

Schenk, Erich

Englische Schauspielmusik in Österreichischer Tabulatur-Überlieferung

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná.* 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [253]-261

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110887>

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.

ERICH SCHENK

(Wien)

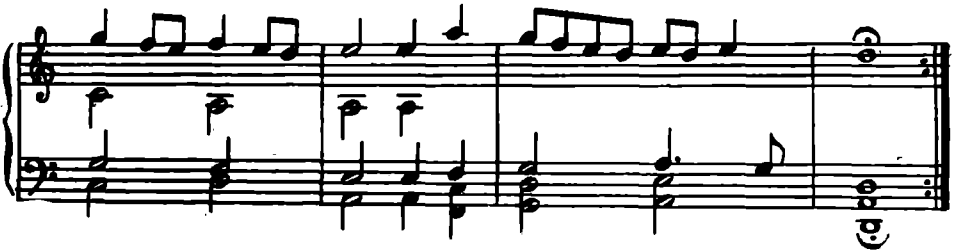
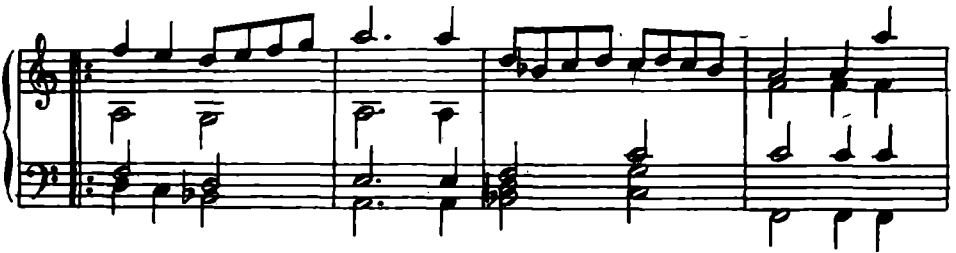
ENGLISCHE SCHAUSPIELMUSIK
IN ÖSTERREICHISCHER
TABULATUR-ÜBERLIEFERUNG

Von den in Österreich überlieferten Orgeltabulaturen wurde, im Gegensatz zum Klavierbuch der Regina Imhoff von 1629,¹ die zwischen 1611 und 1613 geschriebene des Linzer Landesmuseums (Ms. No. 16, Inv. No. 9647) von seiten der Musikforschung noch kaum beachtet.² A. Koczirz brachte aus ihr in Bd. 70 der D. T. Ö. (Wien 1929) S. 127 sechs Stücke aus Paul Peuerls „*Newen Padouan*“ (1611), nebst zwei Proporzätzen, von deren Drucklegung der Komponist bekanntlich abgesehen hatte, und neuerdings wurden einige Stücke jener Quelle auf Grund ihrer Titel als Niederschlag des Wirkens englischer Schauspieler in der oberösterreichischen Landeshauptstadt angesprochen.³ Diese Feststellung kann nun auf Grund eingehenderer Untersuchung der Linzer Tabulatur sowie der Lautentabulatur L. 81 des Stiftes Kremsmünster in Oberösterreich⁴ wesentlich bekräftigt werden.

Bekanntlich sind im Jahre 1600 erstmals englische Komödianten nachweisbar und wahrscheinlich hat der bekannte Prinzipal John Green 1608, von Passau kommend und nach Graz weiterreisend, in Linz agiert.⁵ Das früher als gesichert angenommene Gastspiel John Spencers 1613 hingegen wird neuerdings bezweifelt.

Die vorerwähnten *Tabulaturen* enthalten nun 10 Stücke, von denen 4 bzw. 5 in englischen Quellen nachweisbar sind. Bei den 10 Stücken handelt es sich um 2 Intradan (Englischer Aufzug, L. No. 68; Englisch Intrada, K. fol. 149 v), 3 Couranten (Curanta Anglicana L. No. 39; Englisch Cour(ante) K. fol. 155 r; Saltatio Anglica K. fol. 155 v 2 Pickelhäring (Neuer Pickelhäring L. No. 43; Tantz Pückelhäring L. No. 88) und 3 als Englosa bzw. Englossa bezeichnete Stücke (Englosa L. No. 11; Englossa L. No. 18; Englossa L. No. 19).

