

Sehnal, Jiří

Janovkas Clavis und die Musik in Prag um das Jahr 1700

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1971, vol. 20, iss. H6, pp. [25]-42

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112256>

Access Date: 29. 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.

JIŘÍ SEHNAL

JANOVKAS CLAVIS UND DIE MUSIK IN PRAG UM DAS JAHR 1700

Die musiktheoretische Produktion der Böhmisches Länder war in der Vergangenheit so unbedeutend, daß man den Mangel an theoretischem Denken geradezu für einen charakteristischen Zug der alten böhmischen Musik zu halten pflegt.¹ Seit Blahoslavs Zeiten (1569) bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts erschien außer einem kompilierenden italienischen Handbuch, C. Abbates *Regulae contrapuncti* (Oslavany 1626), in den Böhmisches Ländern keine einzige theoretische Schrift über die Musik. Erst im Jahr 1701 gab der Organist der Prager Theinkirche, Tomáš Baltazar Janovka,² bei Jiří Laboun in Prag ein musikalisches Sachwörterbuch unter dem Titel *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* heraus. Die bis dahin bekannten Musikwörterbücher³ brachten nur terminologische Erläuterungen zu größeren theoretischen Werken. Janovkas Wörterbuch unterschied sich von ihnen dadurch, daß sein Stichwortregister in großen Zügen das gesamte Gebiet der damaligen Musiktheorie und Praxis deckte, vor allem aber dadurch, daß die einzelnen Stichwörter eingehender bearbeitet sind und stellenweise den Umfang selbständiger Abhandlungen erreichen.

Begreiflicherweise schuf Janovka mit seinem *Clavis* kein durchaus ursprüngliches Werk. In dem Vorwort teilt der Autor dem Leser mit: „... *ego prius Musicarum dictionum definitiones et descriptiones in alphabeticum mihi ordinem partim ex aliis Authoribus collegi, partim & à potiori proprio Marte elaboravi.*“ Aus dem eigentlichen Text des Buches erfahren wir dann die Namen einiger Theoretiker und Komponisten, von denen

¹ T. Volek, Czech music of the seventeenth and eighteenth centuries. In: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 1. Bydgoszcz 1966, 94; ders., Tschechische Musik in der Zeit von 1740–1760. In: Report of the 10 Congress of the Intern. Musicological Soc. Ljubljana 1967. Kassel 1970, 186.

² Der vollständige Titel lautet: *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae Seu Elucidarium omnium ferè rerum, ac verborum, in Musica Figurati tam Vocali, quam Instrumentali obvenientium continens potissimum In Definitionibus et Divisionibus; quibusdam recentioribus de Scala, Tono, Cantu, et Genere Musicae et Sententijs; variisque exquisitis observationibus in gratiam Cupidorum hujus Artis Studiosorum diligenter, fideliter, ac fundamentaliter Alphabeticò Ordine compositum.* Wir werden *Clavis* nach seiner Erstausgabe 1701 zitieren. In dieser Ausgabe gibt es einen Fehler in der Paginierung, der darin besteht, daß nach der Seite 159 alle übrigen Seiten um 100 höhere Nummern tragen: 259 bis zur letzten Seite, die mit Nummer 324 paginiert ist, obwohl dort 224 stehen sollte. In unserem Text werden die Seiten nach der realen, also falschen Paginierung zitiert.

³ Ihr Verzeichnis siehe in der Arbeit H. H. Eggebrechts, Ein Musiklexikon von Christoph Demantius, *Musikf.* 10, 1957, 49.

Janovka seine Informationen übernahm.⁴ Unter den Theoretikern waren es vor allem Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, Roma 1650) und Giacomo Carissimi (*Ars cantandi*, in deutscher Übersetzung: *Grund – Regeln zur Singkunst*, Augsburg 1689), denen er Belehrung verdankte. Der Polyhistor A. Kircher galt offenbar wegen des Umfangs seiner Schriften, die ihrerzeit eine Art *summa theoriae musicae* vorstellten, als Hauptautorität unter den barocken Theoretikern und seine *Musurgia* war bei uns in jeder größeren Bibliothek zu finden. Auch Carissimis Kompositionen waren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in den Böhmisches Ländern gut bekannt, was beispielsweise aus der Musikalien-sammlung des Kremsierer Bischofs Liechtenstein-Castelcorn hervorgeht;⁵ von der Existenz eines theoretischen Handbuchs dieses Komponisten lagen jedoch bei uns bisher keine Berichte vor. Aus der Tatsache, daß Janovka Carissimi eifrig zitiert, kann man schließen, daß dieses Lehrbuch gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Prag verbreitet sein mußte. Wahrscheinlich trug zu seiner Popularität auch der Ruf bei, den Carissimi bei uns als Komponist genoß. Der jüngste Theoretiker, den Janovka zitiert, ist Daniel Speer, dessen *Grundrichtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst* in Ulm 1689 erschienen war (2. Auflage 1697). Während Kircher, Carissimi und Speer in Janovkas Wörterbuch die zeitgenössische Musiktheorie vertraten, stammten die Arbeiten der übrigen Theoretiker, die Janovka zitierte, noch aus der Renaissance. Es waren Georg Rhaw (*Enchiridion Musicae Mensuralis*, 1. Ausgabe Leipzig 1520, 2.–8. Auflage 1530–1546 in Wittenberg), Adam Gumpelzhaimer (*Compendium musicae*, 1. Ausgabe Augsburg 1591), der bis zum Ende des 17. Jahrhunderts als anerkannte Autorität galt, denn noch im Jahr 1681 erschien sein *Compendium* in Erfurt als 13. Auflage, der unbekannte Theoretiker Reich, dessen Werke *Musica Theorica* aus dem Jahr 1512 (auf S. 266) und *Musica Figurata* Janovka zitiert, und schließlich ein nicht weiter bekannter Prager Musiker namens Steidelmayer (ebenfalls auf S. 266). Das Zitieren alter, lateinisch schreibender Autoren gehörte in der Barockzeit ebenso zum guten Ton, wie die Berufung auf antike Autoren – Aristoxenes, Augustinus, Boetius, Plutarchos, Seneca u. a. Anscheinend schöpfte Janovka die meisten Informationen bei Kircher, der im Wörterbuch mindestens fünfmal mit vollem Namen zitiert wird.

Während man damals in der Musiktheorie auch Autoren anerkannte, die vor zwei Jahrhunderten gelebt hatten, galten in der Musikpraxis nur die neuesten Komponisten als beachtenswert. Deshalb handelt es sich bei den Kompositionen, die Janovka zitiert, durchwegs um Drucke aus der Neige des 17. Jahrhunderts:

Johann Kaspar Ferdinand Fischer: (am ehesten) *Les Pièces de Clavessin*, Augsburg 1696 (auf S. 33, 38, 98),

Johann Kuhnau: *Neue Clavier-Übung*, Leipzig 1689 (auf S. 38),

⁴ Janovka gibt keine genaue Zitationen an. Die Titel der einzelner Werke und die Jahreszahlen ihres Erscheinens wurden nach den Angaben Janovkas, auf Grund von MGG präzisiert.

⁵ J. Sehnal, Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier, Kchm. Jahrb. 51, 1967, 120.

Franz Murschhauser: *Octo-Tonium novum Organicum*, Augsburg 1696 (S. 8),

Johann Speth: *Ars magna Consoni et Dissoni*, Augsburg 1693 (S. 8),

Niklas Franz Xaver Wentzely: *Flores verni*, Praga 1699 (S. 15);

Johann Kapsberger (S. 40) wird offenbar nur auf Grund des in Kirchers *Musurgia* abgedruckten Beispiels zitiert.

Die zitierten theoretischen Schriften, aber auch die Namen der Komponisten verraten, daß Prag damals nicht so hermetisch von den kulturellen Einflüssen des protestantischen Deutschland getrennt war, wie man manchmal annimmt. Wenn Kuhnaus Partituren in Prag bereits an der Neige des 17. Jahrhunderts auftauchten, darf man sich nicht wundern, daß es zu einer Verwechslung einer Fuge dieses Komponisten mit einer Fuge Černohorskýs kommen konnte.⁶ Die intensivsten Einflüsse auf das Prager Musikleben übten allerdings die süddeutschen Kulturzentren aus, wie vor allem die in Augsburg gedruckten Musikalien beweisen.

