftsteller und -dichter wie Bedřich Bridel (1619 bis 1680) oder Bohuslav Balbín (1621–1688) zu ersehen ist, die nationale und rebellisch-oppositionelle Volkskraft konzentriert und gespeichert hat.

Die spezifisch tschechischen Entwicklungsaspekte und -momente, hervorgerufen durch einheimische gesellschaftlich-politische und ökonomische Faktoren, hatten, wie man sieht, einen tiefen gestalterischen Einfluß auf die stilistische Eigenart, künstlerische Qualität sowie auf die entwicklungsgemäße Zeitfolge der tschechischen Musik unter Berücksichtigung der großen europäischen Stilepochen, vorzugsweise des italienischen Musikbarocks. Dabei sei hervorgehoben, daß der Einfluß dieser Musik auf die tschechische Musikkultur des 17. und 18. Jh., ungeachtet der zeitlichen Verspätung des tschechischen Musikbarocks hinter der musikalischen Entwicklung der europäischen Musik, beträchtlich, wenn auch nicht in allen Bireichen von gleicher Natur, gewesen ist.

In engem Zusammenhang mit den Periodisierungsproblemen der tschechischen Barockmusik erscheint es notwendig und angebracht, ihre hierarchische Beziehung zur tschechischen Volksmusik und umgekehrt wieder die Beziehung der Volksmusik zu der sogenannten Kunstmusik festzulegen⁶. Die Promiskuität der Kunst- und Volksmusik tritt besonders anschaulich namentlich in der tschechischen Musikkultur der Renaissance und des Barocks zutage, wovon der große Aufschwung des Volksliedschaffens und der reichen tschechischen Kanzionalliteratur des 16. und 17. Jh. sowie ihre enge Beziehung zur damaligen professionellen Kunstmusik Zeugnis ablegen. Es ist zwar richtig, daß sich die tschechische künstlerische Musikkultur des Barocks auf einen reifen, in die böhmischen Länder aus verschiedenen Teilen des europäischen Kontinents importierten Musikprofessionalismus stützt, aber die tschechische Musikkultur dieser Jahrhunderte ist einfach undenkbar ohne die befruchtende und wiederbelebende Einwirkung des tschechischen Volksschaffens. Der Einfluß der romanischen, französisch-italienischen, später dann germanischen, niederländisch-deutschen Musikkultur auf die Entwicklung des kompositionstechnischen Gefüges der tschechischen Musik war ungemein fruchtbar, wenn auch um den Preis einer teilweisen Italianisierung und Germanisierung, wie wir sie beispielsweise in der zweiten und dritten Entwicklungsphase des tschechischen Musikbarocks beobachten können. Wie ein wirksamer und eigenartiger, die Gefahr eines Musikepigonentums aufhebender Katalysator wirkte auf die tschechische Kunstmusik des 16. bis 18. Jh. die einheimische Musikfolklore, die im Verein mit dem tschechischen autochthonen Musikdenken das herausgebildet hat, was an dieser Musik originell und eigenständig ist.

Aus unserer Erkenntnis der wechselseitigen Wirkungskraft und Symbiose der Kunstmusik mit der Volksmusik folgt der völlig logische Schluß vom Parallelismus und von der Kontinuität zwischen den einzelnen einigenden Stilprinzipien der Kunstmusik und den schöpferischen Prinzipien der Volksmusik. Ein solches kontinuierliches Einigungsprinzip der Volksmusik mit der Kunstmusik bildet die Diatonik, deren natürliche Tonart die Entwicklung des europäischen musikalischen Denkens schlechthin wechselseitig beeinflußt hat. Dabei müssen wir allerdings eingedenk sein, daß trotz der seit den ältesten Zeiten der Musikentwicklung bestehenden Korrelation zwischen den beiden Musikkulturen die Entwicklung der Kompositionsstrukturen und Prinzipien der Kunstmusik immerhin einen weit komplizierteren Verlauf gehabt hat, als die Entwicklung der Volksmusik, die lediglich auf die Prinzipien der melodischen, stark von mesologischen Faktoren beeinflussten Variabilität beschränkt war, abgesehen davon, daß der Volksmusik im Vergleich zur Kunstmusik neben einer stilisierenden schöpferischen Potenz keine bewußte stilbildende Kraft innewohnt⁷. Aus dem Grunde macht die tschechische Barockmusik in bezug auf das Periodisierungsproblem einen weit komplizierteren Entwicklungsprozeß durch, als die Volksmusik dieser Stilepoche.

Mit dem oben erwähnten kritischen Vorbehalt kann man sagen, daß das tschechische Musikbarock eine relativ einheitliche Stilepoche gebildet hat, die der Ausdruck des Lebens- und Kunststils dieser Zeit war. Diese Epoche entwickelte sich in einem Zeitraum von etwa 160 Jahren, vom

Beginn des 17. Jh. (Niederwerfung des Ständeaufstandes im Jahre 1620) bis ins letzte Drittel des 18. Jh. (Aufhebung der Leibeigenschaft im Jahre 1781), also in der Zeit der Rekatholisierung der böhmischen Länder, der Blütezeit des Jesuitenbarocks und der unerbittlichen Gegenreformation, die sich annähernd mit der dritten Phase des tschechischen Feudalismus deckt. Wir unterscheiden im tschechischen, ähnlich wie im europäischen Musikbarock, drei sich markant abzeichnende Entwicklungsperioden:

1. Frühbarock — umfaßt in der tschechischen Musik die 1. Hälfte des 17. Jh. von etwa 1600 bis 1650.
2. Hochbarock — entfaltet sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. und im ersten Drittel des 18. Jh. von etwa 1650 bis 1730.
3. Spätbarock — dessen stilistische Potenz vom Ende des 1. Drittels bis zum Beginn des 3. Drittels des 18. Jh. zur Geltung gelangt, entfaltet sich von etwa 1730 bis 1770, wo er sich als eigenständiger Stil bereits vollständig überlebt⁸.

