

DAS ERBE DEUTSCHER MUSIK

Herausgegeben im Auftrage des Staatlichen
Instituts für deutsche Musikforschung

ZWEITE REIHE

LANDSCHAFTSDENKMALE SUDETENLAND, BÖHMEN UND MÄHREN

BAND 4

1943

EDMUND ULLMANN VERLAG · REICHENBERG

H. 995 a.

LANDSCHAFTSDENKMALE DER MUSIK
SUDETENLAND, BÖHMEN UND MÄHREN
BAND 4

PRAGER DEUTSCHE MEISTER
der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

CHORWERKE

Herausgegeben von
THEODOR VEIDL

1 9 4 3

EDMUND ULLMANN VERLAG · REICHENBERG



Die Landschaftsdenkmale der Musik in Sudetenland, Böhmen und Mähren erscheinen zugleich als Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Kommission der Deutschen Akademie der Wissenschaften in Prag und mit Unterstützung der Sudetendeutschen Anstalt für Landes- und Volksforschung in Reichenberg. Sie stehen unter der Leitung von Dr. Gustav Becking, o. Professor an der Deutschen Karls-Universität in Prag.



Es war eine Folge des Dreißigjährigen Krieges, daß das Musikleben in Prag in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts fast zum Erliegen kam. Zumindest besitzen wir aus jener Zeit nur spärliche Nachrichten. Die Gegenreformation, die hier besonders stark durchgegriffen hat, brachte es wohl mit sich, daß sich die musikalischen Bestrebungen des Bürgertums allmählich ganz auf die Kirche konzentrierten, während sich der Adel eigene Musikkapellen hielt. Was in den Adelshäusern gespielt wurde, wissen wir nicht, da keines der Notenarchive erhalten ist. Besser sind wir über den Stand der Kirchenmusik im achtzehnten Jahrhundert unterrichtet. Damals gab es in Prag nicht weniger als achtzehn leistungsfähige Kirchenchöre. Besonders die zahlreichen Klöster ließen es sich angelegen sein, den Nachwuchs an Sängern und Instrumentalisten selbst heranzubilden. Es fand sich auch eine Reihe tüchtiger Komponisten, von deren Können wir uns aus ihren erhaltenen geistlichen Vokalwerken ein Bild machen können.

Prag war im achtzehnten Jahrhundert eine Stadt von durchaus deutschem Gepräge. Auch in der Musik gaben die Deutschen den Ton an, und die deutsche Musik bildete die Grundlage für alles, was im Laufe des Jahrhunderts von Deutschen und Tschechen in Prag geschaffen wurde. Alle sind sie natürlich abhängig von dem Zeitstil, der in gleichem Maße deutsche und italienische Elemente verbindet. Es war der süddeutsche *stile concertato* mit seinem Wechsel von Chor und Soli (meist Soloquartett), die von Orchester und Orgelcontinuo gestützt werden. Er tritt um 1700 unter der Bezeichnung „*stilus germano-boemicus*“ auf und wird, im Verein mit den von N. Fr. Wentzeli und Chr. Gayer durchgeführten Reformen, maßgebend für den hohen Aufschwung, den im Laufe des Jahrhunderts die Prager Dommusik nimmt¹⁾. Die instrumentalen Mittel sind allerdings zunächst bescheiden. Holzbäser und Pauken fehlen vollständig, Trompeten und Posaunen werden nur gelegentlich verwendet. Gerne begnügt man sich mit zwei Violinen, die meist nur in den Vor- und Zwischenspielen selbständig hervortreten. Eine Prager Eigentümlichkeit scheint die mit Vorliebe geübte Praxis zu sein, daß die zweite Violine mit dem Sopran geht, während die erste eine Mittelstimme in der höheren Oktave verstärkt. Die Arie hat erst später in der Prager Kirchenmusik Eingang gefunden.

Will man das Prager Musikleben richtig beurteilen, darf man nicht vergessen, daß es immer gerade die stärksten Talente Böhmens waren, die frühzeitig das Land verließen, um sich einen größeren Wirkungskreis zu suchen, den ihnen die Heimat nicht bieten konnte. Die in Prag blieben, waren gewiß keine Musiker von großem Format, aber sie verfügten, wie die protestantischen Kantoren, über ein achtbares handwerkliches Können, und ihr Ehrgeiz ging selten weiter, als für ihren engeren Umkreis gute liturgische Gebrauchsmusik zu schaffen. Die Kenntnis der hier veröffentlichten Werke verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des verdienten Sammlers und Erforschers altböhmischer Musik, Dr. Emil Troida, der diese Kompositionen auch spartiert hat. Sein Verdienst ist es überdies, die deutschen Motetten von Brentner in letzter Stunde noch vor dem sicheren Verderben gerettet zu haben. Ihm sei an dieser Stelle der gebührende Dank zum Ausdruck gebracht. Um den deutschen Charakter Prags auch in der Musik der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zu belegen, gibt unser Band eine Auswahl der Chorwerke deutscher Meister.