Es scheint, als hätte Janovka noch aus anderen, nicht ausdrücklich genannten Quellen geschöpft. Höchstwahrscheinlich kannte er beispielsweise den terminologischen Nachtrag zu *Isagoge artis musicae* von Chr. Demantius (1. Ausgabe Freiberg i. S. 1602, 9. Auflage ebendort 1656)⁷, wie man aus der Wahl und wörtlichen Übereinstimmung der Stichwörter *Chorus extraordinarius*, *Choro favorito*, *Chorus recitativus*, *Concetto* (!), *Messanza* u. a. bei beiden Autoren schließen darf. Natürlich läßt sich auch die Möglichkeit nicht ganz ausschließen, daß es sich um eingebürgerte, seit Generationen tradierte Formulierungen handelte, wovon ich mich leider nicht überzeugen konnte.⁸ Entschieden baute Janovka sein Stichwörterverzeichnis zielbewußt auf und wählte kritisch aus verschiedenen Schriften all das, was er für die Musiker seiner Zeit als aktuell ansah. Auch aus der Formulierung der einzelnen Stichwörter geht hervor, welche Stichwörter oder Informationen Janovka von anderen, vorwiegend älteren Autoren übernahm, und welche er eigenen Erfahrungen und Kenntnissen verdankte:

a) Die übernommenen Stichwörter und Informationen sind weniger genau und weniger sachlich konkret. Oft wirken die Ergebnisse unklar bis chaotisch, weil Janovka manchmal den ursprünglichen Text verkürzt. Die Ausdrucksweise ist nicht selten gewollt lehrhaft und nicht immer wird der Autor angeführt, von dem das Zitat stammt. Die meisten übernommenen Erkenntnisse findet man in den theoretischen und ästhetischen Bereichen.

b) Die Informationen, die Janovka eigenen Erfahrungen oder der zeitgenössischen Praxis verdankt, sind konkreter und präziser formuliert. Deshalb sind sie auch dort, wo Janovka subjektive Ansichten äußert, wertvoller, als an Stellen, wo er eigene Ansichten mit Ansichten irgendwelcher ungenannter historischer Autoritäten vermengt. Oft ist es schwer zu unterscheiden, wann der Autor zitiert und wann er originell ist.

⁶ V. Trtopopov, O polifonii češskoj školy 16.-načala 19. veka. (Über die Polyphonie der tschechischen Schule seit dem 16. bis zu dem 19. Jh.), Sborník prací fil. fak. brněnské university 14, 1965, řada uměnovědná, 225, Bemerkung 7; Z. Cuička, Varhanní skladby Bohuslava Matěje Černohorského (Die Orgelkompositionen von B. M. Černohorský), Hud. věda 5, 1968, 609.

⁷ H. H. Eggebrecht, a. a. O. S. 51–60.

⁸ Ich hatte keine Möglichkeit das Lexikon von Demantius mit den anderen in der Studie Eggebrechts angeführten Lexikonen zu vergleichen.

Es steht dafür, die Frage zu stellen, warum Janovka seine kleine Schrift in lateinischer Sprache verfaßte, obwohl die Theoretiker seiner Zeit sich schon lange nicht mehr auf das Lateinische beschränkten, sondern häufig ihre Nationalsprache gebrauchten. Die Erklärung liegt bei den damals in den Böhmisches Ländern herrschenden Zuständen. Die Gebildeten absolvierten in der Jugend Jesuitenschulen, an denen das Lateinische Unterrichtssprache war. Die lateinische Sprache mußten oder sollten auch die meisten Chordirektoren, Organisten und Kirchensänger beherrschen. Janovka selbst hatte offenbar ebenfalls die Jesuitenschulen besucht und gehörte zu der erwähnten Musiker-kategorie. Auch war ja seine Schrift inhaltlich vorwiegend auf die Kirchenmusik eingestellt. Janovka beherrschte wohl das Lateinische geläufig, das seinem Wörterbuch bei den Gebildeten aller Nationen Erfolg versprach und es in die Sphäre der wissenschaftlichen Literatur erhob, was dem Autor sicher schmeichelte. Tatsächlich hatte diese Schrift in gebildeten Leserkreisen Erfolg, was der Umstand beweist, daß sie nicht nur in inländischen sondern auch in ausländischen Bibliotheken häufig vorkam. Wenn Janovka sein Wörterbuch deutsch geschrieben hätte, mußten sich die Leser auf das deutsche Sprachgebiet beschränken, wenn er es tschechisch verfaßt hätte, wäre es bloß in die Hand einer sehr engen Leserschicht gelangt. Das Lateinische sicherte seinem Werk internationale Bedeutung.

Trotzdem erscheinen dort stellenweise italienische, französische, deutsche, vereinzelt auch tschechische Äquivalente. Tschechische Ausdrücke verwendete Janovka bloß in zwei Fällen — „*Fletna*“ (Flöte) und „*Lautna*“ (Laute). Den Ausdruck *Fletna* benützte er wissentlich statt des üblichen italienischen *flauto* auch in der Organistenterminologie, wo er die deutsch-tschechische Zusammensetzung *Spitz-Fletna* bildete. Das Wort *Lautna* benützte er nur als Hinweis, latinisierte jedoch bei der Auslegung des Stichwortes über die Laute (*Testudo*) den tschechischen Begriff im Genitivus pluralis „*lautnarum*“. Dies erweckt den Anschein, als seien ihm die tschechischen Musikbezeichnungen gut bekannt gewesen oder als wären manche tschechische Ausdrücke in Prag auch bei deutsch sprechenden Musikern heimisch gewesen. Es überrascht dagegen, daß er das tschechische Äquivalent des Begriffes *Violinus* (*housle*) oder *Organum* (*varhany*) nicht anführt. Anscheinend war er in dieser Hinsicht nicht sehr konsequent, weil er im Zusammenhang mit dem Begriff *Violinus* zwar den deutschen Ausdruck Geige bringt, aber bei dem Begriff *Fletna* den deutschen Ausdruck Flöte fortläßt. Trotzdem kann man sagen, daß im Wörterbuch mehr deutsche als tschechische Ausdrücke vorkommen. Offenbar gebrauchten im doppelsprachigen Prag der Barockzeit auch tschechische Musiker die deutsche Fachterminologie, beispielsweise *Schuster-Baß*, *Einfall*, *Posaune* und manche Ausdrücke des Orgel- und Trompetenbereichs. Zum Teil geht das Vorkommen deutscher Fachausdrücke auf Kosten der Zitierungen aus deutschen Quellen, vor allem aus der deutschen Übersetzung von Carissimis Lehrbuch.

Es überrascht kaum, daß Janovka stellenweise Ausdrücke der italienischen Musikterminologie verwendet, weil diese damals internationale Bedeutung anzunehmen begann; interessanterweise beachtet er aber auch ziemlich häufig die französische Terminologie, vor allem bei der Flöte

(*Gallice Flute*), dem Diskant (*Haut contie*), der Ornamentik (*Coulè*), den Tänzen (*courrente, gique, passepied*), den Schlüsseln (*Bassus Gallicus, Gallicus Violinus*) und schließlich auch bei der Stimmung der Orgel und Instrumente, die um eine große Sekund tiefer war (*tonus Gallicus = chori tonus*) als die bei uns übliche Stimmung (*cornetti tonus*). Daraus kann man schließen, daß die Einflüsse der französischen Musik damals bei uns nicht zu übersehen waren, was offenbar eher für Prag gilt als für Mähren und seine Musikzentren, die sich unmittelbar an Wien anlehnten. Die Kenntnis der französischen Musikkultur vermittelten wohl Adelsgeschlechter, wie die Familien Lobkovic oder Žerotín, an deren Residenzen man Lullys Werke bereits gegen Ende des 17. Jahrhunderts hören konnte.⁹ Auf indirektem Wege gelangte die Musik Frankreichs auch mit den Tanzsuiten deutscher Komponisten und mit der Lautenmusik in die Böhmisches Länder. Und in der Ornamentik war diese Musik von internationaler Bedeutung, wie Janovkas Worte verraten (S. 17): „*Et huic similes modos (verstehe Verzierungen) Galli, ut in eorum Operis espressè videre est, per notulas minori ad distinctionem substantialium notarum, typo apponere solent.*“

Janovka hielt seinen Clavis für das erste Glied einer Reihe theoretischer Schriften, die er herauszugeben gedachte. Dies beweisen Anspielungen auf den Seiten 43, 73, 126, 285 und 286. Die Schrift *Doctrina Vocalis et Instrumentalis Musicae* mußte danach zur Zeit des Drucks von Clavis bereits fast fertiggestellt sein. Dieses Werk sollte offenbar die Summe der theoretischen und praktischen Musikkenntnisse zu Janovkas Zeit enthalten. Ob das *Traktat über den Generalbaß*, von dem der Autor auf Seite 286 spricht, ein Bestandteil dieses Werks oder eine selbständige Abhandlung sein sollte, ist nicht klar. Der Umstand, daß Janovka die geplanten Schriften nicht beendete oder nicht herausgab, ist vom Standpunkt der Musikwissenschaft und Musikpraxis nur zu bedauern, denn schon die Schrift Clavis läßt deutlich erkennen, daß der Autor fähig war, ein theoretisches Werk zu schreiben, dessen Bedeutung die Grenzen seiner Heimat überschritten und dazu beigetragen hätte, manche Interpretationsprobleme auch der alten böhmischen Musik zu lösen. Leider muß man aber zugeben, daß Janovkas Clavis an und für sich zu einer Rehabilitierung des musiktheoretischen Denkens Böhmens in der Barockperiode nicht hinreicht.

