

Robert Lindell (Wien)

## Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Prag zur Zeit Rudolfs II.

Nach dem Tode Maximilians II. in Regensburg am 12. Oktober 1576 berichtete der päpstliche Nuntius sehr bald nach Rom, daß der neue Kaiser sicherlich anders als sein Vater mit der von Protestanten „unterwanderten“ Musikkapelle umgehen würde<sup>1</sup>. In der Tat zeigte schon in den 1550er Jahren Maximilian II. eine starke Affinität zum Protestantismus und ließ sich erst überreden, wenigstens nach außen hin eine katholische Haltung anzunehmen, als es klar wurde, daß er sonst nicht Kaiser werden würde. Er blieb aber konsequent und nannte sich „ein Christ“ (nicht ein Katholik) und hat auch die Sterbesakramente am Totenbett abgelehnt<sup>2</sup>. Bald aber wurde klar, daß der 24jährige Rudolf II. so gut wie keine Änderungen an der Besetzung der Musikkapelle vornehmen würde. Maximilian II. wurde in der St.-Veits-Kathedrale in Prag beigesetzt, und es ist möglich, daß der längere Aufenthalt Rudolfs in Prag anlässlich der Begräbnisfeierlichkeiten der Ausgangspunkt für die spätere Übersiedlung seines Hofes in die Moldaunmetropole war. Auch Rudolf II. entwickelte dann eine eher tolerante Haltung gegenüber dem Protestantismus und blieb dem päpstlichen Rat in der Politik mißtrauisch.

Der junge Erzherzog Rudolf hatte fast sieben Jahre in Spanien am Hofe seines Onkels Philipp II. verbracht, worauf sich die Hoffnungen des Nuntius auf Papsttreue gründeten. Schon Rudolfs Großvater, Ferdinand I., hatte die Gegenreformation in seine Länder 1555 mit einer Einladung an die Jesuiten, Kollegien zu gründen, eingeführt. Äußerlich schien der junge

---

<sup>1</sup> Dieser Bericht ist noch nicht in moderner Edition erschienen. Rom, Archivio Segreto Vaticano, Germania 73, fol. 274 f. (Linz, 23. 11. 1576).

<sup>2</sup> Robert Lindell, *Music and the religious crisis of Maximilian II. From Vaet's Qui operatus est Petro to Lasso's Pacis amans*, in: I. Bossuyt u. a. (ed.), *Orlandus Lassus and his times. Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26. 08. 1994. Peer/Belgium 1995 (Yearbook of the Alamire Foundation 1)* S. 129-138; Walter Pass, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II.* Tutzing 1980 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 20); Howard Louthan, *The Quest for Compromise: Peace-Makers in Counter-Reformation Vienna.* Cambridge 1997.

Erzherzog „spanisch“ – aber kaum zurück in Wien im August 1571, hatte er an einer der größten Festivitäten der gesamten Regierungszeit Maximilians II. teilgenommen: der Hochzeit von Erzherzog Karl von Innerösterreich mit Maria von Baiern<sup>3</sup>. Ein Jahr später stand er selbst im Mittelpunkt von Festlichkeiten, als er in Preßburg zum König von Ungarn gekrönt wurde<sup>4</sup>. 1575 wurde er zum König von Böhmen gekrönt – die übliche Reihenfolge in dieser Zeit für eine Anwartschaft auf die Kaiserkrone. Solche Feste haben den jungen Erzherzog Rudolf stark beeindruckt, und er soll später gerne Turniere veranstaltet haben<sup>5</sup>.

Die circa 35 Jahre andauernde Regierungszeit als Kaiser wurde von Rudolfs geistiger Krankheit immer wieder überschattet. Solche Phasen haben sich aber wegen der starren Struktur des Hofstaates kaum auf die Hofmusikkapelle ausgewirkt. Man kann anhand der politischen Entwicklung zumindest drei Abschnitte in dieser Regierungszeit erkennen. Bis zum Goldenen Vließ-Fest 1585 war eine Zeit des Aufbruchs: 1582 war der Umzug des Hofes nach Prag weitgehend abgeschlossen; auch kehrte in jenem Jahr Rudolfs Mutter, Kaiserin Maria, in ihre Heimat Spanien zurück.