Betrachten wir auf Grund dieser Dreiteilung die einzelnen Perioden des tschechischen Musikbarocks etwas genauer, so erhalten wir annähernd folgendes Gesamtbild seiner stilistischen Entwicklung:

In der ersten Entwicklungsperiode vom Beginn bis zur Mitte des 17. Jh. kann man noch kaum von einem ausgeprägt bodenständigen tschechischen barocken Musikdenken sprechen, da die damalige tschechische Musik noch gänzlich unter dem Einfluß der importierten und vermittelten niederländischen und italienischen polyphonen Kultur steht. Die große Entfaltung der niederländischen und italienischen polyphonen Musik, die am Prager kaiserlichen Hof Rudolf II. vor sich ging, war mehr oder weniger auf die Umwelt des Hofes beschränkt und berührte das tschechische Musikdenken nur sehr unbedeutend. Das Studium des Noten- und insbesondere des Aktenmaterials, das heute im Staatlichen Zentralarchiv von Prag aufbewahrt ist, zeugt nicht nur von der Wirksamkeit der niederländischen Polyphonie in der Prager Umwelt (Akten über den Prager Aufenthalt des Philippe de Monte und Charles Luyton), sondern wir finden darin bereits auch die ersten Einflußspuren der italienischen Barockmusik, die in dem kurzen Zeitabschnitt vor der Schlacht am Weißen Berg im Milieu der Prager kaiserlichen Residenz auftauchten. Schon am Ausgang des 16. Jh. kommen in Prag Stefano Felis (um 1550 bis nach 1603), Francesco Milleville (Lebensdaten unbekannt) und Agostino Agazzari (1578—1640), einer von den Angehörigen des römischen Opernstils, mit ihren Kompositionen zur Geltung. Um das Jahr 1603 gelangt der venezianische Stil mit den Kompositionen des Francesco Stivori (Mitte des 16. Jh.) nach Prag, der die damals modernen Verse der pastoralen Lyrik des Jacopo Sannazaro und Ottavio Rinuccini in Musik setzt. Die italienische begleitete Monodie dringt erst im zweiten Jahrzehnt des 17. Jh. in Prag ein. In der Prager Universitätsbibliothek ist eine sehr wertvolle Quelle erhalten, ein Sammelwerk von Drucken der italienischen Monodie, das sich im Jahre 1612 der kaiserliche Rat Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth anschaffen ließ und in dem gleichsam in nuce der ganze Entwicklungsgang der italienischen Monodie erfaßt ist, das in Einzelheiten zwar unvollständig ist, da darin bedeutsame Repräsentanten der Florentiner und der römischen Monodie fehlen, das aber immerhin ein klares

Bild bietet über die wichtigsten Entwicklungs- und Stiltendenzen der frühen italienischen begleiteten Monodie. Sein musikgeschichtlicher Wert ist umso größer, als es einige Unikatdrucke enthält, die man nicht einmal in den führenden europäischen Musikarchiven und Bibliotheken findet⁹. Das handschriftliche Sammelwerk von italienischen Liedern aus der ehemaligen Bibliothek der Lobkowitz in Roudnice, *Ariette in musica da diversi autori*, das auch Monodien aus dem 1. Drittel des 17. Jh. enthält, kann für uns hingegen keinesfalls ausschlaggebend sein, weil es wohl erst viel später nach Böhmen gelangt sein dürfte, allem Anschein nach aus Spanien, wo ein Teil der Raudnitzer Musikaliensammlung erworben wurde.¹⁰

Die italienische Musik drang in Prag vor allem durch das Verdienst des italienischen Adels ein, der aus Italien nicht nur die damaligen neuesten Kompositionen (Monodien), sondern auch ausübende Musiker mitgebracht hat. Auf sein Betreiben hin wurde in Prag auch das italienische Madrigal sowie das historische, allegorische und mythologische Ballet gepflegt. Aber auch dies sollte eine bloße Episode bleiben, ohne tieferen stilbildenden Einfluß auf die Entstehung des tschechischen Barockstils und beschränkt auf einen engen Kreis des kaiserlichen Hofes und der damaligen Prager und italienischen Feudalgesellschaft. Doch wegen dieser Isolation konnten alle diese günstigen Entwicklungsanregungen und -voraussetzungen als integraler Bestandteil des eigenständigen tschechischen Musikdenkens nicht zur Geltung kommen. Seine natürliche Kontinuität wurde — wie bereits weiter oben erwähnt — durch die unerfreulichen politischen Verhältnisse gewaltsam unterbrochen. Diese Verhältnisse zwangen der tschechischen Kultur für lange Zeit das romanische, vornehmlich italienisch-spanische, Kulturklima auf. Der Entwicklungsverlauf des damaligen tschechischen musikalischen Volksschaffens war dagegen nicht in dem Maße gestört, wie die Entwicklung der tschechischen Kunstmusik, da es organisch an die reiche Überlieferung der tschechischen geistlichen und weltlichen Musikfolklore des 15. und 16. Jh. anknüpfen konnte, was vor allem in der katholischen Kanzionalliteratur des 17. Jh. zum Ausdruck kam. In Verbindung mit der tschechischen Kunstmusik schuf die Volksmusik — ähnlich wie die mündliche Volksliteratur in Verbindung mit der tschechischen Kunstliteratur — neue Möglichkeiten für eine Weiterentwicklung der tschechischen Musik des 17. Jh. Deshalb tauchte selbst in dieser anscheinend sterilen Zeit in der tschechischen Kunstmusik, wenn auch etwas zaghaft und schüchtern, dennoch ein neuer Kompositionsstil auf, und zwar knapp vor der Katastrophe am Weißen Berg. Das läßt sich gewissermaßen an den geistlichen Kompositionen des Jiří Altimontanus († 1608), des Magisters Jan Campanus Vodňanský (etwa 1572–1622), Václav Píscenus Falco (Lebensdaten bisher unbekannt), Jan Bufler († 1655), Jakub Kryštof Rybnický (um 1600 bis 1639) und in der Kanzionalliteratur bei Jiří Třanovský (1592–1637), dem Verfasser der *Cithara sanctorum* (Levoča 1636), sowie in J. A. Komenskýs (1592–1670) *Amsterdamer Kanzional* (1659) ablesen. Neue Stiltendenzen machten sich insbesondere im Schaffen des Jan Sixt von Lerchenfels († 1629) geltend, der — 1584 — an der Hofkapelle Kaiser Rudolf II. als Sänger tätig war.

Die Kompositionen dieser Autoren harren — gleich der gesamten ersten Periode der tschechischen Barockmusik — bis heute einer fachmännischen

Bearbeitung und ausführlichen Erläuterung. Wir vermögen daher nur gemeinhin zu konstatieren, daß es bei den meisten der obengenannten Komponisten zu einer wechselseitigen Einwirkung der tschechischen Musikfolklore und der Kunstmusik und damit zugleich zur Schaffung einer Grundlage für einen neuen tschechischen musikalischen Barockstil gekommen war. Eine Infiltration der tschechischen Volksmelodik läßt sich sehr anschaulich in der zweiten Periode des tschechischen Musikbarocks nachweisen.