Die Struktur der Stichwörter dieses Werkes ist verschiedenartig; sie reicht von breit und enzyklopädisch eingestellten Stichwörtern (beispielsweise *Figurae musicae, Organum, Tactus, Tubae* u. a.) über kurze (beispielsweise *Falso bordone, Missodia, Phantasia*) zu rein terminologischen Stichwörtern (beispielsweise *Adagio, Diphonium, Grosso, Tromba* u. a.). Der Stil der Abhandlungen ist meist klar, stellenweise jedoch allzu bündig oder mit Sentenzen antiker Schriftsteller überwürzt. Vom sachlichen Standpunkt ist das Wörterbuch relativ verläßlich, und wurde deshalb von späteren Musiktheoretikern, wie J. Adlung oder J. G. Walther, die in Janovka eine klassische Autorität sahen, reichlich exploitiert und zitiert.

⁹ P. Nettle, Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brünn 1927, 68–69; J. Sehnal, Vývoj figurální hudby na chrámovém kúru ve Velkých Losinách (Die Entwicklung der Figuralmusik auf dem Kirchenchor zu Groß-Ullersdorf), Čas. Mor. musea 53–4, 1968/9, vědy spol. 2, 30.

Janovkas Clavis ist für uns umso wichtiger, als ja die Kenntnisse über die Prager Musik gegen Ende des 17. Jahrhunderts sehr nebelhaft sind. Unter den letzten, vor dem Wörterbuch Clavis in Prag herausgekommenen Musikdrucken sind bloß Holans Kantional *Capella Regia Musicalis* (Praga 1693)¹⁰ und Wentzelis von Janovka zitiertes Werk *Flores verni* (Praga 1699)¹¹ erwähnenswert. Holans Gesangbuch ist vielleicht eine Probe bescheidener Musik, die in kleineren Prager Kirchen gepflegt wurde, denn es enthält neben den üblichen tschechischen Kirchenliedern auch ihre vierstimmigen Bearbeitungen und kleine strophische Kompositionen mit instrumentaler Begleitung. Wentzelis *Flores verni* können wieder als Proben jener Musik gelten, die in großen Prager Kirchen gegen Ende des 17. Jahrhunderts betrieben wurde. Aber auch diese Musik war wohl manchenorts ziemlich bescheiden, weil ja Wentzeli selbst den Musikern rät, seine Messe im Notfall nur mit einem Organisten und zwei Geigern zu begleiten.¹² Erst aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts liegen gedruckte und handschriftliche Kompositionen Prager Musiker vor, die eine eingehendere Beurteilung des Niveaus der Prager Kirchenmusik gestatten. Wir wollen nun versuchen, einige Informationen aus Janovkas Wörterbuch auf die Prager Musikverhältnisse am Ende des 17. Jahrhunderts zu applizieren.

Zu Janovkas Zeit war in Prag die Laute (*Testudo*) das üblichste Instrument, und Janovka berichtet, man finde es in jedem Prager Haus, so daß es möglich wäre im Notfall die Dächer der größten Prager Paläste mit Lauten statt mit Dachziegeln zu decken. Leider kontrastiert dieser Ausspruch auffallend mit der unangemessen niedrigen Zahl der erhalten gebliebenen Lautentabulaturen, was man am ehesten mit der Tatsache erklären könnte, daß diese größtenteils Gebrauchsmusik enthaltenden Denkmäler später als Makulatur vernichtet wurden, als die Laute aus der Mode kam. Die Laute war nicht das einzige Zupfinstrument, das man damals in Prag verwendete, Janovka erwähnt nämlich außerdem noch ziemlich eingehend die *colascione* (*Galizona*) und *Mandora*, die der Laute in der Spieltechnik recht ähnlich waren, sich von ihr jedoch vor allem durch die Zahl der Chöre und die Stimmung, die *colascione* auch durch den Bau, unterschieden. Dabei ist es interessant, daß Janovka von einer 6–8saitigen *colascione* spricht, während beispielsweise J. G. Walther und andere von ihm zitierte Autoren nur die 2–3saitige *colascione* kennen. Nach Janovka war dieses Instrument türkischer Herkunft und erfreute sich bei uns vor allem gegen Ende des 17. und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts, als es die Inventare der Klöster und Jesuitenkollegien häufig verzeichneten, großer Beliebtheit. Laute, *colascione* und *Mandora* waren in Janovkas Augen hauptsächlich Generalbaß-Instrumente. Obwohl sie der Autor im besonderen Zusammenhang mit der Kirchenmusik nicht erwähnt, er-

¹⁰ J. Bužga, Holan-Rovenský, představitel měšťanské hudební kultury koncem 17. století (Holan-Rovenský, ein Repräsentant der bürgerlichen Musikkultur gegen Ende des 17. Jh.), Hud. věda 4, 1967.

¹¹ Mehr darüber bei E. Trolta, Česká církevní hudba v období generalbasovém (Tschechische Musik im Generalbaßzeitalter), Cyril 59, 1935, 73–78.

¹² Vgl. das Vorwort Th. Veidls zu Prager deutsche Meister der 1. Hälfte des 18. Jh., Reichenberg 1943 (Das Erbe deutscher Musik, 2. Reihe, Bd. 4). In diesem Band wurde auch ein *Salve Regina* von Wentzeli veröffentlicht.

schiene sie wahrscheinlich in Prager Kirchen in der continuo-Gruppe, wie dies damals auch in Kremsier der Fall war.¹³

Begreiflicherweise widmet Janovka als Organist der Orgel besondere Aufmerksamkeit, die zu seiner Zeit in Prag bereits reich vertreten war. Die Orgeln teilt er nach der Größe des Prinzipals im Hauptwerk in drei Typen ein: 16-, 8- und 4-füßige, die an Hand von Beispielen aus Prager Kirchen demonstriert werden. Als Beispiel einer 16-füßigen Orgel nennt er Storcks Instrument in der Dominikanerkirche zu St. Maria Magdalena, die größte damalige Orgel in Prag (sie besaß 71 Stimmen), als 8-füßige die Orgel auf der Burg zu St. Veit und die Orgel in der Theinkirche, wo er selbst wirkte, als 4-füßige die Orgel in der Servitenkirche zu St. Michael.¹⁴ Wenn er über den Stil des Orgelspiels spricht, rät er den Organisten, sich den örtlichen Gepflogenheiten anzupassen und betont diesen Rat sogar mit einer Modifikation des lateinischen Sprichwortes „*Dum fueris Romae Romano vivito more dico ego – Dum fueris Pragae, Pragensi vivito more*“, so daß man den Eindruck gewinnt, er habe es vielleicht selbst erlebt, welches Unverständnis einen Organisten verfolgt, der die Besonderheiten des örtlichen Stils nicht kennt. Es ist deshalb möglich, daß schon damals in Prag irgendein besonderer Improvisationsstil gepflegt wurde, aus dem später vielleicht die Improvisationskunst eines J. N. Seger und seiner Schüler wachsen sollte. Janovka hält es für wichtig, die Leser auf die Stimmung der böhmischen Orgeln im sogenannten Kornett-Ton aufmerksam zu machen, der um einen ganzen Ton höher war, als der sogenannte Chor-Ton, in dem die italienischen und französischen Orgeln gestimmt wurden. Auf die Orgelstimmung mußte man auch bei der Wahl der Instrumente und Stimmen Rücksicht nehmen, denn sowohl die französischen Flöten als auch die tieferen Klarinen (*Clarini humiliati*) waren vom Standpunkt der tschechischen Orgeln eigentlich nach B gestimmt. Sofern in italienischen oder französischen Kompositionen größere Umfänge der Gesangsparte vorkommen, als Janovka angibt, möge sich dies der Leser angeblich mit der italienischen Stimmung erklären. Nach Janovka zeichnete sich die Orgel zu St. Veit durch eine bemerkenswerte technische Neuerung aus: man konnte sie nämlich entweder im „*Zünck-Thon*“ oder „*Chor-Thon*“ so spielen, daß man im Chor-Ton die ganze Klaviatur um ein Stückchen nach links verschob. Keinem anderen Instrument schenkte der Autor so viel Aufmerksamkeit wie der Orgel, der er abgesehen von dem zusammenfassenden Stichwort noch weitere Stichwörter widmete, die ihre einzelnen Teile betrafen: *Canon musicalis* oder *Secretum organicum* (Windlade), *Registra organica*, *Paraglossae* (Tonventile), *Pilotides* (Abstrakten), *Cribrum* (Fundamentalbrett), *Manuale*, *Palmulae* (Tasten),

