

Der Beginn des 17. Jahrhunderts war in Mitteleuropa von starken Spannungen zwischen den Konfessionen geprägt, die zu den grausamen Ereignissen des 30-jährigen Krieges führten. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts stand trotz Pestepidemien, sozialer Unruhen und der drohenden Türkengefahr im Zeichen einer relativ schnellen ökonomischen und kulturellen Erneuerung.

Da der Kaiser davon überzeugt war, dass die Rebellion in Böhmen durch die Konfessionsauseinandersetzungen verursacht worden war, entschloss er sich, hier künftig einzig und allein die katholische Kirche zu tolerieren. Seit den 1620er Jahren war daher das gesamte gesellschaftliche Leben des Landes vom Ziel der Rekatholisierung bestimmt, auch die Künste sollten sich diesem Leitgedanken unterordnen.

Konsequenterweise sank in diesem Zusammenhang der Bedarf an weltlicher Musik, speziell an Instrumentalkompositionen. Lediglich aus dem Umfeld der führenden böhmischen und mährischen Adelsgeschlechter sind einige entsprechende Quellen überliefert. Das bürgerliche Milieu dagegen spielte im 17. Jahrhundert kaum eine Rolle als Träger einer eigenen weltlichen Instrumentalmusik.

Die wichtigste Quelle weltlicher Musik sowohl in Mähren als auch in Böhmen stellt die Musiksammlung des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno (1664–1695) in Kroměříž (Kremsier) dar,¹ dessen Hofkapelle zweifellos das bedeutendste Musikensemble im Dreieck Wien – München – Dresden war. Zwar besaßen am Ende des 17. Jahrhunderts etliche Kirchen und Klöster in dieser Region eine lebendige Musikpflege, keine dieser Institutionen erreichte jedoch die Qualität der Kremsierer Hofkapelle. Darüber hinaus sind Musikinventare der Kapelle des Reichsgrafen Ferdinand Julius Salm und Neuburg in Tovačov (Tobitschau) aus dem Jahr 1699² sowie der Eggenbergischen Musikkapelle in Český Krumlov (Böhmisch Krumau) aus dem Jahr 1706 erhalten.³

1 Vgl. Jiří Sehnal, *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorno in Kremsier*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967), S. 79–123; Jiří Sehnal und Jitřenka Pešková, *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha 1998 (*Artis musicae antiquioris catalogorum series*, Vol. V/1–2).

2 Jan Racek, *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století (Das Musikalieninventar des Schlosses Tobitschau aus dem Ende des 17. Jahrhunderts)*, in: *Musikologie* 1 (1938), S. 60–68.

3 CZ-K: Sign. 1283/10–64. Vgl. auch Jiří Zálaha, *Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století (Verzeichnis der Musikalien in Böhmisch Krumau aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts)*, in: *Hudební věda* 6 (1969), S. 365–376.

Die Inventare dieser drei Hofkapellen weisen ähnliche stilistische Züge auf. Zu finden sind jeweils zwei Gattungen weltlicher Instrumentalmusik: Sonaten und Tänze oder Tanzsuiten, die meist Balletti (Ballettae) genannt werden:

	Kroměříž	Tovačov	Český Krumlov
Sonaten insgesamt	225	37	ca. 70
Balletti insgesamt	236	133	ca. 50

Die Sonaten sind nur sehr schwierig in Kirchensonaten (da chiesa) bzw. Kammersonaten (da camera) zu unterscheiden.⁴ Die Kirchensonaten bildeten einen üblichen Bestandteil des feierlichen katholischen Gottesdienstes. Obwohl der Terminus *Sonatae* in den liturgischen Vorschriften nicht erscheint, gibt es zahlreiche Indizien, die darauf hinweisen, dass das Proprium durch Instrumentalmusik ersetzt wurde.⁵ Die Gruppe „*Sonatae*“ ist nach dem 30-jährigen Krieg in fast allen kirchlichen Musikinventaren enthalten. Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts kommen sogar Sinfonien vor, deren einzelne Sätze die Funktion der ehemaligen Kirchensonaten übernommen haben.

Während die Titel der Sonaten in Tovačov und in Český Krumlov keinerlei Hinweise auf ihre Bestimmung geben und sich überwiegend auf die Anzahl der erforderlichen Instrumente beschränken, enthalten einige Sonatentitel in Kroměříž auch Angaben über ihre Funktion. Viele Titel zeugen eindeutig davon, dass es sich um ausgesprochene Kirchensonaten handelt: *Sonata s. Mauritii, ss. Petri et Pauli, Paschalis, Sancti Spiritus, s. Placidi, s. Leopoldi, s. Caroli* usw. Es scheint, dass unter den Kirchensonaten Stücke für drei und mehr Stimmen überwogen, während virtuose und solistische Elemente verdrängt wurden. Ein weiteres Kennzeichen der Kirchensonate bestand im seltenen Vorkommen von Tanzsätzen. Es ist zu vermuten, dass auch die meisten Sonaten, deren Titel keine Funktions-, sondern nur Besetzungshinweise geben (z. B. *Sonata a 5, Sonata a 12* usw.), der Gattung der Kirchensonate zuzuzählen sind.