In der zweiten Entwicklungsperiode, die den Zeitraum von der 2. Hälfte des 17. Jh. bis in die dreißiger Jahre des darauffolgenden Jahrhunderts umspannt, bildet sich bereits der tschechische musikalische Barockstil heraus und erreicht zugleich auch seinen Höhepunkt. In dieser Periode von kaum 80 Jahren erlebte das tschechische Musikschaffen und der tschechische Musikgenius – nahezu nach einer Pause von einem halben Jahrhundert – einen neuen schöpferischen Aufschwung. Damals entstanden nämlich auf dem Gebiet der Kunstmusik Werke von bleibendem Kunstwert und außerordentlicher Bedeutung für die künftige Weiterentwicklung. In dieser Zeitspanne können wir schon auf Grund verlässlicher Noten und schriftlicher Quellendokumente (Kompositionen und Musikinventare) mit Sicherheit nicht nur die Entwicklung und Organisation der tschechischen Musik dieser Periode verfolgen, sondern darüber hinaus auch ihre stilistische Grundorientierung und ihren künstlerischen Beitrag maßgebender auswerten, und zwar nicht allein für die tschechische, sondern in einem gewissen Maße auch schon für die europäische Musikkultur.¹¹

Es handelt sich hier vorwiegend um vokale Kirchen- und zum Teil auch um weltliche Instrumentalmusik, die sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. unter starkem Einfluß der aus Italien, Wien und Deutschland importierten Vokal- und Instrumentalmusik entwickelt hat. Die Beziehungen zu Italien und Wien wurden damals durch italienische, Wiener und später auch deutsche Komponisten vermittelt. Einer der bedeutendsten Komponisten, die sich in der 2. Hälfte des 17. Jh. um die tschechisch-italienischen Beziehungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik ein großes Verdienst erworben haben, war Vincenzo Albrici (1631–1696), der zur Zeit seines größten Schaffensaufschwungs in Prag gelebt hat, wo er gegen Ende des 17. Jh. eine ungemein fruchtbare kompositorische und organisatorische Tätigkeit entwickelte. Von da an erscheinen in der tschechischen barocken Kirchen- und Instrumentalmusik dieser Periode melodische, kompositorische und stilistische Elemente, die dem italienisch-deutschen insbesondere Wiener-neapolitanischen Stil nahestehen, wie ihn Arcangelo Corelli, Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Nicola Porpora, Antonio Vivaldi, Leonardo Vinci, Francesco Bart. Conti, Antonio Draghi, Tommaso Albinoni, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel repräsentieren, wenn auch der Einfluß des Letztgenannten auf die tschechische Barockmusik nur sporadisch zur Geltung und zum Ausdruck kam.¹²

Der italienische, Wiener und teilweise auch deutsche vokalinstrumentale Stil machte sich besonders gegen Ende des 17. Jh. und im ersten Drittel des 18. Jh. im Repertoire der Adelskapellen bedeutender böhmisch-mährischer Schloßresidenzen, die wichtige Zentren der Barockmusik waren, gel-

tend. Von ihnen seien wenigstens die bedeutendsten böhmischen und mährischen Schloßkapellen in Tovačov, Kroměříž, Brtnice, Český Krumlov, später im 18. Jh. sodann in Prag, Roudnice, Kuks, Lysá, Holešov, Vyškov und Jaroměřice a. d. Rokytná genannt. Wichtige Zentren der tschechischen geistlichen Vokalmusik waren wiederum die Kirchenchöre und Klöster, wo die Formen der Messe, der Kantate, des Oratoriums und die für die tschechischen Verhältnisse besonders charakteristische Form des Sepolcro eine besondere Pflege erfuhren. Das Sepolcro drang aus dem Wiener Kreis und aus Italien zu uns, entwickelte sich hier aber zu einem eigenständigen tschechischen musikdramatischen Gebilde, das sich vom deutschen oder italienischen Prototyp durch seinen tschechischen melodischen Volkscharakter unterschied. Die Oper war das ganze 17. Jahrhundert hindurch in den böhmischen Ländern fast unbekannt und tauchte erst später in ihrem Wiener-neapolitanischen und venezianischen Typ auf einheimischen Schloßbühnen auf. Wenn dies auch ohne Teilnahme der tschechischen Komponisten geschah, so war sie dennoch durchschlagend richtungweisend für die Stilentwicklung des tschechischen musikdramatischen Schaffens. Erst im 18. Jh., besonders aber nach der Prager Aufführung der Oper *Costanza e forza* (1723) von J. J. Fux, kommen die ersten tschechischen musikdramatischen Versuche in Sicht, vor allem volkstümliche Singspiele, musikalische Kloster- und Schuldramen, die wegen ihrer primitiven kompositionellen und stilistischen Faktor eher schon dem tschechischen musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus angehören.

Typisch für die zweite Periode der tschechischen Barockmusik ist die Tatsache, daß in dieser Zeitspanne reife und in der Tat repräsentative Komponisten-Persönlichkeiten allmählich zur Geltung gelangen, die kraft ihrer selbständigen schöpferischen Potenz und ihres urwüchsigen melodischen und harmonischen Vorstellungsvermögens dieser Periode ihr stilistisches Gepräge geben. Die tschechische vokale Kirchenmusik der 2. Hälfte des 17. Jh. wird durch das außergewöhnlich inventionsreiche Werk des Adam Václav Michna von Otradovic (um 1600 bis 1676) repräsentiert, insbesondere durch seine meisterhafte *Missa Sancti Venceslai*, durch die Sammlung von Kirchenkompositionen *Sacra et litaniae* (gedruckt 1654) und durch sein monumentales *Magnificat*.¹³ Die weltliche Instrumentalmusik dieses Jahrhunderts hatte ihren namhaften Vertreter in Pavel Josef Vejvanovský (etwa um 1640 bis 1693), der in selbständiger Weise an den venezianischen polychoralen Stil der Kanzonensonaten anknüpfte.¹⁴ Eine Synthese von Hochbarockstil mit klassizistischen Tendenzen offenbarte sich im Schaffen des Josef Antonín Plánický (etwa von 1691 bis 1732), der sich in seinem schwungvollen barocken Pathos und rezitativischen Arioso-Stil in der tschechischen Musik als Vorläufer der Bachschen-Händelschen Diktion ausweist. Die Gipfelphase dieser Stilperiode, die man bereits als Übergangsstadium zur dritten Periode des tschechischen Musikbarocks ansprechen kann, ist durch das stilistisch beachtenswert ausgewogene Instrumentalwerk des Jan Dismas Zelenka (1679 bis 1745) sowie durch das seinem Ausmaße nach nicht besonders große schöpferische Vermächtnis des Minoriten Bohuslav Matěj Černo-horský (1684–1742) vertreten.¹⁵ Černo-horský vollendet mit seinem eigenarti-

gen Kompositionsstil, in dem er sich auf das italienische und süddeutsche kompositorische konzertante Orgelprinzip stützt, die tschechische vokalinstrumentale polyphone Tradition.¹⁶