Die drei letztgenannten Stücke mit dem aus „Inglesa“ verballhornten Titel sind verkappte Intradan und zwar entsprechend der Gestaltvariabilität und Angleichungsbereitschaft an andere Kompositionsformen, welche diesen Improvisationstypus kennzeichnen,⁶ L. No. 11 und No. 18 „Aufzugs-Intradan“ und L. 19, im 3/2-Takt stehend, eine „Gagliarden-Intrade“.

Englosa (L. Nr. 11)

Das Stück ist identisch mit „*Gathering Peascods*“, das bisher frühestens in „*The Dancing Master*“ (1650) nachgewiesen wurde.⁷ Diese spätere Fassung ist gegenüber der unsrigen stark „zersungen“: formal dreiteilig, wobei der dritte Teil durch dreimalige Setzung der beiden Eröffnungstakte von „*Nobodyes Gigge*“, die uns noch später beschäftigen wird, mit angehängter Fa-la-la-Kadenz Gastoldischer Prägung also aus, der ursprünglichen Melodiesubstanz fremdem Tonmaterial gestaltet ist; die beiden vorausgehenden Teile sind auf 6 Takte verkürzt, wobei im ersten an Stelle des viertaktigen Nachsatzes wieder eine zweitaktige

typisch gastoldische Allerweltskadenz tritt, während der zweite Teil noch kaum etwas mit der ursprünglichen Fassung zu tun hat. Deren bewegliche Achtermelodik ist auf durchgehende Viertel vergrößert.

Englosa (L N^o 10)

The image displays a musical score for a piece titled "Englosa (L N° 10)". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system shows a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex rhythmic structure.

Dieses Stück ist eine Variante von „*The L. Zouches Maske*“, deren Variationsbearbeitung durch Giles Farnaby als No. CCXXXIX des Fitzwilliam Virginalbook enthält.⁸ Die formale Abweichung von Drei- zur Zweiteiligkeit erklärt sich daraus, dass Farnaby die je 4 Takte der Abschnitte A und B zu vier Doppeltakten eines ersten Teils zusammenfasst. Der Melodieverlauf ist in beiden Fassungen im wesentlichen identisch. Nach van den Borren⁹ ist die Lesung „*The Lady Zouches Maske*“ bekanntlich in „*The Lord Zouches Maske*“ zu berichtigen und zwar im Hinblick auf eine Lautenübertragung unseres Stückes, in der dieses als „*Intrada Anglica*“ bezeichnet ist und den integrierenden Bestandteil eines jener „*Divertissements*“ darstellt, die unter Jakob I. so beliebt waren. Bei Lord Zouche handelt es sich höchstwahrscheinlich um Richard Zouche (1590–1661), der als Rechtsgelehrter, Universitätslehrer und Verfasser einer comedy „*The Sophister*“ (London 1613) bekannt ist.¹⁰

Tantz Pickelhåring (L. Nr 88)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords.

The second system continues the piece. The melody in the upper staff moves to a quarter note C5, then B4, A4, and G4. The accompaniment in the lower staff continues with chords, showing some chromatic movement.

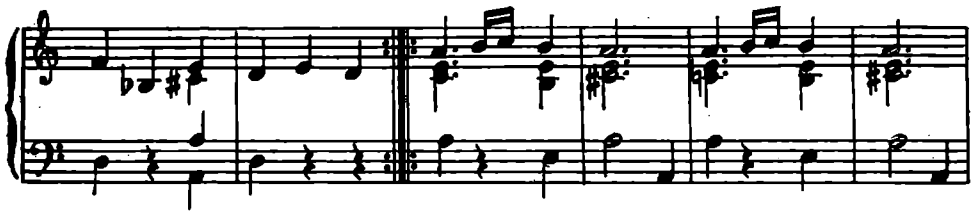
The third system shows the melody in the upper staff moving to a quarter note F#4, then E4, D4, and C4. The accompaniment in the lower staff continues with chords, maintaining the harmonic support.

The fourth system concludes the piece. The melody in the upper staff moves to a quarter note B3, then A3, and finally G3. The accompaniment in the lower staff provides a final harmonic resolution.