Andere Sonaten in Kroměříž tragen dagegen Bezeichnungen, die ihre weltliche Bestimmung andeuten: *Repraesentatio Avium* (Signatur CZ-KR: IV 184), *Sonata di Marche* (Marcia, IV 183), *Battalia* (XIV 122), *Sonata die Pauern Kirchfart genandt* (XIV 162) und *Sonata seu Lyra speculativa* (IV^o 171, nicht erhalten) von Biber, *Sonata Cu Cu* (IV 137, nicht erhalten) und *Sonata per Camera* (IV 44) von Schmelzer. Der in aristokratischen Kreisen gebräuchlichen Tafelmusik entsprechen die Titel *Sonata ad tabulam, Sonata pro bzw. per tabula* von Schmelzer (IV 105, XIV 158), Biber (XIV 206), Valentini (IV 57) sowie *Trombett undt musikalischer Taffeldienst* (XIV 173) und *Mensa sonora* von Biber (Salzburg 1680). Von einer weltlichen Funktion zeugen ebenfalls die Titel *Sonata*

4 Ich versuchte mich einmal, mit diesem Problem auseinanderzusetzen. Jiří Sehnal, *Zur Differenzierung der Sonata da chiesa und Sonata da camera in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Colloquium Musica Cameralis Brno 1971*, hrsg. von Rudolf Pečman, Brno 1977, S. 303–310.

5 Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740)*, München 1977, S. 208–209; ders., *Gattungen, Stilarten und liturgische Funktion der Kirchenmusik im 18. Jahrhundert*, in: *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches*, hrsg. von dems., München 1990, S. 34 f.

la Posta (IV 35) von Vejvanovský, *Harmonia Romana* (XIV 201)⁶ und *Fechtschuel* (XIV 205, nicht erhalten) von Schmelzer. Einige Sonaten tragen Titel, die an die Jagd erinnern: *Sonata La Diana* (IV 20, nicht erhalten), *Sonata da caccia* (IV 33) von Schmelzer, *Sonata di Caccia con un cornu* (IV 81, anonym),⁷ *Sonata Venatoria* (IV 199) von Vejvanovský. Die Bezeichnungen dieser Sonaten sind ein wenig überraschend, da der Bischof aufgrund seiner häufigen Krankheiten kaum zur Jagd ging. Mehrere Sonaten wurden zum Geburts- bzw. Namenstag des Bischofs komponiert, wie *Sonata Natalitia* (IV 54, 202) und *Sonata Natalis* (IV 149) von Vejvanovský und von Schmelzer (IV 103, IV 108), *Sonata Reverentialis* (IV 225), *Sonata Honorabilis* (IV 124) und *Sonata per la festa di sua Altezza* (IV 16) von Schmelzer. Leider ist das Hofzeremoniell, in dessen Rahmen diese Sonaten erklangen, nicht überliefert. Das Beispiel einer Sonate ungeklärter Bestimmung stellt die *Sonata tribus quadrantibus* (IV 176) von Vejvanovský dar. Wie Dieter Haberl⁸ erwiesen hat, hängt ihr Titel mit der hochbarocken Zahlensymbolik zusammen. Anhand der Verteilung der Noten auf die Oberstimmen und den Generalbass lässt sich ein Zahlenspiel mit Quadrat-, Dreiecks- und Kreiszahl aufzeigen, hinter dem ein kabbalistisches Symbol vermutet werden kann.

Im adligen Milieu wurden oft Sonaten aufgeführt, die sowohl die Rolle einer Kirchen- als auch einer Kammersonate erfüllen konnten, so z. B. *Sonata per la Chiesa e Camera* (IV 207) von Schmelzer, *Sonata per la camera e chiesa* (B IV 162, anonym), *Sonata con altre Ariae per la chiesa e Camera* von dem Prager Augustiner-Pater Johannes Pezelius (IV 166), *Sacro-profanus concentus musicus* (Nürnberg 1662) von Schmelzer oder *Sonatae tam aris quam aulis servientes* (Salzburg 1676) von Biber. Dies verdeutlicht eindrucksvoll die Verquickung von sakraler und profaner Sphäre in der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts: Die für den aristokratischen Herrscher geschaffene Kunst eignete sich gleichfalls zur Gottesverehrung und umgekehrt. So basieren zahlreiche Kirchensonaten italienischer Komponisten auf Modellen von Tanzsätzen, viele Vokalwerke der Zeit auf profanen, ja trivialen Melodien. Als ein besonders markantes Beispiel sei der Psalm *Lauda Jerusalem Dominum* in der Vesper von Bonaventura Rubino aus dem Jahre 1644 genannt, der eine Variationsreihe über die im 17. Jahrhundert in ganz Europa bekannte Bergamasca-Melodie darstellt. Das gleiche Motiv nutzte Jahre später Jan Krstnik Dolar in seiner *Missa sopra la Bergamasca*,⁹ wenn auch nicht so auffällig wie Rubino.