¹³ Hier findet man die Laute als Continuo-Instrument in Bertalis Messe (Sign. B I 7), in einer Motette Carissimis (Sign. B II 287) und in der anonymen Komposition Hercules (Sign. B XIV 237).

¹⁴ Nähere Angaben über die erwähnten Orgeln findet man im Buch von V. Němec, *Pražské varhany* (Prager Orgeln), Praha 1944, 106, 117, 85, 95. Über die Sankt-Veit-Orgel schrieb auch E. Trolta, *Varhany v dómu svatovítském* (Die Orgel in der St.-Veit-Kathedrale), Cyril 53, 1929.

Pedale, Tastatura (Klavatur im breiteren Sinn).¹⁵ Nach dem Autor betrug der Umfang der Manuale 4 Oktaven, der Pedale 2 Oktaven, wobei in der Regel die große Oktave kurz war, nämlich die Töne Cis, Dis, Fis, Gis vermißte, die manchmal erst auf den Pedaltasten der kleinen Oktave ertönten, wie beispielsweise Fis und Gis bei der Theinkirchenorgel. Hier unterläuft dem Autor allerdings eine ernste Ungenauigkeit, weil man bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in Prag Pedale nur im Umfang C — a baute, während der Umfang C — c¹ erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschien.¹⁶ Die Positive bespricht Janovka im Zusammenhang mit der Orgel, die Regale berührt er nur flüchtig bei dem Stichwort *Pilotides*, wonach man schließen könnte, daß das Regal zu seiner Zeit in Prag aus der Musikpraxis zu verschwinden begann.

Im Text des Wörterbuchs werden die Instrumente *Clavicymbalum* und *Spinettum* häufig erwähnt, besitzen jedoch keine selbständigen Stichwörter. Vielleicht waren sie in Prag allzu bekannt und Janovka widmete deshalb nur zwei Bestandteilen selbständige Stichwörter, der *Epiglottis* (Zunge) und *Subsilia* (Docke).

Von Holzblasinstrumenten kennt der Autor die Flöte, das *Flagolet* (!) und Fagott. Bei den Flöten (gemeint sind natürlich die Blockflöten) unterscheidet er vier Arten nach der Tonlage: die Quartflöte (c²—d⁴), die angeblich damals nur selten vorkam, die Diskantflöte (f¹—g³), die Mittelflöte (*Fletna media*, c¹—d³) und die Baßflöte (F—g¹). Allerdings bemerkt er, daß diese Flöten auch in französischer Stimmung vorkommen können, die um einen Ganzton tiefer liegt. Das Flagolet ist nach Janovka eine Art Schnabelflöte mit 6 Löchern im Umfang d¹—c³. Wenn es der Autor in einem selbständigen Stichwort behandelt, konnte es sich um ein beliebtes Instrument handeln. Schade, daß Janovka die praktische Verwendung der Flöten übergeht; es scheint nämlich, als hätte man die Schnabelflöten in der Kirchenmusik nicht gekannt, weil sie im Notenmaterial des 17. Jahrhunderts, das aus unseren Gebieten erhalten blieb, niemals vorgeschrieben werden. Deshalb wirkt die Feststellung Janovkas überraschend, daß eine Flötenart (ex B) mit der italienischen, und die andere (ex C) mit der deutschen Orgel stimmt, was zur Annahme verleitet, man habe diese Flöten auch in den Prager Kirchen verwendet. Bei dem Fagott unterstreicht der Autor den Wohlklang des Tons (dulcedinem) und die Eignung dieses Instruments, zur Klangfülle beizutragen. Das zu Janovkas Zeiten in Prag verwendete Fagott besaß angeblich 10 oder 11 Löcher und einen Umfang C—f¹, bzw. B¹—f¹. Auch bei diesem Instrument wird die Stimmung im Kornett- und Chor-Ton unterschieden. Das Kremsierer Material weist darauf hin, daß das Fagott tatsächlich schon im 17. Jahrhundert ein beliebter Bestandteil der Generalbaß-Gruppe war und daß man es manchmal dem Streicherbaß vorzog.¹⁷

¹⁵ Wenig übliche Begriffe wie *Cribrum*, *Paraglossae*, *Pilotides* wurden scheinbar von Kircher (1. Teil, S. 512) übernommen.

¹⁶ Vgl. V. Němec, a. a. O. S. 276—277.

¹⁷ J. Sehnal, *Kapela olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorna* (Die Kapelle des Olmützer Bischofs Karl L.-C.), Kand. dis. práce, Brno 1968, 197.

Im Zusammenhang mit dem Flagolet erwähnt Janovka auch den Zink (*Cornetto*), der sonst im Wörterbuch kein selbständiges Stichwort hat. Damit bestätigt der Autor indirekt die bisherigen Feststellungen, nach denen der Zink bei uns früher aus der Praxis kam als zum Beispiel in Deutschland,¹⁸ und nennt einen Umfang des Normalinstruments von bloß $a - c^3$, ohne die übrigen Typen des Instruments zu erwähnen.

Von den Blechblasinstrumenten kennt Janovka nur die Trompeten, die er *Clarini* (auch *tromba*, *trompetta* oder *trombetta*) nennt, und die Trombone (*tubae ductiles*). Beide Instrumententypen behandelt er unter dem Stichwort *Tubae*. Weil man die Klarinen angeblich zur Steigerung der Kampflust des Militärs vor der Schlacht einsetzte, pflegten sie auch *tubae campestris* zu heißen. Janovka bringt die bekannte Tabelle ihres Tonumfangs ($C - c^3$) mit den deutschen Bezeichnungen der einzelnen Töne und fügt hinzu, daß manche Trompeter ausnahmsweise auch die Töne d^3 , e^3 , f^3 und g^3 zu blasen verstehen, von den chromatischen Tönen b^1 , fis^2 , b^2 . Als Beweis führt er das Beispiel einer Klarinenmelodie in der dorisches Tonart von g^1 an, die an das Klarinensolo aus der Sonate *b-mollis* P. Vejvanovskýs erinnert.¹⁹ Nach der Stimmung kennt er insgesamt vier Trompetenarten: niedrige (*humiliatae*) ex B – stimmen mit französischen und italienischen Orgeln, lange (*longae seu ordinariae*) ex C – stimmen mit dem Kornett-Ton böhmischer Orgeln, und kurze (*breves*) ex D – unrichtig französische genannt; die Stimmung ex E komme nur selten vor.

In der Literatur begegnen wir oft der Behauptung, die verbreitetste Klarinenstimmung war in D, während sich die aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen Kompositionen meist in C-dur bewegen. Diesen Widerspruch kann man mit der Tatsache erklären, daß der Grundton der erhaltenen Belegexemplare höher ist als C, weil das C unserer Orgeln im Kornett-Ton um einen Ganzton höher war als die heutige Stimmung; und wenn bei den italienischen Orgeln vom Gesichtspunkt unserer Kornett-Stimmung der Taste C der Ton B entsprach, ist es begreiflich, daß unsere Orgeln gegenüber den italienischen eigentlich in D gestimmt waren. Jedenfalls hat man bei alten Instrumenten die Art der Stimmung in Betracht zu ziehen, die im Gebiet, aus dem das Instrument stammt, üblich war. Trompeten in der Stimmung nach D (von unserem Standpunkt also in E) unter der Bezeichnung *trombae breves* verwendete auch Pavel Vejvanovský.²⁰

Bei den Posaunen unterschied Janovka Alt-, Tenor- und Baßinstrumente (*Quart-Tuba*), bevorzugte jedoch offensichtlich die Tenorposaunen, die manche Vorzüge der Alt- und Baßinstrumente vereinten. L. Klučar²¹ be-

¹⁸ J. Sehnal, *Partitura a instrumentace v 17. století* (Partitur und Instrumentation im 17. Jh.), *Sborník prací JAMU*. Im Druck.