Hier begegnet uns die von Richard Farnaby variierte „*Nobodyes Gigge*“, Fitzwilliam Virginalbook No. CXLII.⁴¹ Der jüngere Farnaby hat sich gegenüber der Melodie grössere Freiheit genommen als der Vater beim vorbehandelten Stück. Wohl hat der Bearbeiter die Zweiteiligkeit der Form gewahrt, doch vom fünften Takt an stimmen die beiden Fassungen nur mehr im allgemeinen Richtungsverlauf der Melodie überein. Etwas von der Sequenzseligkeit des zweiten Vordersatzes unserer Fassung ist noch in Farnabys Takten 13/14 zu verspüren. Auch die liedhafte Übereinstimmung der beiden Periodenschlüsse haben beide Fassungen gemeinsam. Freilich zeigt sich Farnabys viel bewusster gestaltende Hand — Naylor⁴² nennt das Stück „*an excellent piece*“ — gleich in der launigen Stilisierung von Takt 2 durch Oktavsprung, der dann auch das Profil der Schluss-

kadenz bestimmt. „*No-body and Some-body*“ von ca. 1603 befand sich nachweislich im Grazer Repertoire John Greens.¹³ Da „*Nobodyes Gigge*“ in L. 88 als „*Tantz Pückelhäring*“ bezeichnet ist, darf man daraus schliessen, dass wir hier die Kernmelodie des Pickelhäring-Zwischenspiels, der „musikalischen Ballade“, als welches dieses zu bezeichnen ist,¹⁴ vor uns haben, wodurch wiederum die stets angenommene gleichzeitige Betätigung des Pickelhärings als Sänger und „Springer“ (Tänzer) und sein Auftreten „vor dem dreissigjährigen Krieg“¹⁵ bestätigt wird.

Englisch Courante) (K. fol. 155r)



Obiger Tanz stimmt mit dem „*Packington Pownde*“ im Fitzwilliam Virginal-book No. CLXXVIII¹⁶ überein, der von Chappell¹⁷ schon 1596 in Barleys

„*New Book of Tablature*“ nachgewiesen wurde. In unserer Quelle folgt der gleiche Tanz unmittelbar unter dem Titel „*Saltatio anglica*“ (K. fol. 155 v), von der vorausgehenden Fassung hauptsächlich dadurch unterschieden, dass der Reprisen- teil nicht variiert, sondern wörtlich wiederholt wird. Die variierte Reprise fällt gegenüber dem „*Packington Pownde*“ besonders auf. Dieser und unsere Fassung weichen, von melodischen Details abgesehen, in den Formproportionen von ein- ander ab. Die Erweiterung des Mittelteils aus ursprünglich 2 auf 4 Doppeltakte ist als tanzbedingte Wucherung des Grundmotivs zu deuten. Nach *Chappel* be- zieht sich der englische Titel auf Sir John P a c k i n g t o n (1549–1625), den sogenannten „*lustigen Packington*“, der durch seine nicht durchgeführte unge- heuerliche Schwimmwette bekannt wurde.¹⁸ Ob es sich auch bei diesem Stück um den direkten Niederschlag des Wirkens der englischen Schauspieler in Ober- österreich handelt, wie es für L. No. 88 angenommen werden darf, muss vorerst dahingestellt werden. Denn unsere Kremsmünsterer Handschrift ist bei Georg H u e m e r¹⁹ noch nicht erwähnt, sie muss also erst nach 1877 in den Besitz des Stiftes gelangt und ihre Provenienz wird noch zu klären sein.

Mit obigen Nachweisen konnte erstmals der unmittelbare Niederschlag der englischen Schauspielmusiker auf die kontinentale H a u s m u s i k p f l e g e, also abseits von den bekannten Druckveröffentlichungen aus den Gebieten der Vortrags-, Tanz- und Schauspielmusik der John D o w l a n d, William B r a d e, Thomas S i m p s o n u. a.²⁰ aufgezeigt werden. Auch wird der Zuwachs zum Wissen, das bisher hauptsächlich von Literatur- und Theatergeschichte erarbeitet wurde, willkommen sein. Handelte es sich hiebei um Einflüsse der englischen Musik auf die kontinentale Musikpflege, so darf im Folgenden der Vorgang in umgekehrter Richtung veranschaulicht werden, wenn auch dadurch die mit unse- rer Titelformulierung umschriebene Problematik überschritten wird.