Ein besonderes Interesse verdienen die oben genannten programmatischen Werke von Heinrich Ignaz Franz von Biber.¹⁰ Bischof Karl Liechtenstein-Castelcorno pflegte jedes Jahr, in einer seiner Residenzen gemeinsam mit befreundeten Vertretern des mährischen

6 Diese Sonate hat Marianne Rônez näher behandelt: Marianne Rônez, *Die Violinstimmen bei Vejvanovský und die Violintechnik in seinem Umkreis im Vergleich zur italienischen Spielpraxis*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský*, hrsg. von Jiří Sehnal, Brno 1994, S. 63–178.

7 Vgl. Jiří Sehnal: *Die Anfänge des Waldhorns in Mähren*, in: *Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der tschechischen Musik*, hrsg. von Jan Trojan und Milan Vach, Praha 1983, S. 33–37.

8 Dieter Haberl, *P. J. Vejvanovský: Sonata tribus quadrantibus*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 219–236.

9 CZ-KR: I 32. Siehe kritische Ausgabe dieser Messe von Tomaz Faganel in *Monumenta artis musicae Sloveniae XXII*, Ljubljana 1992.

10 Alle genannten Werke von Biber sind mehrmals erschienen und aufgenommen. Ihre kritische Ausgabe siehe: Heinrich Ignaz Franz Biber, *Instrumentalwerke handschriftlicher Überlieferung 1/2*, hrsg. von Jiří Sehnal, Graz 1976, 1997 (DTÖ, Bd. 127, 151).

Adels und des hohen Klerus' Karneval zu feiern. Anlässlich dieser eine ganze Woche andauernden Festlichkeiten wollte der Bischof den Prunk seines Hofes zeigen und mit der Musik der kaiserlichen Komponisten seine engen Beziehungen zum Kaiserhof demonstrieren. Im Jahr 1668 erfuhr er, dass Johann Heinrich Schmelzer anlässlich eines Festes am Kaiserhofe eine Sonate mit Imitationen unterschiedlicher Vogel- und Tierstimmen komponiert hatte und bemühte sich um die Partitur. Schmelzer behauptete jedoch, diese Effekte seien nicht notierbar, er hätte sie nur improvisiert – offensichtlich hat der Bischof das Werk von Schmelzer nie erhalten.¹¹

Da der Bischof den „Vogelgesang“ von Schmelzer nicht bekommen konnte, ordnete er seinem Kammerdiener und Konzertmeister Heinrich Ignaz Franz von Biber an, eine Sonate mit Nachahmungen von Tierstimmen zu komponieren und während des Karnevals 1669 (?) aufzuführen. Auf diese Weise entstand die *Sonata rappresentativa* von Biber. Die Komposition beginnt mit der damals in den Violinsonaten gewöhnlichen virtuoson Einführung. Danach folgt eine Reihe kürzerer Sätze, in denen die Stimmen verschiedener Tiere naturalistisch nachgeahmt werden.¹² Zwischen den Tierstimmen sind kurze elegante Zwischensätze eingefügt. Den Tierstimmen folgt aus unbegreiflichen Gründen ein realistisch dargestellter Musketier-Marsch. Die Trommel wird mit Schlägen auf dem Violone im ostinaten Rhythmus imitiert, das Spiel des Pfeifers als freies Phantasieren mit Trillern, ohne erkenntlichen melodischen Kern auf der Violine dargestellt.¹³ Den Abschluss der Sonate bildet eine edle Allemande, um die Zuhörer wieder in die gemütliche Atmosphäre des Karnevals zurückzuführen. Michael Lutz hat im Jahre 1993 nachgewiesen, dass Biber sich von einer Abbildung und einigen Äußerungen aus der *Musurgia Universalis* (Rom 1650) des gelehrten Jesuiten P. Athanasius Kircher zu den Tierstimmen-Imitationen inspirieren ließ.¹⁴