Im Werk dieser Komponisten vollzog sich auch eine stilistische Emanzipation vom europäischen musikalischen Barockstandard, bedingt nicht nur durch einen subjektiv ausgeprägten kompositorischen Ausdruck, sondern auch durch einen neuen beträchtlichen Eingriff der einheimischen Musikfolklore (vornehmlich bei Michna), der dann auch das tschechische musikalische Hochbarock befähigte, mit seinen eigenen schöpferischen Werten dem europäischen musikalischen Vorklassizismus (Zelenka) etliche, wenn auch untergeordnete Impulse zu geben. Zelenka und Černohorský haben mit ihrem Werk am Umbruch zweier Jahrhunderte die zweite Periode der tschechischen Barockmusik ihrer Vollendung entgegengeführt und auf diese Weise den Boden zum Anbruch des musikalischen Vorklassizismus der dritten Entwicklungsperiode bereitet.

In der dritten Periode des tschechischen Musikbarocks, die von den dreißiger Jahren bis in die siebziger Jahre des 18. Jh. reicht, zerfällt das tschechische musikalische Barockdenken als selbständiger Stilfaktor in kleinere ornamentale, melodische Rokokogebilde. Diese verhältnismäßig kurze stilistische Zwischenzeit ist ein wichtiges Übergangsstadium zum tschechischen musikalischen Vorklassizismus und Klassizismus. Hier klingen die kompositorischen Prinzipien der tschechischen Barockmusik des 17. Jh. vor allem im Schaffen der Angehörigen der Orgelschule B. M. Černohorskýs sowie all jener Komponisten aus, die sich unter dem mittelbaren Einfluß dieses Komponisten entwickelt haben.

Einer der markantesten Repräsentanten dieser Stilperiode ist der Komponist Jan Zach (1699–1773), der in seinem Vokal- und Instrumentalwerk das spätbarocke Pathos mit dem frühen vorklassizistischen Musikausdruck verbindet. Die gleiche stilistische Synthese weist das Schaffen von František Václav Míča (1694–1744), František Ignác Tůma (1704 bis 1774), František Václav Habermann (1706–1783), Josef Antonín Sehling (1710–1756), Josef Ferdinand Norbert Seger (1716–1782) und von vielen Ordenskomponisten dieser Zeit auf. Das Stilprinzip der dritten Periode der tschechischen Barockmusik erreichte seinen Höhepunkt ohne Zweifel in dem Prager Organisten und Komponisten František Xaver Brixi (1732–1771), in dessen umfangreichem Kirchen- und Orchesterwerk sich das melodische Volkselement mit dem ausklingenden Barockpathos und frühklassischem Musikausdruck vermengt.¹⁷

Bei allen diesen Komponisten, am einprägsamsten jedoch bei Fr. Xaver Brixi, tritt in ihrer musikalischen Diktion der sogenannte „Mozartsche“ Musikausdruck zutage, so daß Brixi mit Recht als einer von den Vorläufern des Mozartschen Kompositionsstils bezeichnet wird.¹⁸

Ein Spezifikum der tschechischen Musik der ersten und zweiten Hälfte des 18. Jh. ist die sogenannte Kantorenmusik, ähnlich wie die literarischen Bruderschaften und die Kanzionalliteratur eine Eigentümlichkeit der tschechischen Musik des 16. und 17. Jh. waren. Die Musik der tschechischen Dorfkantoren schuf damals nicht nur die berühmte tschechische Musikantentradition, sondern auch einige typische Kompositionsgenres, in denen sich die gesunde tschechische Volksmusikalität mit einer reifen

spätbarocken und frühklassischen Kunstmusik vermischte. Zu den typischsten Kompositionsgebilden des tschechischen Kantorenmusik gehörten die sogenannten Weihnachts-*Pastorellen*, ursprünglich schlichte, auch in Grippenspielen vorkommende Weihnachtslieder, die sich im Laufe des 18. Jh. zu höheren Kleinkantatenformen mit Soloauftritten und Chorinterjektionen herauskristallisiert hatten. Ihre vermutliche tschechische Bodenständigkeit ist durch die neuen Forschungen tschechischer und ausländischer Forscher, die auf die italienische, französische, deutsche und insbesondere österreichische (Südtiroler) Provenienz der Pastorellen hinweisen, erheblich erschüttert.¹⁹

Mit der Kantorenmusik auf dem tschechischen Lande lebt im Verlauf des 18. Jh. das tschechische weltliche und geistliche Lied, vor allem die katholische Kanzionalliteratur, wieder auf, die bereits am Ausgang des 17. und zu Beginn des 18. Jh. an die hymnologische Tradition der Böhmisches Brüderunität anknüpft (Václav Šteyer, *Kancionál český* [Das tschechische Kanzional, 1683], Karel Holan Rovenský, *Kaple královská zpěvní a muzikální* [Die königliche Gesang- und Musikkapelle, 1693], und Jan Josef Božan, *Slaviček rajský* [Die kleine Paradiesnachtigall, 1710]). Es kam somit zu dem interessanten Paradox, daß die katholische Gegenreformation die hymnologischen Elemente der Böhmisches Brüder nicht allein ins 17., sondern auch ins 18. Jh. hineintrug, und dies justament im Geiste der Gegenreformationsbewegung!

Freilich läßt sich nicht behaupten, das tschechische Musikbarock hätte sich in der Instrumentalmusik des 18. Jh. (vgl. z. B. die Barockelemente im Werk des J. A. Benda!) oder sogar am Ausgang desselben vollends ausgelebt, zumal das Barock in der tschechischen Kirchenmusik, vor allem in der Generalbaß-Praxis, insbesondere auf tschechischen ländlichen Chören, noch tief ins 19. Jh. hinein fortlebt. Doch handelt es sich in diesem Fall um einen konservativen, erstarrten, unschöpferischen, allenfalls mechanisch verspäteten Ausklang der barocken Kompositionsprinzipien und der barocken Notationspraxis, die man folglich nicht als stilistische Periodisierungsprinzipien hinnehmen kann. Dabei ist dieses Faktum für die Stilentwicklung der tschechischen Musik im 18. und 19. Jh. ungemein bezeichnend, vor allem wegen seines Retardationsmomentes, das dann in der stilistischen Weiterentwicklung der tschechischen Musik des 19. Jh. wiederum auftritt, also zu einer Zeit, wo die Mozartsche Tradition noch lange nachklingt, in der letzten Endes gleichfalls noch zahlreiche barocke Stilanachronismen mitschwingen.