¹⁹ Vgl. P. J. Vejvanovský, *Serenate e sonate per orchestra*, Rev. J. Pohanka, Praha 1958, *Musica antiqua Bohemica* 36.

²⁰ Vgl. seine Werke in der Liechtensteinschen Musiksammlung in Kroměříž Sign. B I 296, B II 250, B IV 199, 200, 224.

²¹ L. Klučar, *K vývoji užití trombonu jako koncertního nástroje v chrámových sonátách 17. století* (Zur Anwendung der Posaune als Konzert-Instrument in den Kirchensonaten des 17. Jh.), *Sborník prací JAMU*. Im Druck.

wies an Hand einer Analyse der erhaltenen Kompositionen, daß die Tenorposaune im Barock am beliebtesten war.

Von den Streichinstrumenten kannte Janovka die Geige (*Violinus*), Viola (*Viola di Bracza*), den Kontrabaß (*Violone*) und die Gambe (*Viola di Gamba*). Es ist interessant, daß er bei der Violine nur mit einem Tonbereich bis d^3 rechnet, denn „*magis jam violentum est*“. Bei der Viola führt er als üblichen Umfang $c-h^1$ an und bringt unter dem Stichwort *Transpositio*, wo er u. a. über die bei den einzelnen Instrumenten verwendeten Schlüssel schreibt, zwei wichtige Wahrnehmungen, die man auch dem Material der Liechtensteinschen Kapelle entnehmen kann²²: Die *Violetta* (S. 307) diente manchmal als Bezeichnung für die tieferen Violinparte, die deshalb im Diskant-Schlüssel notiert wurden, und die *Violetta di braccio* konnte nach der überwiegenden Tonlage nicht nur im Altschlüssel, sondern auch im Mezzosopran- und Tenorschlüssel notiert werden. Offenbar bürgerte sich auch in Prag die Praxis ein, bei Verwendung zweier Violen die zweite (*Viola di Bracza secunda*) im Tenorschlüssel zu notieren. Die Annahme, daß eine Komposition, bei der für die Violenparte verschiedene C-Schlüssel benützt wurden, notwendigerweise besondere Violentypen brauchte, ist demnach irrig.

Angesichts der relativ geringen Zahl von Denkmälern aus unseren Gebieten, die ausdrücklich die Viola da gamba vorschreiben, ist es interessant, daß Janovka die Gambe für ein „*instrumentum etiam notissimum*“ hält. Allerdings denkt er ausschließlich an die Baß-Gambe mit den Saiten D, G, c, e, a, d^1 und unterstreicht ihre Angemessenheit für das Generalbaß-Spiel. Deshalb folgern wir, daß die Gambe, ähnlich wie die Laute, in Prag sehr häufig zur Verstärkung des continuo auch dann verwendet wurde, wenn dies nicht ausdrücklich vorgeschrieben war.

Bei dem Kontrabaß (*Violone*) kennt Janovka zwei Formen: den allgemeinen (*ordinarium*) mit den Saiten G, A, d, g und den großen (*Violone grosso seu Magnum*) mit Saiten, die um eine Oktave tiefer gestimmt sind. Er lobt die Verdoppelung der beiden Kontrabässe in der Oktave, weil sie die Klangfülle eines größeren Ensembles erhöht, und hält die entstehenden Oktavenparallelen nicht für fehlerhaft, nachdem es sich um eine analoge Erscheinung handelt, wie zum Beispiel bei der Orgel, wo bei dem Drücken einer Taste gleichzeitig mehrere Oktaven und Quinten übereinander ertönen. Allerdings finden wir in den meisten Kompositionen des 17. Jahrhunderts tiefere Töne als G im Baßpart, die in der Regel bis C^1 reichen, und müssen uns fragen, wie die Kontrabässe, die Janovka beschreibt, diesen Erfordernissen Genüge leisten konnten. Entweder mußte man manche tiefe Töne um eine Oktave höher spielen oder die Kontrabässe wurden verschiedenartig gestimmt. Diese zweitgenannte Möglichkeit bestätigt der Autor expressis verbis: „*Alii utrumque Bassum aliter ex integro concordant, sed quia accord pro cujusvis placito fieri potest, quis omnia recensebit.*“ Als selbständige Bestandteile der Saiteninstrumente führt Janovka nur die *Chordae* und das *Manubrium* an.

Von den Schlaginstrumenten findet man im Clavis bloß die Pauken (*Tympana*), die angeblich in unseren Gegenden zum Unterschied von der

²² J. Sehnal, Kapela . . . S. 184–186.

üblichen Praxis so angebracht wurden, daß der Pauker zur linken Hand C und zur rechten Hand G hatte.

Der Spielart und Notation sind die Stichwörter *Applicatura*, *Griphus* und *Tabulatura* gewidmet. Die Generalbaß-Zeichen betreffen nur kurze Erwähnungen bei anderen Stichwörtern. Die Spieltechnik wollte der Autor in einer besonderen Schrift behandeln, im Wörterbuch beachtete er nur manche Verzierungen, die er in zwei Gruppen einteilt (S. 24):

1. Verzierungen, die die vorgehende Note verkürzen, wie *Circuitus* und *Passagae*.

2. Verzierungen, die die Note verkürzen, über der sie stehen, wie *Accens* und *Coloratura*.

Der *Circuitus* entspricht nach Janovka dem Doppelschlag und wird meist mit dem Zeichen C vor jener Note markiert, die er umspielt. Die *Passagae* sind kurze Durchgangstöne, die das Intervall einer Terz bis Quint zwischen zwei Noten ausfüllen und den Wert der ersten Note verkürzen. Bei den Franzosen sei es angeblich üblich, *Circuitus* und *Passagae* mit kleinen Noten auszuschreiben. *Accens* (unter dem Stichwort *Einfall*) kann nach Janovka entweder den Vorschlag oder Vorhalt, oder sogar den Triller mit *Appoggiatur* bedeuten. *Colloratura* ist bei Janovka jede Diminution, bei der der Grundton in mehrere kleinere rhythmische Werte verschiedener Höhe zerlegt wird. Interessanterweise führt er unter den Beispielen der *Colloratura* auch den Pralltriller an. Den Mordent (*Mordens*) bezeichnet der Autor mit dem üblichen Symbol, jedoch ohne Querstrich. Den Pralltriller behandelt er nicht gesondert, sondern bespricht ihn unter den Beispielen der *Colloratura*. *Coulé* besitzt bei Janovka die geläufige Form, das *Arpeggio* (*Harpeggiatura*) kennt er in beiden Richtungen, von oben und unten. Die *Tiratae* (tonleiterartige, steigende und fallende Läufe) wollten manche Zeitgenossen des Autors angeblich aus der Musik ausmerzen. Er selbst hält die häufige Verwendung von Arpeggien besonders im Generalbaß für unangebracht. Den Triller (*Trilla*) kennt Janovka nur als Triller mit Pralltriller. Interessant ist seine Bemerkung, manche Instrumente, wie zum Beispiel die Flöte, könnten nicht aus allen Tönen Sekundentriller spielen, weshalb er empfiehlt, in solchen Fällen den Triller in anderen angemessenen Intervallen, beispielsweise in der kleinen Terz zu spielen.²³ Unter dem Tremolo (*Tremulo*) versteht Janovka zum Unterschied vom Triller rasche Wiederholungen desselben Tones. Wie man sieht, ist der Autor in der Ornamentik weniger gut beschlagen als in der Organologie, was vor allem aus der allzu breiten Fassung der Stichwörter *Colloratura* und *Einfall* hervorgeht. Nichtsdestoweniger verraten auch diese Stichwörter, welche Verzierungen man damals in Prag verwendete und auf welche Weise sie die Einflüsse verschiedener Kulturzentren spiegelten.