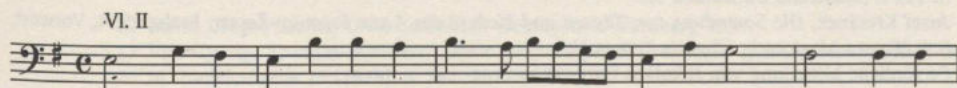
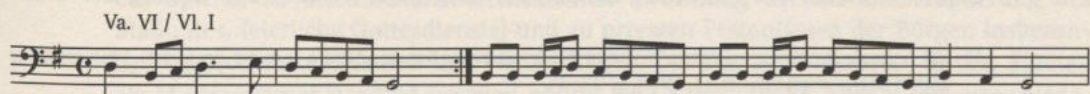
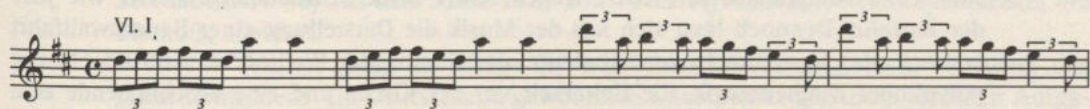
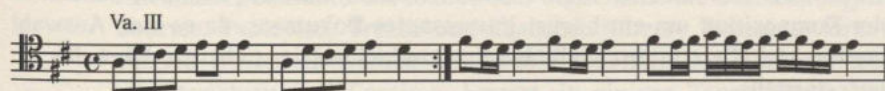
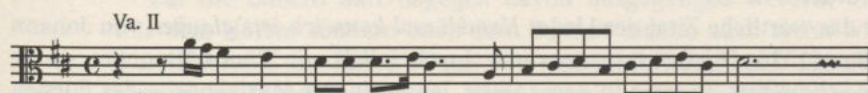
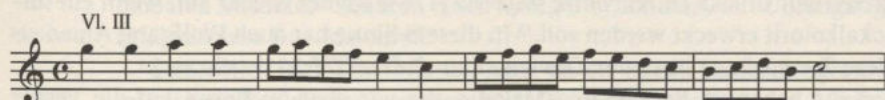
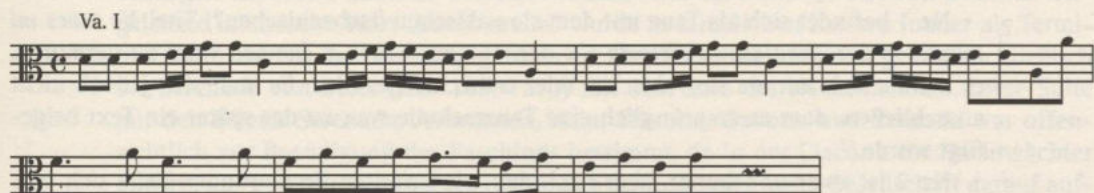
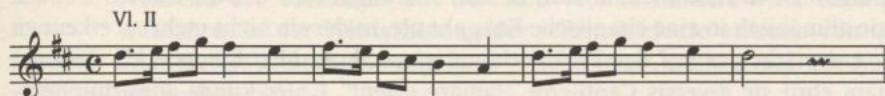
Im Untertitel der Sonate *Battalia* schildert der Komponist das Programm seines Stückes mit folgenden Worten: „Das liederliche Schwirren, der Musquetir Mars, Die Schlacht und Lamento der Verwundeten, mit Arien imitiert und Baccho dedicirt.“ Hinichtlich der weltlichen Musik im Umkreis Bibers ist der 2. Satz mit dem Titel *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor* interessant, da er acht in den 1670er Jahren offensichtlich allgemein bekannte Melodien zitiert.

11 Paul Nettel, *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 8 (1921), S. 168; Herbert Seifert, *Johann Heinrich Schmelzer und Kremsier in: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 72.

12 Biber hat die Stimmen folgender Tiere imitiert: Nachtigall, Kuckuck, Frosch, Henne, Hahn, Wachtel und Katze.

13 Den Marsch hielt Biber offensichtlich für gelungen, da er ihn ohne Änderung später in seine Sonate *Battalia* übernahm, wobei er auf dem Titelblatt seiner Handschrift den Vermerk „Der Mars ist schon bekannt“ hinzufügte.

14 Michael Lutz, *Die Sonata Violino Solo Representativa von Heinrich Ignaz Franz Biber (1644–1704) und ihre musikalischen Vorbilder*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (wie Anm. 6), Brno 1994, S. 193–200.

Beispiele 1-8: Heinrich Ignaz Franz von Biber, *Die liederliche Gesellschaft von allerley Humor*, acht Liedzitate.