Das tschechische Barock erlosch erst zur Zeit des tschechischen aufgeklärten Rationalismus, der im Grunde genommen antibarock war, wie wir es bei den tschechischen Wiedererweckern der Aufklärungs- und Wiedergeburtzeit Josef Dobrovský, Josef Jungmann, Karel Havlíček und František Palacký beobachten können. Die tschechische nationale Wiedergeburt sagte dem Barock und den Barocktendenzen den Kampf an, ohne dieselben als barock zu bezeichnen. Dieser Kampf gegen das Barock wurde im Geiste der Philosophie Descartes', Leibniz' und der Wolffschen Popularphilosophie geführt und zwar sowohl gegen den Aristotelismus in der Konzeption

des Suarez und Arriago, wie ihn bei uns die Jesuitenschulen gedolmetscht, als auch gegen die Scholastik eines Duns Scotus.

*

Mit der *dritten* Entwicklungsperiode findet unser gedrängter Überblick über die einzelnen Entwicklungsphasen der tschechischen barocken Musikkultur des 17. und 18. Jh. seinen Abschluß. Wir stellen fest, wie schwierig und langsam sich der tschechische musikalische Barockstil namentlich in der ersten Periode nach der gewaltsamen Entwicklungszäsur und in der fortschreitenden Krise des tschechischen Musikdenkens zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges nach der Schlacht am Weißen Berg entwickelt hat. Seitdem wurden auch ganze Abschnitte seiner Entwicklung zeitweilig aus dem musikalischen Entwicklungsprozeß und Geschichtskontext eliminiert. Erst in der 2. Hälfte des 17. Jh. hat sich das Barock dank einigen ausgereiften Komponisten-Persönlichkeiten verhältnismäßig schnell wieder konstituiert, die mit ihren eigenständigen Kompositionen fähig waren, an die zeitweilig unterbrochene einheimische Musiktradition anzuknüpfen. Diese Regeneration verlief zweifellos auch unter dem fördernden Einfluß des tschechischen musikfolkloristischen Milieus und der tschechischen einheimischen Folkloretradition, deren Eingriff in die melodische Vorstellungskraft der tschechischen Komponisten des 17. und 18. Jh. sehr wirkungsvoll war. Und schon damals hat sich gerade hier ein reicher Fond und ein ausgiebiges Reservoir der neuen tschechischen Musikdiktion gebildet, die organisch in die Kompositionen der tschechischen Musikeremigration Eingang fand, insbesondere in das Schaffen der Angehörigen der Mannheimer Schule. Diese Schule begann dann auch mit ihrem konzertant-instrumentalen und Reproduktionsstil die italienische Musikkultur aus ihrer privilegierten Stellung in Mitteleuropa zu verdrängen, während sich in der 2. Hälfte des 18. Jh. der Einfluß der deutschen Musik Bachs, Haydns, Mozarts und zum Teil auch Händels zu steigern beginnt. Dabei blieb das Erbe des tschechischen Musikbarocks weiterhin lebendig in der Periode des tschechischen Musikklassizismus, zu dessen charakteristischen Stileigenschaften die für die gesamte tschechische Musik des Barocks und Klassizismus so bezeichnende inhaltliche und formale Schlichtheit und melodische lyrische Inbrunst gehören. In der Periode des tschechischen musikalischen Spätbarocks und Klassizismus können wir deshalb sogar Keime zur tschechischen Musikromantik aufspüren, vor allem jedoch zur klassisch-romantischen Stilsynthese, die später dann so charakteristisch sein sollte für das Schaffen der Gründer-Persönlichkeiten der tschechischen modernen Musik, insbesondere für die musikalische Diktion Smetanas und Dvořáks.

Abschließend möchte ich noch hervorheben, daß ich mir der Unvollständigkeit und Unvollkommenheit meiner periodischen Gliederung der tschechischen Barockmusik, vornehmlich in ihren klassifizierenden und bewertenden Urteilen über die einzelnen Komponisten-Persönlichkeiten des 17. und 18. Jh., ganz und gar bewußt bin. Sicherlich werden neue, eingehendere Forschungen in unseren Ländern sowie im Ausland so manches an dieser meiner Periodisierung berichtigen, ergänzen und gegebenenfalls auch hierarchisch umgruppieren, u. zw. nach einem minutiösen Studium der bislang wenig durchforschten oder sogar noch unerkannten Werke von

Komponisten des Musikbarocks. Ungeachtet dessen bin ich aber davon überzeugt, daß es in der Tat nur Details sein werden, die im Grunde kaum etwas Wesentliches an der gesamten Entwicklungskonzeption und -linie des tschechischen Musikbarocks ändern können, wie sie von mir hier in aller Knappheit und Gedrängtheit entworfen wurde.

Übersetzt von Karel Krejčí

ANMERKUNGEN

¹ Mit kunstgeschichtlichen und entwicklungsgeschichtlichen Problemen des tschechischen Musikbarocks beschäftigte ich mich in den folgenden monographischen Arbeiten und Studien: *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Stilistische und ideelle Elemente der Barockmusik), Brno 1934; *Duch českého hudebního baroku* (Der Geist des tschechischen Musikbarocks), Brno 1940; *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Die italienische Monodie aus der Zeit des Frühbarocks in Böhmen), Olomouc 1945; *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême*, in: *Musique des nations*, Praha 1948; *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung*, in: *Musica XI*, Kassel 1957; *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga* (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university — Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Brüner Universität VII), Brno 1958, 5 ff.; *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*, Praha 1965.

² In der musikgeschichtlichen Abteilung des Mährischen Museums in Brünn wird schon längere Zeit an einem ausführlichem Verzeichnis der musikalischen *Bohemica* und *Moravica* für ein internationales Register gearbeitet, das in Zusammenarbeit von zwei internationalen Forschungszentren (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft-Internationale Vereinigung der Musikbibliotheken) in der bibliographischen Quellenedition *Répertoire International des sources musicales* (RISM) herausgegeben wird. Anhand dieses Registers wird es möglich sein, das Studium der Quelldokumente aufzunehmen und auf diese Weise zugleich die Entwicklung und Stileigenart der tschechischen Barockmusik des 17. und 18. Jh. auch objektiv einzuschätzen.