In engem Zusammenhang mit den Verzierungen standen im 17. Jahrhundert die sogenannten *Figuren*, die in manchen Fällen mit Verzierungen identisch waren (zum Beispiel *Accent*, *Tremolo*, *Groppo*, *Tirata*) und deren eingehender Beschreibung und Klassifizierung die Musiktraktate dieses

²³ Vgl. dazu z. B. die Trillerarten der Posaune in der oben erwähnten Arbeit von L. Klučar.

Jahrhunderts viel Raum gewähren.²⁴ Die Figurenlehre zeigt besonders deutlich das rationalistische Streben der Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts nach einer Typisierung und semantischen Kategorisierung der melodischen Wendungen. Doch findet man bei verschiedenen Theoretikern auch verschiedene Auffassungen des Begriffs *Figura*. Janovka (Stichwort *Figurae musicae*, S. 46–57) bedeuten die Figuren in der Musik eine Analogie der verschiedenen Elemente der Rhetorik. Gleich diesen evozieren die Musikfiguren bestimmte Gemütsbewegungen, wie Liebe, Freude, Begeisterung, Zorn u. a. m. Zu den Hauptfiguren zählt der Autor die *Commissura* (kurze Dissonanz, die für einen Augenblick die konsonante Harmonie unterbricht), die *Syncopatio* (Synkopen inmitten regelmäßiger Takte) und die *Fuga* (alle kanonischen und kontrapunktischen Gebilde). Zu den Nebenfiguren gehören nach ihm die Pausen (von der Maxima bis zur 64tel-Pause), die *Anaphora* oder *Repetitio* (Wiederholung einer Phrase als Ausdruck der Herzhaftigkeit oder des stürmischen Muts, wie zum Beispiel zum Text: Ad arma, ad arma), die *Climax* oder *Gradatio* (als Ausdruck der Gottesfurcht, zum Beispiel zum Text: Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum), den *Stenasmus* (durch Pausen ausgedrückte Seufzer), *Complexus* (Verfließen aller Stimmen, als Ausdruck der Verschwörung, zum Beispiel bei den Worten: Astiterunt Reges terrae adversus Dominum), die *Similiter desinens Figura* (Wiederholung einer Phrase mit gleichem Schluß als Ausdruck der Zustimmung oder des Widerstandes, zum Beispiel bei den Worten: Non dimittam te donec benedixeris mihi) usw. Wir sehen, daß hier unter dem Begriff *Figur* durchaus heterogene Ausdrucksmittel der Musik zusammengefaßt werden, denen bestimmte Affekte entsprechen sollen. Wir zitierten nur einige Beispiele, deren Zahl sich je nach der Vorstellungskraft beliebig vergrößern ließe. Begreiflicherweise ist Janovkas Figurenlehre nicht originell, sondern in der Definition, Charakteristik und zum Teil auch in den Textbeispielen fast wörtlich von Kircher übernommen.²⁵ Während jedoch der Abschnitt von den Nebenfiguren in Kirchers umfangreichem Werk keine ganze Seite umfaßt und den Charakter einer grundlegenden allgemeinen Information trägt, ist das Stichwort *Figurae musicae* im Kontext von Janovkas Wörterbuch verhältnismäßig umfangreich. Janovka war eben ein Jesuitenzögling, die rhetorischen Figuren standen ihm deshalb nahe, abgesehen davon, daß die Bedeutung der Figurenlehre in der Musiktheorie der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wesentlich gestiegen war. Die Figurenlehre spiegelt deutlich den mächtigen Einfluß der Schulrhetorik auf das musiktheoretische Denken dieser Zeit, und die Musikgelehrten nahmen an, es sei möglich, durch die Analyse der Figuren, die verschiedene Regungen des menschlichen Gemüts repräsentierten, das Wesen der Musik zu erfassen.

Um die verschiedenen funktionellen Arten der Musik nach den überwiegenden technischen Kompositionsmitteln zu unterscheiden, schuf die Musiktheorie des 17. Jahrhunderts den Begriff *Stil*. Janovka widmet ihm unter dem Stichwort *Stylus musicus* ebenfalls seine Aufmerksamkeit und schreibt auch in diesem Fall Kircher ab. Zuerst behandelt er die für ver-

²⁴ Vgl. z. B. W. K. Printz, *Phrynis oder Satyrischer Componist*, 2. Theil, Sagan 1677.

²⁵ Vgl. A. Kircher, *Musurgia universalis*, Tomus 1. S. 366, Tomus 2. S. 244–5.

schiedene Nationen typischen Stile, worauf eine Abhandlung über die Stile der verschiedenen Musikgebilde nach den Funktionen folgt. Wie bereits A. Burda²⁶ festgestellt hat, ist Janovkas Ansicht über den Stil der tschechischen Musik wortwörtlich von Kircher übernommen (1. Teil, S. 543). Was Kircher über die Deutschen schrieb, bezog Janovka durch Einschaltung des Wortes „*et Boemi*“ auch auf die Tschechen, so daß Kirchers von ihm ergänzte Definition lautet: „*Germani et Boemi, ut plurimum caelo frigidiori nati, complexionem acquirunt gravem, firmam, constantem, solidam, laborosiam; et sicut voce graviori constant, quam Meridionales Populi, at acutiores autem sonos difficile eis concedatur ascensus, ita naturali inclinatione illud, quod optimè praestare possunt, eligunt, scilicet stylum gravem, remissum, modestum et polyphonicum.*“ So deklarierte Janovka wenigstens dadurch, daß er sich Kirchers schmeichelhafte Äußerung auch für die Tschechen aneignete, seine tschechische Herkunft. Es wäre allerdings viel interessanter, wenn er eine Charakteristik der damaligen tschechischen Musik mit einigen Worten geboten hätte, auch wenn sie nicht so schmeichelhaft ausgefallen wäre.

Im Sinne der funktionellen Auffassung des Stilbegriffes spricht Janovka genau nach Kircher von 9 Stilarten (*Methodus*) der Kompositionen:

1. Der Kirchenstil ist typisch für Messen, Hymnen, Gradualia und Antiphonen. Er ist gebunden, wenn er die *canti firmi* aus dem gregorianischen Choral ableitet, oder frei, wenn er sich an kein vorbestimmtes Subjekt bindet, sondern nur von der Invention des Komponisten ausgeht.
2. Der Kanonische Stil ist jeder Stil, der den Kontrapunkt verwendet. Er eignet sich besonders für Kirchengesänge und stellt hohe Ansprüche an die Begabung des Komponisten.
3. Der Motetten-Stil ist ernst, majestätisch, benützt alle Techniken und hängt von keinem vorbestimmten Subjekt ab.
4. Der Phantasie-Stil (*phantasticus stylus*) ist der selbständigen Instrumentalmusik eigen. Er setzt dem Komponisten weder in textlicher noch in technischer Hinsicht Schranken. Der Komponist kann hier seine Begabung am freiesten entfalten. In diesem Stil werden Phantasien, Toccaten, Sonaten und Ricercari komponiert.
5. Der Madrigal-Stil eignet sich zum Ausdruck von Tugenden, Liebesgefühlen, Fabeln und Ereignissen.
6. Der melismatische Stil zeichnet sich durch wohlklingende Melodik aus und ist wegen seiner metrischen Regelmäßigkeit eher bei der Vertonung von Versen am Platz, weshalb bei ihm Repetitionen vorkommen. In diesem Stil sind alle Arietten und Villanellen geschrieben, die man im häuslichen Milieu, bei ländlichen Unterhaltungen oder zur Übung der Musiker singt.
7. Der *Stylus hyporchematicus* ist der Kurzweil und Feier angemessen. Er zerfällt in einen Theaterstil, der die Gesetzmäßigkeiten der Metrik am besten respektiert, und einen Tanzstil, der den Bewegungen bei verschiedenen Tänzen, Galliarde, Menuett, Gigue, Passepied u. a. entspricht.
8. Der symphonische Stil stützt sich auf den Charakter und das Zusammenspiel verschiedener Instrumente — Streichinstrumente, Lauten, Flöten,

²⁶ A. Burda, M. Vogt a T. B. Janovka (M. Vogt und T. B. Janovka), Hud. věda 2, 1965, S. 673.

Trompeten mit Pauken, Orgel und Cembalo. Er unterscheidet sich grundsätzlich von der Vokalkomposition, gehört jedoch eigentlich zu dem Kirchenstil.

9. Der dramatische oder Rezitativ-Stil eignet sich für Komödien, Tragödien und Dramen, und richtet sich nach metrischen Gesetzen. Er strebt nach einem möglichst treuen Ausdruck der Affekte und weicht ausgelassenen Tänzen lieber aus.