Die einzelnen Lieder erklingen zunächst in unterschiedlichen Tonarten kanonisch nacheinander: D-Dur, C-Dur, a-Moll, C-Dur, D-Dur, D-Dur, D-Dur, G-Dur, e-Moll. Danach münden sie allmählich in eine chaotische Kakophonie, in der sie nicht mehr zu erkennen sind. Dies entspricht der auf der Violonstimme vermerkten Idee Bibers: „hic dissonat ubique, nam ebrii sic diversis Cantilenis clamare solent“. („hier klingt alles durcheinander, weil die Betrunknen verschiedene Lieder zu singen pflegen“). Einige Melodien dieses Pasticcios konnten identifiziert werden.¹⁵

Nr. 1 befindet sich als Tanz mit dem slowakischen (tschechischen?) Titel *Ne takes mi mluvel* in der *Tabulatura Viotoris* aus den 1660er Jahren.¹⁶ Danach wäre zu vermuten, es handle sich um ein slowakisches oder tschechisches Lied. Es lässt sich jedoch nicht ausschließen, dass es ursprünglich eine Tanzmelodie war, zu der später ein Text beigelegt wurde.¹⁷

Nr. 2 ist zwar unbekannt, aber nach den wiederholten Terzsprüngen ließe sich vermuten, dass es sich um eine türkische Melodie handelt. Ähnliche Wendungen kommen seit dem 18. Jahrhundert in der ungarischen Musik als Törökös, d. h. türkischer Tanz, vor und treten seit Glucks *La rencontre imprévu* (1764) immer wieder auf, wenn ein türkisches Lokalkolorit erweckt werden soll.¹⁸ In diesem Sinne hat auch Wolfgang Amadeus Mozart diese Terzsprünge in seiner Klaviersonate A-Dur (KV 331) gebraucht.

Nr. 3 ist die bekannte Bergamasca-Melodie, die wir oben in Bezug auf die Vesper Bonaventura Rubinos erwähnt haben und die später ins deutsche Volksliedgut übernommen wurde.¹⁹

Nr. 6 ist das wörtliche Zitat des Liedes *Nambli wol kann ich ietz glauben* von Johann Jacob Prinner (1624–1694).²⁰ Prinner war wahrscheinlich mit Biber befreundet, da sie beide nach Schmelzers Zeugnis in den 1660er Jahren in der Musikkapelle des Fürsten Johann Seyfried von Eggenberg in Graz wirkten.²¹

Die Herkunft der Melodien Nr. 4, 5, 7 und 8 ist nicht bekannt, dennoch handelt es sich bei der Komposition um ein höchst interessantes Dokument, da es eine Auswahl der beliebtesten Melodien unterschiedlicher Sozialschichten der siebziger Jahre des 17. Jahrhunderts darstellt.

Die zweite Programmsonate von Biber heißt *Pauern Kirchfartt*. Auch sie wurde im Jahr 1673 komponiert. Ihre Sätze tragen leider keine selbstständigen Titel wie jene der *Battalia*. Dennoch lässt sich aus der Musik die Darstellung einer Bauernwallfahrt erahnen: das Versammeln der Landleute, der Gesang der Wallfahrer, die Andacht mit polyphoner Kirchenmusik, die Heiterkeit vor der Kirche und eine abschließende edle Aria. Die Ironie des Stückes darf als leichter Spott der Aristokratie gegenüber den Gepflogenheiten des einfachen Landvolkes aufgefasst werden. Der Gesang der Wall-

15 Jiří Sehnal, *Die Kompositionen Heinrich Bibers in Kremsier*, in: *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* H 12, 1980, S. 32–34.

16 Ladislav Burlas, Ján Fišer und Antonín Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVIII storočí*, Bratislava 1954, S. 162; *Tabulatura Viotoris saeculi XVII*, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, Bratislava 1986, S. 122 f. (*Musicalia Danubiana* 5).

17 Jozef Kresánek, *Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer*, Praha 1954, Vorwort, S. 9 (*Fontes Musicae in Slovacia* Tomus 1).

18 Persönliche Mitteilung von Nikolaus Harnoncourt.

19 Paul Nettl, *Tanz und Tanzmusik*, Freiburg 1962, S. 95 (*Herder-Bücherei* 126).

20 Paul Nettl, *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock*, Wien 1934, Notenanhang S. 11.

21 Nettl, *Die Wiener Tanzkomposition* (wie Anm. 11), S. 169.

fahrer wird mit der Melodie des Marienliedes *O Mutter Gottes auserwählt*²² dargestellt. Während der Vorsänger mit der Solo-Violine imitiert wird, erklingt der Gesang der Wallfahrer in der Wiederholung der selben Melodie unisono von allen Instrumenten. Da dieser Satz langsam aufgeführt werden muss, stellt er den mit Abstand längsten Teil der Sonate dar.