³ In der musikologischen Weltliteratur versuchten sich um eine Periodisierung der europäischen Barockmusik Hans Joachim Moser in dem Vortrag *Die Zeitgrenzen des musikalischen Barocks* (ZfMw. IV, 1922, 353 ff.) und in dem Buch *Geschichte der deutschen Musik II*. (Stuttgart u. Berlin 1923, ⁵1930), Alfred Ottokar Lorenz, *Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen* (Berlin ²1928), derselbe, *Periodizität in der Musikgeschichte* (Die Musik 21, 1928—29, 644 ff.) ferner Hans Engel in seiner Betrachtung *Periodisierung in der Musikwissenschaft* (Geistige Arbeit VII, 1940, Nr. 6, 5 ff.), vor kurzem Manfred Bukofzer in dem Werk *Music in the Baroque Era* (New York 1947) und Suzanne Clercx in ihrer Arbeit *Le Baroque et la musique. Essai d'esthétique musicale* (Bruxelles 1948, 19 ff.) und H. L. Clarke, *Toward a Musical Periodisation of Music* (Journal of the American Musicological Society IX, 1956, 25 ff.).

Von den tschechischen Musikhistorikern befaßte sich mit der dynamischen Entwicklungsperiodisierung der europäischen Musik vor allem Vladimír Helfert in seiner tiefgründigen Studie *Periodisace dějin hudby. Příspěvek k otázce logiky hudebního vývoje* (Periodisierung der Musikgeschichte. Ein Beitrag zur Frage der Logik der Musikentwicklung), Musikologie I, Praha—Brno 1938, 7 ff. Periodisierungsprobleme der europäischen und tschechischen Barockmusik erläutert Jan Raček in den Buchpublikationen *Slohové a ideové prvky barokní hudby* (Stilistische und ideelle Elemente der Barockmusik), Brno 1934, 4 ff.; *Duch českého hudebního baroku. Příspěvek ke slohové a vývojové problematice české hudby 17. a 18. století* (Der Geist des tschechischen Musikbarocks. Ein Beitrag zur Stil- u. Entwicklungsproblematik der tschechischen Musik des 17. und 18. Jh.), Brno 1940, 14 ff.; *Úvod do studia hudební vědy* (Einführung in das Studium der Musikwissenschaft), Praha

1949, 59 ff.; *Česká hudba* (Die tschechische Musik), Praha 1958, 89 ff. und schließlich in der Studie *Grundlinien tschechischer Musikentwicklung* (Musica 1957, Nr. 9—10, Kassel 1957, 489 ff.). In der jüngsten Zeit berührt die Periodisierungsprobleme des tschechischen Musikbarocks Tomislav Volek in seiner Studie *Czech Music of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (in: *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1966 Polska. Acta scientifica congressus I. Editor Zofia Lissa), Warszawa 1966, 80 ff. Volek ergründet in seiner obenerwähnten Studie die Bewertungs- und Periodisierungskriterien nicht auf dynamisch strukturellen, sondern lediglich auf rein chronologisch-historischen Aspekten. Es handelt sich in merito eher um eine statische, unvollständige Beschreibung, denn um eine durchgreifende stilistische Bewertung der Entwicklungstendenzen der tschechischen Musik in der Periode des Barocks und Klassizismus, ohne jeden Anspruch auf eine selbständige, auf eingehende Kenntnis des Quellenmaterials gestützte, Konzeption. Ich will in meiner Studie nur auf einige Probleme zur Periodisierung der tschechischen Barockmusik eingehen, die in der Studie Voleks unberücksichtigt blieben.

⁴ Auf diese Tatsache hat Heinrich Bessler in seiner bedeutsamen und gedanklich eindringlichen Studie *Das Renaissanceproblem in der Musik* (AFMw. XXIII, 1966, H. 1, 1 ff.) sehr überzeugend und mit Nachdruck hingewiesen.

⁵ Mit der Frage des musikalischen Stilanachronismus bei Harant befasste ich mich eingehend in meiner umfangreichen Arbeit *Kryštof Harant z Polžic a jeho doba* (Kryštof Harant von Polžic und seine Zeit — Maschinenschrift). S. auch mein Buch *Česká hudba*, Praha 1958, 73 ff.

⁶ Ich bin mir dessen wohl bewußt, daß man den Begriff der sogen. „hohen Kunst“ terminologisch und sachlich nicht gut begründen und von dem der Volkskunst abheben kann, u. zw. sowohl in der Musik als auch in den übrigen Künsten überhaupt, da diese begriffliche Formulierung noch immer nicht genau und treffsicher ist. Ungeachtet dessen existieren diese beiden Kunstkategorien, wenn auch nicht isoliert und voneinander getrennt, sondern in ständiger Symbiose und Promiskuität. In unserem Falle kann man nicht einmal von zwei voneinander isolierten Musikkulturen sprechen. Umso weniger können wir von der „hohen Kunst“ als einer „Herrenkunst“ sprechen, wie dies in letzter Zeit manche tschechische Musikhistoriker (z. B. Tomislav Volek in der oben zit. Studie) tun und sie von der Volkskunst scheiden. Ich kenne diese Disjunktion speziell in der tschechischen Musik nicht, weil hier die krassen Unterschiede zwischen volkstümlicher und künstlerischer, so man will künstlerischer, Musik verwischt sind. Zu einer besonders anschaulichen Promiskuität zwischen diesen beiden Kunstkategorien kam es im tschechischen Musikbarock und Musikklassizismus, wo fast das gesamte damalige Kulturleben von der Volksmusik durchdrungen war. Diese Promiskuität ist freilich nicht nur für die tschechische Musik des 17. und 18. Jh. bezeichnend, sondern auch für die ältesten und älteren Entwicklungsperioden der tschechischen Musik, ja sogar für die Anfänge der tschechischen Musikkultur überhaupt. Auf diese Symbiose der Volksmusik mit der Kunstmusik habe ich in meiner Studie *Sur la question de la genèse du plus ancien chant liturgique tchèque Hospodine, pomiluj ny* im Sammelband *Magna Moravia*, Praha 1965, 435 ff., hingewiesen. Sie ist besonders lebendig zur Zeit der tschechischen Musikromantik, ja auch heute noch kommt es zu einer dynamisch stilbildenden Geltendmachung dieser beiden Musikkulturen. Eine andere Frage ist es freilich, ob diese Promiskuität der Sache selbst dienlich ist oder nicht. Die falsch verstandene Disjunktion zwischen Kunst- und Volksmusik führt des öfters zu falschen und sachlich unhaltbaren Schlußfolgerungen. Auch die konventionelle und heute schon ganz und gar afunktionelle Teilung des Volksliedes in einen tschechischen und mährischen, bzw. slowakischen vokalen und instrumentalen Typ ist nach den neuen musikfolkloristischen Forschungen der Brüner und Preßburger Forscher gänzlich antiquiert. Auch in diesem Falle liegt doch eine strukturelle und ausdrucksmäßige Promiskuität der einzelnen musikfolkloristischen Dialekte vor, die man heute kurz als Liedgebilde westlicher und östlicher Provenienz oder als Typen älterer und jüngerer Folkloreschichten bezeichnen kann. S. auch die Studie von Jan Racek und Karl Vetterl, in: *Musikologie IV*, 1955, 174 ff. u. 181 ff.