Der Älteste in der Reihe ist Nicolaus Franz Xaverius Wentzeli. Seine Wirksamkeit fällt allerdings zum weitaus größten Teil noch in das ausgehende siebzehnte Jahrhundert. Man weiß von ihm nur, daß er 1643 geboren wurde und um 1684 Chorregent an der Loretokirche und dann bei den Kreuzherren war. 1690 wurde er Domkapellmeister, war aber gleichzeitig auch als Konsistorialkonzipist tätig. Bereits im Jahre 1705 sah er sich genötigt, sein Amt als Domkapellmeister wegen Altersgebrehen niederzulegen²⁾. Er starb jedoch erst 1722. Die Besetzung der Domkapelle war unter ihm mehr als bescheiden. Sie umfaßte vier Sänger und vier Sängerknaben, ferner vier Geiger, zwei Bratschisten, je einen Gambisten, einen Kontrabassisten, einen Fagottisten, drei Posaunisten und den Organisten. Außerdem waren noch vier Sänger angestellt, die den Choral zu singen hatten. Von Wentzeli's Kompositionen ist nur noch ein Sammelwerk vorhanden, das er selbst unter dem Titel „*Flores verni seu Missae V cum Missa de Requiem et Salve Regina*“ auf eigene Kosten im Jahre 1699 herausgab. Das letztgenannte Werk steht an der Spitze der vorliegenden Auswahl. Es gibt nur einen schwachen Abglanz der kontrapunktischen Kunst, wie er sich in den Messen ausprägt. Bemerkenswert ist, wie Wentzeli am Schluß dieses *Salve Regina* das Kopfmotiv wieder aufgreift und damit die Form abrundet. Daß er im Schlußteil der Violine die Führung übergibt, ist ein ganz ungewöhnlicher Fall.

Dem gesamten Werk ist eine Vorrede ad Philomusum vorausgeschickt, die die bedeutungsvolle Erwähnung des „deutsch-böhmischen Stils“ enthält: „*Habes, Amice, opus hoc Musicum, dum pro majori | accedentibus Instrumentis | quam minori Choro | omissis ijs, praeter Violinos duos | per accomodum, stylo Germanico-Boemico, nonnihil tamen florido, adornatum.*“

Wentzeli's Nachfolger wurde Johann Christoph Gayer, der gleichzeitig auch als Registrator beim Appellationsgericht auf der Burg tätig war. Sein Geburtsjahr ist nicht bekannt, er starb 1734. Seine erste Tat als Domkapellmeister war, daß er im Zuge einer Neuordnung der Kapelle die Entlassung der drei Posaunisten durchsetzte, die ihm wegen ihrer unzulänglichen Leistungen unbrauchbar erschienen. Dafür erhielten die anderen Kapellmitglieder eine Gehaltserhöhung³⁾. Mit seinem Vorgänger teilt er die Vorliebe für den polyphonen Satz. Sein *Regina Coeli* läßt zwar gediegene Arbeit erkennen, aber kaum persönliche Züge hervortreten. Weitaus bedeutender erscheint das Requiem, das wegen seines geringen Umfanges — das *Dies irae* fehlt — in unserer Auswahl Platz finden konnte. Es sei zunächst auf die merkwürdig notengetreue Übereinstimmung (sogar die Tonart stimmt!) des Aiteinsatzes gleich zu Anfang mit der Einleitung von Glucks Overtüre zu „Iphigenie in Aulis“ hingewiesen. Da das Noten-

¹⁾ Siehe unten Wentzeli's Vorrede! Zu den nationalen Stilbegriffen, die im Anschluß an Kircher in der Musikästhetik des 17. Jahrhunderts unterschieden werden, tritt also der „deutsch-böhmische“. Er steht wohl in Zusammenhang mit der Musikpflege der im Sudetengau gelegenen alten Musikstätten, z. B. dem Kloster Osseg.

²⁾ Die eigenhändig geschriebene Eingabe siehe S. VIII.