Obwohl die Vermengung verschiedener Blickpunkte dieser Übersicht bei Kircher wurzelt, fällt ein Teil der Schuld an dem etwas chaotischen Eindruck, den der Leser empfängt, teilweise auf das Konto Janovkas, der Kirchers Text empfindlich verkürzte und Beispiele ganz ausließ, sei es nun Zitierungen von Komponistennamen oder Werken. Und weil es sich abermals um ein Kompilat aus Kirchers Werk handelt, wird man Janovkas Text nur mit großer Vorsicht auf die Prager Verhältnisse anwenden können. Janovka ging es offenbar eher darum, grundlegende Informationen über den Begriff Stil zu bieten, als den Leser zu belehren, welche Stile seinerzeit in Prag gepflegt wurden. Man kann annehmen, daß vor allem der gebundene und freie kontrapunktische Kirchenstil (Punkt 1, 2, 3) zu dieser Zeit in Prag üblich gewesen ist. In die Kirche gehörte auch der phantastische oder Phantasie-Stil, der bei Orgelkompositionen geläufig vorkam (Punkt 4), und der symphonische Stil (Punkt 8), in dem die Kirchensonaten komponiert wurden.

Die erwähnten Musikgenres können wir nach Janovkas Musikformen genauer bestimmen. Unter den Formen der vokalen Kirchenmusik besitzen die Messe, Motette und der Psalm selbständige Stichwörter. Als Messe bezeichnet unser Autor offenbar mehrstimmige Kompositionen (*quod harmonice decantari solet*) und macht den Leser darauf aufmerksam, daß man nicht alles als Messe bezeichnen kann, was bei der Messe gesungen wird. Daraus könnte man folgern, daß zu Janovkas Zeiten bei Messen auch nicht-liturgische Kompositionen aufgeführt wurden. Die Motette war — wie ja schon aus der Definition des Motetten-Stils hervorgeht — eine schöne, ernste, klangvolle und mit kunstreichen Fugen verzierte Komposition.²⁷ Psalmen (*Psalmodia, Psalmus*) sang man wohl entweder choral oder figural, d. i. mit instrumentaler Begleitung, worauf auch die relativ hohe Zahl von Vesperkompositionen hinweist, die in allen Inventaren des 17. Jahrhunderts so reich vertreten waren.

Zum Unterschied von Kircher widmet Janovka den weltlichen Formen weniger Raum, entweder deshalb, weil er sie als Kirchenmusiker nicht für so wichtig hielt, oder deshalb, weil manche dieser Formen damals in Prag vielleicht gar nicht gepflegt wurden. Madrigale (Punkt 5), die Kircher noch gut kannte, sang man zu Janovkas Zeiten in Prag kaum mehr. Dafür mußten wohl weltliche Lieder sehr beliebt sein, die Janovka mit Kircher Arietten und Villanellen (Punkt 6) nennt und ihnen u. a. instruktive Funktionen zuschreibt. Janovka zitiert hier wörtlich Kircher, deshalb kann man in seinen Worten über die im Haus oder am Land (*domi rurique*) gesungenen Villanellen keine Anspielung auf das tschechische Volkslied erblicken.

²⁷ Der Begriff *fuga* ist in diesem Zusammenhang nicht wörtlich, sondern als Satz zu verstehen, wo die Imitationstechnik im breitesten Sinne angewendet wird.

Anderseits beschrieb bereits Kircher unter dem Begriff des melismatischen Stils auch homophone geistliche Lieder, zu denen er die Weihnachts- (Pastoral-) und Fasten-Kompositionen²⁸ zählte, die Janovka merkwürdigerweise nicht erwähnte. Weder bei Kircher noch bei Janovka ist es klar, was unter dem Theater-Stil zu verstehen ist (Punkt 7), entschieden ist aber die opera seria nicht gemeint. Diese erscheint erst unter Punkt 9, bei dem Kircher Monteverdis Ariadne als Hauptbeispiel erwähnt. Möglicherweise ließ Janovka die Namen der Komponisten und Werke, die in Kirchers Beispielen erscheinen, nicht nur aus, um Raum zu sparen, sondern weil er sie selbst nicht kannte und annehmen konnte, daß sie auch dem Leser nicht viel sagen würden. Zweifellos huldigte man auch zu Janovkas Zeiten in Prag fleißig dem Tanz, da doch Ballettszenen sogar Bestandteile der Schuldramen bei den Jesuiten waren. Janovka führt jedoch in Punkt 7, der der Tanzmusik gewidmet ist, andere Tänze an als Kircher (Teil 1, S. 586): Statt des Passamezzo nennt Janovka den Passepied, und statt der Allemande die Gigue. Inwiefern diese Änderung bewußt geschah und von den damaligen Modetänzen abhing, läßt sich nicht sagen.

Der Organist mußte zu Janovkas Zeiten vor allem ein guter Improvisator sein. Unter dem Stichwort *Phantasia musica* unterstreicht der Autor, daß die Improvisationskunst große technische Kenntnisse, aber außerdem auch eine gute geistige Kondition und Sorgenfreiheit voraussetzt. Es war die selbstverständliche Pflicht des Organisten, den Sängern den Ton anzugeben. was im sogenannten *Praeambulum* geschah, das aus einigen Takten oder Akkorden (*griphi*) bestand. Das Praeambulum konnte vielleicht auch die Gamba oder Laute vortragen. Ein besonders langes Vorspiel nannte Janovka *Toccata*, in deren Einleitung einige volle Akkorde ertönten, worauf das Thema folgte, welches fugiert wurde. Offenbar wählten auch in Prag die Organisten weltliche Lieder als Fugenthemen, weil Janovka diesen Usus verurteilt. Die Toccaten spielte man vor dem Introitus, aber auch vor der Wandlung, der Vesper oder vor anderen Vokalkompositionen. Als Beispiel erwähnt Janovka besonders die Toccata Joh. Speths (siehe oben). Zur Kirchenmusik gehörten auch die Sonaten (*Sonada*), die in ernstem Phantasie-stil für verschiedene Besetzungen komponiert waren und die man nach Janovka „vor einigen Jahren“ (*annis aliquot ante*) feierlich nach der Epistel zu spielen pflegte. Diese Worte begründen den Schluß, daß die Gewohnheit, bei der Messe Kirchensonaten aufzuführen, zu Janovkas Zeiten nicht mehr existierte, was man allerdings gerade in den Prager Kirchen nicht voraussetzen würde. Über die weltliche Verwendung der Sonate spricht Janovka mit keinem Wort. Auch die *Simphonia* bedeutet für ihn ganz im Sinne der Musikpraxis des 17. Jahrhunderts bloß ein schönes Instrumentalvorspiel zu Vokalkompositionen, und das *Ritornello* ein Instrumentalnachspiel, das sich nach jeder Strophe wiederholte. Das *Intermedium* kannte

²⁸ A. Kircher in *Murgia universalis* Tomus 1. S. 614 schreibt: ... „unde apto vocabulo omnes hujusmodi cantilenas melismata vocamus, id est breves, et dulces harmonias cujusmodi sunt Natalitiae et quae per Septimanam Sanctam in Ecclesiis ante sepulchrum cantari solent: praestant in his Germani et Galli; habentque potissimum affectus gaudii et doloris ...“ Als Beispiel führt er ein vierstimmiges Stabat Mater von Kapsberger und andere Werke an und konstatiert schließlich: „Melismatica species est Theatris aptissima“.

unser Autor wahrscheinlich nur als Instrumentalzwischenstück aus Melodramen der Jesuiten. Und über die weltliche Instrumentalmusik sagt uns nicht einmal das *Concetto* (!) mit seinen Synonymen *Cantio*, *Concentus*, *Concertus* etwas Wesentliches, denn es stellt bei Janovka nur eine Komposition vor, die das gemeinsame Wirken von Vokal- und Instrumentalstimmen bringt. Es handelt sich also um die alte Auffassung des Begriffs *concertus* (*concerto*) aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts.