Der Tanz No. LXXIV aus Valentin H a u s m a n n s „*Rest von Polnischen und andern Tänzten*“ (1603)²¹ ist sowohl in der englischen Schauspielmusik als auch im *Fitzwilliam Virginalbook* vorzufinden und zwar dort als „*Nancy; or Sir Edward Noel's Delight or All you that love good fellows*“ seit „*Bellerophon*“ (Amsterdam 1622),²² hier als „*Nancie*“ in Thomas M o r l e y s Variationsbe- arbeitung.²³ In abweichender Form wurde der dritte Tanzteil auch von John B u l l in „*The King's Hunt*“ bearbeitet.²⁴ Dass es sich hier um eine p o l n i s c h e Weise handelt, darf aus dem fehlenden Signet V. H. G. (Valentin H a u s m a n n *Gerbiopolensis*), der offenbaren Übereinstimmung des quartbe- stimmten Melodiebeginns mit dem polnischer Volksweisen²⁵ und der hartnäckigen Wiederkehr des Quartsprunges im weiteren Melodieverlauf, was als typisch slawisch anzusprechen ist, geschlossen werden. Noch Valentin M e d e r dient diese beharrliche Quartwiederholung im „*Polnischen Pracher*“ von 1680 als Mittel musikalischer Karikatur.²⁶

Den Hausmannschen Tanz als polnischen Ursprungs anzusprechen, berechtigt auch die Ähnlichkeit des wiederum von Quartschrittmelodik beherrschten „Catkanei“ No. XCI²⁷ mit Gilles Farnabys „A Gigge“ im *Fitzwilliam Virginalbook*.²⁸ Gewiss hat — wenn der schon gleich bei ihrem Erscheinen hinsichtlich ihrer Korrektheit angezweifelte²⁹ „Denkmäler“-Ausgabe zu trauen ist — Hausmann hier sein das jeweilige Stück als Eigenschöpfung ausweisendes Signet gesetzt, aber bei der Tanzgestaltung offenbar bewusst polonisiert. Farnabys Weise verwandelt den Quartschritt in einen Terzschrift, wohl mit Rücksicht auf den raffinierten kontrapunktischen Unterbau, der den vom ersten Takt an variierenden Komponisten auch zu formaler Dehnung³⁰ veranlasst. Aber die Ähnlichkeit in Aufbau und Verlauf beider Weisen ist nicht zu übersehen.

Unter Rücksichtnahme auf das dokumentarisch verbürgte Interesse, das die englischen Schauspieler etwa 1608 in Graz für fremde Nationaltänze bewiesen,³¹ ist die Übernahme von slawischer Musikfolklore durch die Virginalisten über die Brücke der frühbarocken deutschen Tanzmusik ebenso wahrscheinlich wie wir umgekehrt in der österreichischen Tabulaturüberlieferung partiell mit grosser Sicherheit den unmittelbaren Niederschlag englischer Theatermusik erblicken durften. Dass zudem das Wirken der Engländer in Österreich ins Dezenium vor Paul Peuerls „*Newen Padouan*“ (1611) fällt und die Linzer Tabulatur in unmittelbarem zeitlichen Anschluss an dieses Werk niedergeschrieben wurde,³² beweist neuerdings die Fruchtbarkeit der internationalen Verflechtungen für die europäische Musik. Die burgundisch-englische Variationskunst ist ja als eine der voraussetzenden Komponenten der Variationensuite Peuerls erkannt,³³ die hochentwickelte Instrumentalmusik der italienischen Spätrenaissance stellt die andere dar. Dass die fruchtbare Synthese sich dann gerade im österreichischen Raum vollzog, entspricht dessen Stellung und Aufgabe im europäischen Kulturgefüge, wie die folgenden Jahrhunderte noch häufig zeigten.

ANMERKUNGEN

¹ Vergl. Erich Schenk, *Österreichisches im Klavierbuch der Regina Clara Imhoff, 1629*, in: Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes, Bd. VI (Wien 1957), S. 162. K. v. Fischer druckte daraus in K. G. Fellersers *Musikwerk. Die Variation* (Köln 1955), S. 11 unter No. 5 einen Tanz und Nachtanz anonym ab. Tatsächlich handelt es sich um Allemande und Tripla aus der 10. Suite von Johann Hermann Scheins *Banchetto musicale* (1617). Vergl. Ges. A. Bd. I S. 132 f.

² Im Folgenden zitiert: L. mit der jeweiligen Nummer der durchnummerierten Handschrift.

³ Othmar Wessely, *Linz und die Musik* in: Jahrbuch der Stadt Linz 1950 (Linz 1951), S. 158; derselbe, *Musik in Oberösterreich*, Schriftenreihe des Instituts für Landeskunde von Oberösterreich Bd. 3 (Linz 1951), S. 27 f.