Beide programmatischen Werke waren für die Karnevalsfeierlichkeiten bestimmt. Das bezeugen die Worte „Baccho dedicirt“ in dem Titel der *Battalia*. Das von Bacchus hergeleitete lateinische Wort „bacchanalia“ wurde in kirchlichen Kreisen immer als Terminus technicus für den Fasching gebraucht. Ebenfalls zum Karneval gehörte schließlich die Serenade von Biber (XIV 169, 1673) mit dem Solo des Nachtwächters. Diese Suite mit den Sätzen Serenada, Allamanda, Aria, Ciacona, Gavotte und Retirada war offensichtlich zur Beendigung des Faschings bestimmt, da in der Ciacona ein Nachtwächter auftritt, der unter Begleitung des Pizzicato aller Instrumente die Gesellschaft darauf aufmerksam macht, den Fasching um zehn Uhr (!) zu beenden. Den geläufigen Text „Hört ihr Herrn und lasst euch sagen“ versah Biber nicht mit der in Mitteleuropa verbreiteten modalen Melodie,²³ sondern einer weniger bekannten, mit Durchgangstönen versehenen akkordischen Dur-Melodie.²⁴

Schließlich bleibt die offene Frage, ob die Musik beider Programmstücke mit pantomimischer Begleitung versehen war. Die Korrespondenz des Bischofs bietet jedenfalls keinen Anhaltspunkt für eine szenische Aufführung.

Für die Balletti darf dagegen davon ausgegangen werden, dass die Musik nicht nur dem Hören, sondern auch dem Tanzen diene, auch wenn wir über die konkrete Durchführung der Tänze so gut wie nicht informiert sind. Die „Balletti“ bzw. „Balli“ genannten Tanzzyklen setzen meist mit einer Sonata oder Intrada ein und schließen mit einer Retirada. Als Tanzsätze erscheinen dazwischen neben der üblichen Folge von Allemande, Couranté, Sarabande und Gigue auch die Bezeichnungen Menuet (Amener), Bourrée, Passepied, Trezza und Ciacona. Kürzere Tanzsätze konnten nach Belieben verziert wiederholt werden (oft Double genannt). Das Orchester war dabei häufig nur mit Streichern und Continuo besetzt, in einigen Tanzsuiten traten auch Trompeten, Posaunen und Pauken hinzu. Als Beispiel einer besonders feierlichen Tanzmusik sei die *Serenade* (XIV 45) aus dem Jahre 1679 von Pavel Vejvanovský, dem Kapellmeister des Bischofs, erwähnt.

In den Städten oblag die Pflege der weltlichen Instrumentalmusik vor allem den „Thurnermeistern“ (in Deutschland gewöhnlich Kunstpfeifer genannt). Zu ihren Aufgaben zählte nicht nur der Wachdienst auf dem Rathaus- oder Kirchturm, sondern auch das Spielen zu öffentlichen Feierlichkeiten (Eröffnung der Märkte, Erneuerung des Stadtrates, feierliche Gottesdienste) und zu privaten Festanlässen der Bürger, insbesondere zu Hochzeiten, Taufen und Namenstagen. Die Thurner fungierten in den Städten als Musikunternehmer und besaßen häufig eine beträchtliche Anzahl von verschiedenen Instrumenten. So gehörten dem Prager Thurner Havel Zach im Jahre 1603 rund 90

²² David Gregor Corner, *Groß Catholisch Gesangbuch*, Nürnberg 1631.

²³ Vgl. György Szomjas-Schiffert, *Středoevropská píseň ponocného* (Ein Nachwächterlied in Mitteleuropa), in: *Hudební věda* 15 (1978), S. 247–257.

²⁴ Vgl. Hugo Leichtentritt, *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1905, S. 98; Fritz Jöde, *Frau Musica*, Berlin 1929, S. 190.

Musikinstrumente.²⁵ Der Stadthurner Bernard Němec in Olmütz hinterließ im Jahr 1751 sogar mehr als 100 Musikinstrumente aller Arten.²⁶ Leider haben sich weder Musikalien noch Musikalienverzeichnisse der mährischen Thurnermeister erhalten.

Selbstverständlich wurde Instrumentalmusik auch in den bürgerlichen Familien gepflegt. Wir wissen, dass manche Bürger Lauten, Positive, Regale, Clavichorde, Cembali und Streicher, zuweilen auch Blasinstrumente besaßen. Über das in den bürgerlichen Häusern gespielte Musikrepertoire wissen wir jedoch sehr wenig. Ein punktuell Beispiel ist der 1632 in Uherské Hradiště (Ungarisch Hradisch) verstorbene Jiřík Jakub Piškule, der das Amt eines königlichen Richters bekleidet hatte. In seinem Nachlass befanden sich zwei Cembali, zwei Clavichorde und zwei Lauten, neben 17 handschriftlichen Tabulaturen besaß er 14 meist weltliche Musikdrucke mit Werken von Paul Sartorius, Valentin Hausmann, Domenico Maria Ferrabosco, Luca Marenzio und Michael Praetorius. Piškules Hinterlassenschaft bezeugt, dass auch im bürgerlichen Milieu Mährens großes Interesse am zeitgenössischen Musikgeschehen bestand.²⁷