Die weltliche Musik ist in Janovkas *Clavis* weiter nur mit dem Stichwort *Aria* und den Stichwörtern mancher Tänze vertreten. Die Arie ist in Janovkas Augen eine ausgezeichnete, wohlklingende Melodie, eine Art des Singens oder der gesungenen oder gespielten Musik, die die Menschen zu ihrer eigenen Freude pflegen, also etwa das, was wir ein beliebtes Liedchen nennen könnten. Von den Tänzen (übliche Gesellschaftstänze nennt der Autor *chorea*) kennt Janovka die Courrente (*Currens*); *Galliarde*, *Gigue* (*Giqua*), das *Menuett*, den *Passepied* und die *Sarabande*. Außer der Courrente, Galliarde und dem Menuett, die selbständige, relativ wenig umfangreiche Stichwörter besitzen, werden die übrigen Tänze nur gelegentlich in anderen Zusammenhängen erwähnt (beispielsweise auf S. 123, 262 u. a.). Von den genannten Tänzen wurde in Böhmen zuerst die Galliarde heimisch (gegen Ende des 16. Jahrhunderts), später auch die Sarabande, Courrente und Gigue (im 17. Jahrhundert).²⁹ Die betreffenden Stellen im Wörterbuch unseres Autors sind wohl das erste literarische Zeugnis³⁰ für das Vorkommen des Menuetts und Passepieds bei uns. Bis zu welchem Grad Janovkas Abhandlung über die Tänze den damaligen Geschmack spiegelt oder bloß Zitate anderer literarischer Vorlagen bringt, läßt sich nicht entscheiden.

Die geringe Aufmerksamkeit, die unser Autor der weltlichen Musik zuwendet, kann man einerseits damit erklären, daß das Buch vorwiegend für Kirchenmusiker bestimmt war, andererseits ist es auch möglich, daß Janovka als Organist zu der weltlichen Musik keine wärmere Beziehung besaß, oder daß sie im öffentlichen Musikleben Prags im Vergleich mit der Kirchenmusik keine wesentliche Rolle spielte. Die Lektüre von Janovkas *Clavis* vermittelt den Eindruck, im Musikleben der Stadt habe um das Jahr 1700 die figurale Kirchenmusik weitaus dominiert. Ihr gehörte Janovkas Liebe und Achtung, sie bedeutete für ihn den Höhepunkt, den die Entwicklung der Musik erreicht hatte. Der Umfang, in dem die figurale Kirchenmusik betrieben wurde, mußte bedeutend gewesen sein, denn es gab in Prag zu Beginn des 18. Jahrhunderts angeblich an die 18 Kirchen, deren Musikensembles imstande waren, Figuralmusik zu pflegen. Und die große Begeisterung Janovkas für die figurale Kirchenmusik war auch wohl der Grund dafür, daß in seinem Wörterbuch nicht einmal eine Andeutung des tschechischen geistlichen Volkslieds erschien. Das ist umso überraschender, weil kaum zwei Jahrzehnte später sogar der deutsche Theoretiker Mauritius

²⁹ Č. Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (Wie man einst in Böhmen getanzt hat), Praha 1960, 191.

³⁰ Ebenda S. 250. Es ist bemerkenswert, daß nach den bisherigen Kenntnissen die italienischen Tänze in Prag um ein Vierteljahrhundert früher bekannt waren als in Polen. Vgl. dazu Z. Stężewska, *Tańce włoskie w Polsce i tańce polskie we Włoszech w 16–17 wieku*, Muzyka 15, 1970.

Vogt³¹ die phrygischen Melodien tschechischer und deutscher geistlicher Volkslieder beachtete. Entweder sang man also damals in Prag nur selten tschechisch oder Janovka hielt es für unter seiner Würde zu beurteilen, was das einfache Volk in der Kirche sang, dessen Lieder er vielleicht nicht einmal als Musik ansah. Über das Prager Kirchenrepertoire und das Niveau der Interpretation erfahren wir aus Janovkas Wörterbuch so gut wie gar nichts. Nur im Stichwort *Tactus* erwähnt der Autor, daß die Prager Chorregenten den Takt mit der rechten Hand oder mit beiden Händen schlugen (S. 127), also offenbar keine Taktstöcke verwendeten. Aus der Tatsache, daß Janovka empfiehlt die erste Taktzeit mit einer Handbewegung von oben nach unten anzugeben, folgert A. Burda seine tschechische Abstammung – zum Unterschied von M. Vogt, der offensichtlich unter dem Einfluß der deutschen Wortbetonung die erste Zeit als Vortakt,³² also als leichte Taktzeit auffaßte.

Die theoretischen Stichwörter in Janovkas *Clavis* – *Consonantia*, *Dissonantia* u. a. – und die den einzelnen Intervallen, Takten, Tonarten usw. gewidmeten Stichwörter enthalten schon keine Einzelheiten mehr, die für das Prager Musikleben dieser Zeit typisch waren; sie könnten vielmehr den Gegenstand einer selbständigen Studie vom Standpunkt der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts darstellen. Wir haben gezeigt, daß Janovkas Musikwörterbuch eine Reihe interessanter Informationen bietet, die das Prager Musikleben um das Jahr 1700 charakterisieren. Allerdings sahen wir auch, daß der Autor ausgiebig fremde Quellen benützt, vor allem Kirchers Werk, und daß seine Ansichten und Mitteilungen nicht immer der Realität seiner Zeit oder gar der Prager Musikpraxis entsprechen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß ein genaues vergleichendes Studium noch andere Quellen enthüllen müßte, die unser Autor exploitierte. Man kann nur bedauern, daß Janovka seinen Plan, ein großes theoretisches Werk herauszugeben, nicht verwirklichte; es wäre vielleicht origineller und inhaltsvoller gewesen als das besprochene Wörterbuch, und hätte wohl bessere Informationen über die Prager Musik an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts gebracht.

Übersetzt von Jan Gruna

JANOVKŮV CLAVIS A HUDBA V PRAZE KOLEM R. 1700

V staré hudebnéteoretické literatuře zaujímá hudební slovník *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* od týnského varhaníka Tomáše Baltazara Janovky, vydaný v Praze 1701, význačné místo jednak proto, že je jedním z mála dokladů českého teoretického myšlení v minulosti, jednak proto, že je prvním všeobecně uznávaným věcným slovníkem vůbec, neboť dosavadní slovníky měly povahu jen terminologických vysvětlivek. Janovkův slovník je původní jen zčásti, protože mnoho hesel a názorů převzal Janovka doslova nebo ve zkrácené verzi ze spisů jiných teoretiků, zvláště z díla A. Kirchera *Musurgia universalis* (Řím 1650). Rozbor pramenů použitých Janovkou však ukazuje, že Praha byla kolem roku otevřena vlivům celé kulturní Evropy bez náboženského nebo politického omezení. Poněvadž Janovka neuvádí vždy pramen, ze kterého čerpal, je někdy obtížné rozhodnout, co je v jeho díle od-

³¹ M. Vogt, *Conclave thesauri magnae artis musicae*, Praga 1719, S. 167–170.

³² A. Burda, a. a. O. S. 674.

razem jeho vlastních zkušeností z pražské hudební praxe a co je pouze literární citací. V příspěvku jsou rozebrány skupiny hesel některých hudebních oborů zastoupených v Clavisu a jsou zdůrazněny ty informace, které mohou přispět k poznání pražského hudebního života v Janovkově době. Poměrně nejvíce poznatků z Janovkova slovníku lze aplikovat na organologii, zvláště varhanářství, což vysvítá ze srovnání Janovkových údajů s poznatky z jiných pramenů z české oblasti. Méně přesné jsou Janovkovy informace o ornamentice. Poměrně hodně místa věnuje Janovka pod vlivem školní rétoriky a kompozičních teorií 17. století nauce o figurách. Avšak jak Janovkovy definice hudebních figur, tak i výklad různých stylů má pro poznání hudby u nás jen malý význam, neboť Janovka zde podává pouhá excerpta z Kirchera. Aplikovat obsah zmíněných pojmů na pražské poměry je proto možno jen s velkou opatrností. Do jisté míry mají pro Prahu platnost Janovkova hesla hudebních forem, druhů varhanní hudby a tanců. Např. o výskytu menuetu a passepied v Čechách přináší Janovka dosud nejstarší literární doklad. Pro typický český hudební projev — duchovní píseň však nenašel český citící Janovka ve svém díle jediné slovo. Snad to lze vysvětlit jeho neskrývaným obdivem k latinské figurální hudbě, která tehdy slavila v pražských kostelích své triumfy. Celkem lze říci, že Janovkův slovník podává o pražské hudbě kolem roku 1700 méně informací, než se myslelo, a je proto velká škoda, že se Janovkovi nepodařilo vydat další teoretické dílo, které snad mohlo být původnější a pro minulost české hudby přínosnější.