⁴ Nicht angeführt bei Wolfgang Boetticher, *Studien zur solistischen Lautenpraxis des*

16. und 17. Jahrhunderts (Berlin 1942). Die durchpaginierte Hs. wird im folgenden zitiert: K.
- ⁵ Johannes Meissner, *Die englischen Comoedianten zur Zeit Shakespeares in Österreich* (Wien 1884), S. 43 u. 73 ff.; Konrad Schiffmann, *Drama und Theater in Österreich ob der Enns bis zum Jahre 1803*, in: 63. Jahres-Bericht des Museums Francisco-Carolinum (Linz 1905), S. 100 f.; E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Vol. II (Oxford 1923), S. 294; Edmund Haller, *Zur älteren Linzer Theatergeschichte*, in: Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereins, Bd. 82 (Linz 1928), S. 147 f.; Justus Schmidt, *Linzer Kunstchronik*. Dritter Teil. Gesamtdarstellung (Linz 1952), S. 159.
- ⁶ Margarete Reimann, *Materialien zu einer Definition der Intrada*, in: Die Musikforschung, Jahrg. X (Kassel u. Basel 1957), S. 341 ff.
- ⁷ William Chappell, *Old English Popular Music*. New edition by H. Ellis Wooldridge, Vol. I (London 1893), S. 301.
- ⁸ *The Fitzwilliam Virginal Book*. Edited by J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire, Vol. II (London und Leipzig 1899), S. 350.
- ⁹ Charles van den Borren, *Les origines de la Musique de Clavecin en Angleterre* (Bruxelles 1912), S. 211.
- ¹⁰ *Dictionary of National Biography*. Editet bey Sidney Lee, Vol. 63 (London 1900), S. 417 ff.
- ¹¹ Ed. a. a. O. Vol. II, S. 162.
- ¹² E. W. Naylor, *An Elizabethan Virginal Book* (London 1905), S. 206.
- ¹³ Meissner a. a. O. S. 88 u. 96.
- ¹⁴ W. Flemming in Merker-Stammler, *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. I (Berlin 1925—1926), S. 278.
- ¹⁵ Meissner a. a. O., S. 107.
- ¹⁶ Ed. a. a. O., Vol. II, S. 234.
- ¹⁷ A. a. O., Vol. I, S. 259.
- ¹⁸ *Dictionary of National Biography*, Vol. 15 (Oxford 1917).
- ¹⁹ Georg Huemer, *Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster* (Wels 1877), S. 114 f.
- ²⁰ Günther Oberst, *Englische Orchestersuiten um 1600* (Wolfenbüttel 1929), und Bernhard Engelke, *Musik und Musiker am Gotorfer Hofe*, Bd. I., *Die Zeit der englischen Komödianten (1594—1627)* (Breslau 1930). Zum kontinentalen Wirken englischer Virginalisten und Instrumentalkomponisten vgl. auch Lucia Neudenberger, *Die Variations-technik der Virginalisten im Fitzwilliam Virginal Book*, Diss. Berlin (Berlin 1937), S. 10 ff. und Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert* (Berlin 1963).
- ²¹ D. d. T., Bd. XVI, Melchior Franck und Valentin Hausmann, *Ausgewählte Instrumentalwerke*, ed. Franz Bölsche (Leipzig 1904), S. 134. Eine Schallplattenaufnahme des eindrucksvollen Stückes in der Anthologie von C. Sachs, 2000 Jahre Musik.
- ²² Chappell a. a. O. Vol. I, S. 262 und Johannes Bolte, *Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien* (Hamburg und Leipzig 1893), Melodien 23 a und 23 b, S. 180 f.
- ²³ Ed. a. a. O., Vol. I, No. XII, S. 57.
- ²⁴ *Fitzwilliam Virginalbook*, Vol. II, No. CXXXV, S. 116.
- ²⁵ Alicja Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker* (Zürich 1916), S. 132 u. 136.
- ²⁶ Ebenda, S. 105 und 144 ff.
- ²⁷ D. d. T. Bd. XVI, a. a. O., S. 137.
- ²⁸ Ed. a. a. O., Vol. II, S. 416.

- ²⁹ A. Heuss, *Melchior Franck und Valentin Haussmann, Ausgewählte Instrumentalwerke*, in: *Z. f. M. W.* Jg. VI (Leipzig 1904—1905), S. 249 f.
- ³⁰ E. W. Naylor, a. a. O., S. 45.
- ³¹ Johannes Meissner, a. a. O., S. 77.
- ³² Friedrich Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (Leipzig 1925) und Günther Oberst a. a. O.
- ³³ Erich Schenk, *950 Jahre österreichische Musik* (Wien 1946).