Die Zeit bis um 1600 war dann eine Periode reger künstlerischer Aktivitäten, stellte aber auch den politischen Höhepunkt für Rudolf II. dar, denn bei dem Reichstag in Regensburg 1594 wurde eine neue Offensive des Reichs gegen die Türken beschlossen. Rudolfs Cousin, Herzog Francesco Gonzaga von Mantua, war einer der wenigen italienischen Fürsten, die selbst bei den Kriegen zu Hilfe kamen. Auf einer ersten Reise nach Wien und Prag im Jahre 1595 brachte er zwei Musiker in seinem Hofstaat mit – einer von ihnen war Claudio Monteverdi. Ob Monteverdi für den Kaiser gespielt hat, ist leider unbekannt<sup>6</sup>. Die propagandistisch anmutenden Apotheosen des Herrschers als Sieger über die Ungläubigen in Gemälden und Skulpturen fanden ein musikalisches Pendant in Christoph Demantius' *Tympanum militare ...* 1600, einer Sammlung von Battaglien. Obwohl De-

<sup>3</sup> Robert Lindell, *The wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571*, in: *Early Music* 18 (1990) S. 253-269.

<sup>4</sup> Robert Lindell, *Hercules Prodicus and the coronation of Rudolf II. as King of Hungary*, in: *Convegno di Studi Mito e Realtà del Potere Dall'Antichità Classica al Rinascimento*. Roma 29 Ottobre – 1 Novembre 1987, a cura di M. Chiabò-F. Doglio. Rom 1988, S. 335-354.

<sup>5</sup> Robert J. W. Evans, *Rudolf II. and his World. A study in intellectual History 1576–1612*. Oxford 1973; Karl Vocelka, *Rudolf II. und seine Zeit*. Wien–Köln–Graz 1985.

<sup>6</sup> Theophil Antonicek, *Claudio Monteverdi und Österreich*, in: *ÖMZ* 26 (1971) S. 266; Paolo Fabbri, *Monteverdi*. Turin 1985, S. 44-45.

mantius' Beziehung zum Hof unbekannt ist, hat der kaiserliche Organist und Komponist Charles Luython Rudolf eine Messensammlung gewidmet und darin eine Messe für sieben Stimmen inkludiert, die den Ruhm Rudolfs mit den wiederkehrenden Zeilen preist:

Caesar vive, faxit Deus noster,  
Omnes gentes clamant: Caesar vive!

Diese Verwendung eines weltlichen Textes innerhalb des Meßtextes zusammen mit Luythons Verwendung der Siebenstimmigkeit, die am Kaiserhof in den Werken de Montes vorherrscht, gilt als Hinweis auf die „Heiligkeit“ des Kaisers – er wurde in Briefen als „sacratissimo Imperatore“ angesprochen<sup>7</sup>.

Die dritte Periode ist geprägt vom Verfall des Kaisers bis zu seiner Entmachtung und seinem Tod. In seinen letzten Lebensjahren wirkt sich Rudolfs allgemeine Apathie auch auf die Hofmusikkapelle aus. Vizehofkapellmeister Alessandro Orologio wurde nie zum Hofkapellmeister ernannt, auch nicht nach de Montes Tod im Jahre 1603. Ein einziges Zeichen eines musikalischen Interesses in dieser Zeit stellt die Ernennung von Hans Leo und Jakob Hassler zu Hofdienern dar, obwohl diese nur zum Teil in Prag wirkten. Dies mag sich einerseits durch die Lust an mechanischen Instrumenten erklären, die in Zusammenarbeit mit den beiden für den Kaiser gebaut wurden. Auf der anderen Seite stand der berühmte Astronom Johannes Kepler, der seine *Harmonia Mundi* in Prag schrieb, und auch der Alchemist Michael Maier verwendete musikalische Kanons, um seine Formeln auszudrücken. Solche Erscheinungen lagen im Bereich von kaiserlichen Interessen, weit weg von der Hofmusikkapelle<sup>8</sup>.

Maximilian II. und Rudolf II. hatten verschiedene Einstellungen zur Musik. Obwohl der Vater für alle Kunstgattungen Interesse zeigte, war ihm Musik sehr wichtig. Der Sohn hingegen betrachtete Musik als Teil des Ganzen, als eine Verschönerung des Lebens, ansonsten entweder als das klingende Symbol der Macht oder als etwas für leichte Unterhaltung. Diese Einstel-

<sup>7</sup> Über Luythons Messen siehe Carmelo Comberiati, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court. Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*. New York u. a. 1987, S. 62–77.