³⁾ Die eigenhändig geschriebene Eingabe siehe S. VII—VIII.

material zu diesem Requiem sich im Besitz der Kreuzherrnkirche befand, wo Gluck während seiner Prager Studienzeit als Chorsänger tätig war, dürfte dieser Anklang mehr als ein bloßer Zufall sein, und es erscheint biographisch wichtig, daß der in der Jugend aufgenommene Eindruck bei Gluck so lange haften blieb. Bemerkenswert ist auch das *Te decet* als Sopransolo über einem Basso ostinato. Das *Pleni sunt coeli* in Form eines Kanons der Außenstimmen zeigt einen auffallenden volkstümlichen Einschlag. Sehr frisch und dazu wirkungsvoll gesteigert ist das folgende *Osanna*. Für das *Benedictus* findet sich in einer Messe von Wentzels das unverkennbare Vorbild. Der Schluß des durchaus interessanten Werkes fällt stark ab.

Ein fruchtbarer Komponist war Wenzel Jacob. Trolde ist es gelungen, seinen Lebenslauf klarzulegen¹⁾. Jacob stammt aus dem Egerland und ist 1685 in Gossengrün geboren, besuchte das Gymnasium in Kladrau und studierte Theologie in Prag. Seit 1698 finden wir ihn als Kirchensänger in der Niklaskirche der Altstadt. 1702 schrieb er bereits seine erste Messe, und 1710 legte er in dem damals zu der Kirche gehörenden Benediktinerkloster die Gelübde ab. Von einigen Unterbrechungen abgesehen, lebte er immer in Prag, starb aber 1734, im gleichen Jahre wie Gayer, wahrscheinlich anderswo. Von seinem Schaffen blieb nur wenig erhalten. Das *Tenebrae triplex* ist offenbar ein frühes Werk, denn Jacob nennt sich hier noch mit seinem Taufnamen Wenzel, während er sich später ausschließlich seines Klostersnamens Gunther bedient. Dieses Opus enthält drei verschiedene Vertonungen des gleichen Bibeltextes, jedesmal mit anderer Chor- und Instrumentalbesetzung. Allen dreien ist die uns heute allzu barock anmutende, breite tonmalerische Schilderung des Erdbebens bei der Kreuzigung gemeinsam. Abgesehen von dieser zeitbedingten Entgleisung erweist sich jedoch besonders die erste Vertonung als ein empfindungsstarkes Stück. Jacobs großangelegtes *Te Deum* beweist, daß er kein Meister des polyphonen Tonsatzes ist, dafür entwickelt er Temperament und prachtvollen Schwung und besitzt eine für jene Zeit bemerkenswerte Fähigkeit, durch starke Kontraste zu wirken, die er dramatisch zuzuspitzen weiß. Man beachte, wie er das *Sanctus* einführt: Chor und Orchester brechen plötzlich im Forte mit einer Generalpause ab, worauf dann zwei Solostimmen, begleitet von einer Violine, fortfahren. Man kann dem Werk Größe der Konzeption schwerlich absprechen. Das *Te Deum* bildet den Anhang eines größeren Psalmenwerkes, das, wie das Chronogramm am Titelblatt verrät, im Jahre 1714 in Druck erschienen ist. Es ist als Weihegeschenk gedacht für die Errettung aus Pestgefahr. Aus der Vorrede ad Philomusum erfährt man noch, daß die ganze Komposition in der kurzen Zeit von vier Wochen entstanden ist und daß es der Autor veröffentlicht hat, „nicht achtend die zu erwartenden Angriffe der Eiferer und Kritiker“. Er scheint also üble Erfahrungen gemacht zu haben. — Schlicht und liedmäßig, dabei ungemein eindrucksvoll, erscheint die kleine Motette *Beati, qui habitant*.

Begabung für schlichte liedmäßige Melodik verraten auch die deutschen Motetten von Joseph Brentner, von denen leider nur vier erhalten sind, obzwar es der Numerierung nach mindestens deren sechzehn gab. Sie waren für die Niklaskirche der Kleinseite bestimmt, wo eine Bruderschaft allmonatlich eine Andacht für die Armen Seelen veranstaltete. Brentner war ein Zeitgenosse von Gayer und Jacob, mehr weiß man von ihm nicht²⁾. Nicht viel mehr ist von Anton Reichenauer bekannt. Er lebte zur selben Zeit in Prag und war Mitglied der Kapelle des Grafen Morzin, deren Kapellmeister nachmals Joseph Haydn wurde. Seine acht Offertorien, von denen unsere Auswahl vier bringt, zeigen bereits die „moderne“ Ausdrucksweise, d. h. neapolitanischen Einfluß. Instrumental- und Vokalthematik sind jetzt getrennt, jedes Stück beginnt mit einem Ritornell, das mitunter am Schluß wieder anklingt und meist auch motivisch verwertet wird. Neuartig wirkt auch die Führung der Violinen, die nicht mehr bloß dazu da sind, die Singstimmen zu verstärken, sondern gerne eigene Figurationsmotive bringen. Die Erfindung ist frisch und lebendig. Von Reichenauer sind außerdem eine Reihe von Offertorien für Sopransolo und Orchester erhalten, die ihn als hervorragenden Melodiker erweisen. Sie bleiben späterer Veröffentlichung vorbehalten.