⁷ Mit Fragen der Periodisierungsgliederung der Musikfolklore beschäftigt sich Jiří Fukač in seiner Studie *K problému periodizace evropského hudebního folklóru* (Zum Problem der Periodisierung der europäischen Musikfolklore), in: *Strážnice*

- 1946–1965, Brno 1966, 329 ff. Er vertritt hier die Ansicht, daß der wissenschaftlichen Periodisierung der europäischen Musikfolklore für die Erörterung ihrer historischen und Entwicklungszusammenhänge unter den einzelnen Äußerungen der volkstümlichen Musikkultur beinahe die gleiche methodologische Bedeutung zukommt, wie man sie der Periodisierung der Kunstmusik in der Musikgeschichte zuerkennt. Diese gewiß anregende und kühne Ansicht wird allerdings erst noch durch ein eingehendes Studium dieses interessanten Problems begründet werden müssen.
- ⁸ Für die Gliederung des tschechischen Musikbarocks in drei Entwicklungsperioden habe ich ein, heute in der musikologischen Weltliteratur bereits eingebürgertes, Model verwendet. So teilt z. B. Hans Joachim Moser den europäischen musikalischen Barockstil in *Frühbarock*, *Mittelbarock* und *Hochbarock*, Erich Schenk in *Frühbarock*, *Mittelbarock* und *Spätbarock*, Suzanne Clercx in *Baroque primitif*, *Plein baroque* und *Baroque tardif* und Manfred Bukofzer jüngst in *Early Baroque*, *Middle Baroque* und *Late Baroque*. Die Gliederung nach dem Model der Suzanne Clercx halte ich für die beste.
- ⁹ Siehe Jan Racek, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách* (Die italienische Monodie aus der Zeit des Frühbarocks in Böhmen), Olomouc 1945; derselbe, *Origines et débuts de la musique baroque en Bohême. Contribution à l'histoire de la chanson à une voix* (in: *Musique des nations*, Praha 1948, 157 ff.); ders., *Collezione di monodie italiane primarie alla biblioteca universitaria di Praga. Contributo alla storia della monodia italiana in Boemia* (Sborník prací filozofické fakulty brněnské university — Wissenschaftliche Zeitschrift der Philosophischen Fakultät der Brünnner Universität, VII, Brno 1958, 5 ff.); ders., *Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes*, Praha 1965.
- ¹⁰ Zur Raudnitzer Sammlung siehe Paul Nettl, *Über ein handschriftliches Sammelwerk von Gesängen italienischer Frühmonodie* (ZfMw. II, 1919–20, 83 ff.); derselbe, *Exzerpte aus der Raudnitzer Textbüchersammlung* (StzMW. VII, 1920, 143 ff.); ders., *Musik-Barock in Böhmen und Mähren* (Brno 1927).
- ¹¹ Ein sehr wertvolles Quellenmaterial bieten der Forschung die Musikinventare der Kirchenchöre, Klöster, Ordenskollegien und Schloßresidenzen. Vgl. hierzu Jan Racek, *Hudební inventáře a jejich význam pro hudebně historické bádání* (Die Musikinventare und ihre Bedeutung für die musikhistorische Forschung), Časopis Moravského muzea XLVII, 1962, 135 ff.
- ¹² Mit dieser Stilorientierung beschäftigt sich ausführlich Vladimír Helfert in seinem Buch *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf Schloß Jaroměřice), Praha 1924, und in den folgenden weiteren Studien: *Die Jesuitenkollegien der böhmischen Provinz zur Zeit des jungen Gluck* (Festschrift für Johannes Wolf, Berlin 1929), *Hudba barokní* (Barockmusik), in: *Sústovy dějiny lidstva*, Bd. VI, Praha 1939, und *Průkopnický význam české hudby v 18. století* (Die bahnbrechende Bedeutung der tschechischen Musik im 18. Jh.), in: *Co dali naše země Evropě a lidstvu* (Was unsere Länder Europa und der Menschheit gaben), Praha 1939. Um die Erforschung der tschechischen Barockmusik von diesem Gesichtspunkt aus hat sich Emilian Troidas in seinen zahlreichen monographischen Studien verdient gemacht. Ein Verzeichnis seiner Studien hat Alex. Buchner in der Publikation *Hudební sbírka E. Troidy* (E. Troidas Musikaliensammlung), Praha 1954, abgedruckt; diese Bibliographie enthält auch einen thematischen Katalog von 520 Spartationen Troidas, von denen die meisten stilgemäß der Barockperiode angehören. Vgl. weiter Otakar Kämpers Buch *Hudební Praha v 18. věku* (Das musikalische Prag im 18. Jh.), Praha 1936, sowie die Studien von Bohumír Štědroň: *Společenské úkoly hudby v 18. století* (Die gesellschaftlichen Aufgaben der Musik im 18. Jh. (Časopis Matice moravské, LXIX, 1950, 300 ff.) und *Zemští trubáči a tympanisté v Brně* (Die Landestrompeter und Tympanisten in Brünn), *Vlastivědný věstník moravský*, VII, 1952, Nr. 3, 122 ff.
- ¹³ Michna's *Missa S. Venceslai* erschien im Druck in der kritischen Ausgabe von Jiří Sehnal, in: *Musica Antiqua Bohemica* (MAB), Bd. 1, Serie 2, Praha 1966. Vgl. Jaroslav Bužga, *Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic* (Festschrift für Heinrich Besseler, Leipzig 1961, 305 ff.).
- ¹⁴ P. Vejvanovskýs Orchesterkompositionen erschienen in der von Jaroslav Pohanka besorgten Gesamtausgabe in MAB, Bd. 36 (Praha 1958) und Bd. 47–49