Ein interessantes Phänomen stellen die jüdischen Musik-Ensembles dar, die in jenen Städten existierten, in denen eine größere jüdische Gemeinde angesiedelt war. Im Jahre 1650 ersuchten die jüdischen Musiker in Prag den Kaiser um Schutz vor den christlichen Musikern.²⁸ In Mähren sind die jüdischen Kapellen vor allem auf den Gütern der Fürsten Dietrichstein belegt: im 17. Jahrhundert in Mikulov (Nikolsburg), Rousínov (Rausnitz) und Prostějov (Prossnitz), im 18. Jahrhunderts auch in Lipník nad Bečvou (Leipnik), Hranice na Moravě (Mährisch Weißkirchen) und Bzenec (Bisenz). Im Jahr 1643 luden schwedische Offiziere Juden aus Mikulov, Rousínov und Prostějov mit ihren Frauen, Tänzerinnen und Musikern in die kurz zuvor eroberte Stadt Olomouc (Olmütz) ein, um dort während des Karnevals zum Festmahl, zur Belustigung und zum Tanz aufzuspielen.²⁹

Gewöhnlich aber spielten jüdische Kapellen nur zu den innerreligiösen Angelegenheiten. Im Jahr 1668 ersuchten die Nikolsburger Juden den Fürsten Ferdinand Dietrichstein um Bewilligung, auch zu den Hochzeiten von Christen spielen zu dürfen. Als Reaktion darauf erließ der Fürst eine besondere Ordnung sowohl für die christlichen als auch für die jüdischen Musikkapellen. Demnach durften christliche Musiker bei jüdischen Hochzeiten spielen, während es umgekehrt jüdischen Musikanten nur erlaubt war, bei den Christen zu spielen, wenn in der betreffenden Stadt mehr als drei Hochzeiten an einem Tag stattfanden. Den Leuten auf dem flachen Land ließ der Fürst frei, zu ihren Festen eine christliche oder eine jüdische Musikkapelle einzuladen. Dafür waren die jüdischen Musikanten verpflichtet, jährlich 1 fl., 30 Kr. in die fürstliche Kasse zu zahlen und darüber hinaus eine jeweils nach der Art des Festes abgestufte Gebühr abzuführen.

25 Jiří Pešek, *Z pražské hudební kultury měšťanského soukromí před Bílou Horou (Zur privaten Musikkultur des Prager Bürgertums vor dem Jahre 1620)*, in: *Hudební věda* 20 (1983), S. 254–256.

26 Jiří Sehnal, *Nové příspěvky k dějinám hudby na Moravě (Neue Beiträge zur Musikgeschichte Mährens)*, in: *Acta Musei Moraviae* 60 (1975), S. 170–172.

27 Jiří Sehnal, *Hudební zájmy královského rychtáře v Uherském Hradišti v roce 1632 (Musikalische Interessen des königlichen Richters in Ungarisch Hradisch im Jahr 1632)*, in: *Hudební věda* 24 (1987), S. 63–72.

28 Paul Nettel, *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brünn 1927, S. 70–91; vgl. auch: Gerben Zaagsma, *The Klezmerim of Prague: About a Jewish Musicians' Guild*, in: *East European Proceedings on Ethnomusicology* 7 (2000), S. 41–47.

29 Pavel Zackovic, *Chronik des Minoriten-Quardians des St. Jacob-Kloster in Olmütz von 1642 bis 1650*, hrsg. von Béda Dudík, Wien 1881, S. 564 (*Archiv für österreichische Geschichte*, Bd. 62).

Die Lehrzeit der Spielleute bei einem erfahrenen Spielmann dauerte zwei bis vier Jahre, nach deren Ablauf die Lehrlinge verpflichtet waren, vor dem Nikolsburger Thurnermeister und einem Vertreter der jüdischen Gemeinde eine Prüfung abzulegen. Der Thurnermeister war bevollmächtigt, dem neuen Spielmann vorzuschreiben, wann und wo er spielen durfte. In Mikulov existierten im 17. Jahrhundert zwei bis drei jüdische und drei christliche Musikkapellen, gewöhnlich bestehend aus drei Musikanten: einem Geiger („klein Geiger“, „Discantgeyger“, „Fidler“), einem Bassisten („Groß“ oder „Baß“) und einem Hackbrettspieler („Cytern“, „Zimball Schlager“, „Zimbler“).³⁰