Der jüngste unter diesen Prager Komponisten ist Franz Habermann. Er wurde 1706 in Königswart bei Marienbad geboren, studierte in Prag Philosophie, ging dann nach Italien, Spanien und Frankreich, wirkte als Kapellmeister beim Prinzen Condé in Paris und nach dessen Tode beim Großherzog in Florenz. In den vierziger Jahren kehrte er wieder nach Prag zurück und bekleidete hier die Stelle eines Chorregenten der Malteserkirche, außerdem betätigte er sich als hochangesehener Lehrer in Adelskreisen. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte er in Eger, wo er das gutdotierte Amt eines Chorregenten an der Dekanalkirche inne hatte und 1783 starb. Außer Kirchenkompositionen schrieb er Sinfonien und Sonaten. Sie scheinen verloren zu sein. Gedruckt wurden von seinen Kompositionen nur Messen und Litaneien, die 1747 in Graslitz erschienen sind. Diesen Messen wurde, wie Chrysander nachgewiesen hat, die Ehre zuteil, von keinem geringeren als Händel eigenhändig kopiert und spartiert zu werden. Das Fitzwilliam-Museum in Cambridge verwahrt das interessante Manuskript. Chrysander plante noch die Herausgabe dieser Messen, kam aber nicht mehr dazu. Händel hat nämlich ganze Partien daraus in seinem letzten Oratorium Jephtha verwendet, wenn auch geistvoll umgearbeitet, wie Max Seiffert im Kirchenmusikalischen Jahrbuch Bd. XVIII ausführlich dargelegt hat. Im Grunde genommen ist das nichts anderes als die Technik der Parodiemessen der Palestrinazeit. Immerhin ein ganz einzig dastehender Fall, daß ein Großmeister wie Händel auf der Höhe seines Schaffens es nicht unter seiner Würde fand, sich an den wesentlich jüngeren bescheidenen Musiker aus dem Sudetenland anzulehnen. Wie gelangten wohl diese Messen, die doch sicher kein Aufsehen erregt hatten, so bald nach ihrem Erscheinen in Händels Hand? In London hatte man doch sicher keine Verwendung dafür. Nach den Proben zu urteilen, die Seiffert daraus bringt, steht Habermann in seiner Ausdrucksweise Reichenauer auffallend nahe. Leider konnte in dem vorliegenden Band nur die Motette *Coeli gentes* untergebracht werden, die wahrscheinlich schon der zweiten Jahrhunderthälfte angehört, denn sie läßt die neapolitanischen Einflüsse mit ihrer Verweltlichung der Kirchenmusik stärker hervortreten. In diesem Falle hat allerdings der Text eine jublierende Musik geradezu herausgefordert.

¹⁾ Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Deutschen in Böhmen. Jahrgang 53, Heft 3, 4.

²⁾ Handschriftprobe von ihm und A. Reichenauer auf S. X.

I N H A L T S Ü B E R S I C H T

Vorwort	V
Wentzeli, Nicolaus Franz Xaverius: Salve regina	1
Gayer, Christoph: Regina coeli	14
Gayer, Christoph: Requiem	27
Jacob, Wenzel: Tenebrae factae sunt	45
Jacob, Wenzel: Te Deum	52
Jacob, Wenzel: Motetto de dedicatione ecclesiae „Beati qui habitant“	83
Brentner, Joseph: 4 Motetti pro defunctis	
„O Jesu mein!“	85
„Himmelssonne, uns erquicke!“	92
„Sag an, was ist die Welt?“	98
„Jesu, du mein treuer Hirt“	103
Brentner, Joseph: Motetto pro defunctis „Ihr armen Seelen“	108
Reichenauer, Anton: 4 Offertoria	
„Vulnerasti cor meum“	113
„In omnem terram“	120
„Coronata est hodie“	127
„Hic est servus fidelis“	133
Habermann, Franz: Motetto „Coeli gentes“	140
Kritischer Bericht	149

B I L D B E I G A B E N

Gayer, Christoph: Eingabe in Eigenschrift	VII
Wentzeli, Nicolaus Franz Xaverius: Eingabe in Eigenschrift	VIII
Jacob, Wenzel: Titel des Psalmenwerkes 1714	IX
Jacob, Wenzel: Motette „Beati, qui habitant“	IX
Brentner, Joseph: Motettentitel in Eigenschrift	X
Reichenauer, Anton: Motettentitel in Eigenschrift	X