- (Praha 1960—61). S. Oldřich Petráš, *Suitové orchestrální skladby Pavla Josefa Vejvanovského* (P. J. Vejvanovskýs Orchesterkompositionen in Suitform, Diss. Brno 1948, Maschinenschrift).
- ¹⁵ Die Kompositionen des J. D. Zelenka und B. M. Černohorský wurden ebenfalls in MAB herausgegeben, Bd. 3 (Praha—Brno 1937, ²1949, Revis. Fr. *Mi- chálek*) u. Bd. 61 (Praha 1963, Revis. Camillo Schoenbaum). S. auch Jiří Šafařík, *K otázce vokálního nástrojového stylu B. M. Černohorského* (Zur Frage des Vokal- und Instrumentalstils des B. M. Černohorský), Diplomarbeit Brno 1960, Maschinenschrift.
- ¹⁶ Außer diesen führenden Erscheinungen macht sich in dieser Zeitspanne noch eine ganze Gruppe von Ordenskomponisten mit ihrem Kompositionswerk geltend, von denen wenigstens Jan Pecelius (2. Hälfte des 17. Jh.), Jiří Meltzelius (1624—93) und Mikuláš Fr. Xaver Wentzely (um 1643—1722), Kapellmeister des St. Veitdoms, genannt seien.
- ¹⁷ Tůma s *Stabat Mater* gab Josef Plavec heraus (Praha 1959), Segers Kompositionen erschienen i. d. Revision von Vratislav Bělský in MAB, Bd. 51 u. 56 (Praha 1961—62) und die Ausgabe der Kompositionen von Bixi besorgten Jiří Reinberger und V. J. Sýkora, gleichfalls in MAB, Bd. 12 u. 14 (Praha 1953). Siehe auch die nachstehende wichtigste Literatur: K. M. Komma, *J. Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jh.* (Kassel 1938, mit einem thematischen Katalog der Zachschen Kompositionen), Herbert Vogg, *Fr. Tuma als Instrumentalkomponist* (Diss. Wien 1951, Maschinenschrift), und Otakar K a m p e r, *Fr. Xav. Bixi*, Praha 1926. Eine erschöpfende Monographie über Miča schrieb Vladimír Helfert in seinem Buch *Hudba na jaroměřickém zámku* (Die Musik auf Schloß Jaroměřice), Praha 1924.
- ¹⁸ Den sogen. „Mozartschen“ Musikausdruck bei den tschechischen Komponisten vor Mozart behandelt Jan R a c e k in den Studien: *Zur Frage des „Mozart-Stils“ der tschechischen vorklassischen Musik* (Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien-Mozartjahr 1956, Graz—Köln 1958, 493 ff.) und *Příspěvek k otázce „mozartovského“ stylu v české hudbě předklasické* (Beitrag zur Frage des „Mozart-Stils“ in der tschechischen vorklassischen Musik, Musikologie V, 1958, 71 ff.).
- ¹⁹ Mit der Frage der Pastorellen befaßt sich Jan R a c e k in der kritischen Ausgabe derselben (Revis. Jiří Berkovec) in MAB, Bd. 23 (Praha 1955) und in dem Buch *Česká hudba*, Praha 1958, 128 ff. In internationalem Maßstab studiert die Genesis und Provenienz der Pastorellen der junge Musikologe Geoffrey C h e w aus Manchester (bislang Maschinenschrift). — Mit tschechischen Pastorellen befassen sich auch die zwei nachstehenden Studien: Theodora Straková, *Pastorely Jakuba Jana Ryby* (Die Pastorellen des J. J. Ryba), Časopis Moravského muzea, Jg. 39, Brno 1954, S. 135—181), Rudolf Pečman, *Originální rukopisy českých pastorel Josefa Preisse* (Die Originalhandschriften der tschechischen Pastorellen des Josef Preiss), Zft. Radostná země 1959, IX. Jg., S. 97—101.

K PROBLÉMU PERIODIZACE ČESKÉHO HUDEBNÍHO BAROKU 17. A 18. STOLETÍ

Studie Jana Racka je rozčleněna do dvou částí. V první pojednává autor o obecných zásadách dynamické hudební periodizace. Za hlavní hodnotící a metodické kritérium historicky a slohově zdůvodněné periodizace považuje jednotlivé slohové principy hudebních struktur a jejich zákonitou logiku a pohybový (kinetický) rytmus. V druhé, speciální části, se zabývá otázkou periodizace české barokní hudby v těsné souvislosti s periodizačním členěním evropského hudebního baroku. V tomto konfrontačním procesu dochází k názoru, že slohová krystalizace a konstituce čes. hudebního baroku se utvářela se značným časovým a stylovým zpožděním za vývojovými fázemi evropské hudby. Vývojové zpoždění české barokní hudby bylo způsobeno nejen specifickými kulturně historickými a umělecko stylovými faktory, ale především společenskými, politickými a ekonomickými činiteli předbělohorské a pobělohorské doby. V české barokní hudbě se projevila vývojová césura především v dlou-

hodobém dozívání a přezívání nizozemského pozdně renesančního polymelodického a polyfonního skladebného principu a české domácí vokálně kontrapunktické tradice. S tímto kriticko-hodnotícím omezením lze říci, že český hudební barok si vytvořil relativně jednotnou stylovou epochu teprve až přibližně od počátku 17. do poslední třetiny 18. stol. Odtud v českém hudebním baroku rozeznáváme tři výrazně se rýsu- jící vývojové epochy. Raný barok, který se vyvíjí v první polovině 17. stol., přibližně od r. 1600 do r. 1650. Vrcholný barok zabírá v české hudbě údobí druhé poloviny 17. a první třetiny 18. stol., asi od r. 1650 do r. 1730. Pozdní barok, jehož stylová potence se uplatňovala od konce první třetiny do poč. třetí třetiny 18. stol., se vyvíjí přibližně od r. 1730 do r. 1770, kdy se jako svéprávný umělecký styl již zcela vyžívá. Lze proto říci, že český hud. barokní sloh se utvářel těžce a zvolna zvláště v první vývojové periodě po násilné vývojové césuře a v pokračující krizi českého hudebního myšlení v údobí třicetileté války. Odtud byly také celé úseky jeho vývoje dočasně vyřaděny z evropského hudebně dějinného kontextu a procesu. Teprve až v 2. pol. 17. století se poměrně dosti rychle stylově konstituoval zásluhou několika vyhraně- ných skladatelských osobností, které byly schopny navázat na dočasně přerušenu evropskou i domácí hudební tradici svým osobitým skladebným dílem.