Besondere Aufmerksamkeit verdienen Dokumente über die Musikpflege des mährischen Landvolkes. In Mittelmähren liegt die fruchtbare Ebene Haná. Die in Haná lebenden Bauer waren relativ reich und zeichneten sich – wie aus Reiseberichten hervorgeht – durch schöne, reiche Trachten sowie typische Lieder und Tänze aus. Ihre Hochzeiten feierten sie mit besonders großem Prunk. Der kaiserliche Organist Alessandro Poglietti, der Güter in der Umgebung von Vyškov (Wischau) in Haná besaß, nannte eine der Variationen seiner Suite *Il Rossignolo* „Hanacken Ehrentanz“. Allerdings hat dieses Stück mit den wirklichen hanakischen Tänzen nichts gemeinsam; ein Besuch Pogliettis auf seinen Gütern in Haná ist auch nicht nachweisbar.³¹

Georg Philipp Telemann dagegen lernte während seines Aufenthaltes in Sorau die hanakische Musik kennen. Wie Klaus-Peter Koch feststellte, hat Telemann jedoch Tänze der polnischen Góralen als hanakisch bezeichnet. In der Zeit zwischen 1660 und 1782 bestand im deutschsprachigen Raum Interesse an den Tänzen, die sowohl als hanakisch als auch als polnisch bezeichnet wurden.³² Der Mazur-Rhythmus zwei Achtel – zwei Viertel war auch den Tänzen in Lachei (starodávny) und den Tänzen im Dreiviertel-takt in Haná gemeinsam. Das älteste Dokument dieses Tanztyps stellt der Satz *Villana Hanatica* in einer anonymen Tanzsuite (XIV 87, 100) in Kroměříž aus der Zeit zwischen 1670 und 1680 dar.

Der hanakische Tanz war nicht nur im einfachen Volk bekannt, sogar der Abt des Prämonstratenserklosters Hradisko bei Olmütz ließ seine Alumnen am 27. Juli 1693 einen „saltum Hanaticum“ vortanzen. Unter den Gästen befand sich der Wiener Komponist Johann Michael Zacher, der danach äußerte, dieser Tanz schiene ihm „incomprehensibilis propter tactum et tractum hanaticum, regulis Musices exoticus“ (Takt und Schritt betreffend, unbegreiflich und vom Standpunkt der musikalischen Regeln exotisch).³³ Der exotische Charakter dieses Tanzes ließe sich dadurch erklären, dass es sich bei *ósfavá* um einen langsamen zeremoniellen hanakischen Tanz mit zwei Schritten vorwärts und einem Schritt zurück handelte.³⁴

30 Jiří Sehnal, *Židovské taneční kapely na Moravě (Die jüdischen Tanzmusikkapellen in Mähren)*, in: *Hudební věda* 34 (1987), S. 292–302.

31 Rudolf Pečman, *Lidové taneční prvky v Pogliettiho suitě Il Rossignolo (Volkselemente in der Suite Poglietti Il Rossignolo)*, in: *Studia minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* F4, (1960), S. 47–60.

32 Klaus-Peter Koch, *Die polnische und hanakische Musik in Telemanns Werk, Teil 1: Dokumentation*, Magdeburg 1982 (*Magdeburger Telemann-Studien* 6); ders., *Hanakische Musik in Verständnis deutscher Komponisten um 1700*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts* (wie Anm. 6), S. 99–112.

33 Jiří Sehnal, *Musik in dem Prämonstratenserkloster Hradisko (Hradisch) bei Olmütz in den Jahren 1693–1739*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 77 (1993), S. 90. Nach *Diarium Monasterii Gradicensis pro Anno 1693*. CZ-Bm: E 55, Sign. II/4.

34 Karel Vetterl, *K historii hanáckého tance ósfavá (Zur Geschichte des hanakischen Tanzes ósfavá)*, in: *Český lid* 5 (1963), S. 269–274.

Der hanakische Tanz wurde in Mähren sogar im adeligen Milieu getanzt. So ließ der Reichsgraf Johann Joachim von Žerotín in Velké Losiny (Groß Ullersdorf) am 12. September 1706 seinen Gästen „einen hankischen Tantz“ aufführen, „wo wir [er mit seinen Gästen] auch getanzt“. Auch am 18. Oktober 1711 ordnete er an, „den ganzen Abend die hanaken tantzen [zu] lassen“.³⁵ Da Velké Losiny von Haná ziemlich weit entfernt liegt, müssen die hanakischen Tänze auch überregional allgemein bekannt gewesen sein, sie stellen den ersten überlieferten Beitrag Mährens im europäischen Musikleben dar.

35 Jiří Sehnal, *Die musikalischen Liebhabereien des Grafen Jan Jáchym von Žerotín* in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Fac. Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 19 (2000), S. 139.