<sup>8</sup> Susi Jeans, *Kepler (Kepler) Johannes*, in: *NGroveD 9* (1980) S. 871; J. Rebotier, *Maier Michael*, in: *NGroveD 11* (1980) S. 535.

lung erklärt, warum Rudolf so gut wie keine Änderungen an der Hofmusikkapelle vorgenommen hat. Die bestehenden Musiker erfüllten ihre Funktion, und die Musikkapelle war auch eines Kaisers würdig. Unter der musikalischen Leitung Philipp de Montes aus Mechelen (1521–1603) erreichte die Kapelle ihr bis dahin zahlenmäßig größtes Ausmaß, und das scheint Rudolf II. genügt zu haben<sup>9</sup>. Dabei konnte die Hofmusikkapelle sich vieler tüchtiger Komponisten rühmen. De Monte publizierte hauptsächlich italienische Madrigale und gilt als einer der Meister dieser Gattung. Die Widmungen seiner gedruckten Werke weisen zum Teil auf seine kaiserlichen Gönner hin, aber nach 1588 (dem Erscheinungsjahr seines einzigen Messenbuches) widmete de Monte dem Kaiser kein Werk mehr. De Monte schrieb dem befreundeten Botaniker Charles L'Ecluse (Clusius) im Jahre 1586, daß er am Altstädter Ring wohne, und 1590, daß er Gicht habe<sup>10</sup>. Man kann mit ziemlicher Sicherheit sagen, daß er spätestens zu diesem Zeitpunkt nicht mehr aktiv am Hofleben auf dem Hradschin teilnahm. Doch komponierte und publizierte er bis zu seinem Sterbejahr 1603 in ungebrochener Frequenz weiter und wandte sich mit seinen Druckwerken einer Gruppe italienischer Musikliebhaber zu.

Die Vizekapellmeister Jakob Regnart (ca. 1540–1599)<sup>11</sup>, Camillo Zanotti (ca. 1545–1592)<sup>12</sup> und schließlich Alessandro Orologio (ca. 1550–1633)<sup>13</sup> übernahmen hingegen wohl die Beherbergung und Erziehung der Sängerknaben und leiteten die täglichen musikalischen Aufführungen der Kapelle geleitet. Neben den alltäglichen Pflichten haben sie sämtlich zahlreiche Kompositionen sowohl zur Verwendung in der Kapelle komponiert als auch in Druck herausgegeben. Selbst unter den nicht als Sänger beschäftig-

<sup>9</sup> Thorsten Hindrichs, *Philipp de Monte (1521–1603). Komponist, Kapellmeister, Korrespondent*. Göttingen 2002 (Hainholz Musikwissenschaft Band 7), gibt eine vorbildliche Zusammenfassung aller Quellen und Fakten zur Biographie de Montes.

<sup>10</sup> George van Doorslaer, *La vie et les Oeuvres de Philipp de Monte*. Brüssel 1921, S. 285 und 293.

<sup>11</sup> Vgl. Walter Pass, siehe Anm. 2; I. Bossuyt, *De gebroeders Regnart uit Dowai, een familie van componisten uit de tweede helft van de 16de eeuw*, in: *De Franse Nederlanden/Les Pays-Bas Français*. Fieuws/Belgien 1986 (11e Jaarboek uitgeven door de Stichting Ons Eferdeel vzw) S. 124–139.

<sup>12</sup> Robert Lindell, *Camillo Zanotti's „Madrigalia tam italica quam latina“ (1590) as Rudolfine State Art*, in: *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, hrsg. v. der Kulturstiftung Ruhr/Essen. Freren 1988, S. 193–199.

<sup>13</sup> Die *Opera Omnia* von Orologio, hg. von Franco Colussi et al., wurden 2004 bei den Edizioni Pizzicato/Udine abgeschlossen.



ten Kaplänen waren bedeutende Komponisten wie Jacobus de Kerle (1531/32–1591)<sup>14</sup> und Franciscus Sales (gest. 1599). De Kerle kam nach dem Reichstag in Augsburg 1582 – wahrscheinlich durch Vermittlung seines Landsmanns, Hofkapellmeister de Monte – an den Kaiserhof und hat daraufhin den Widmungsträger seines bei Plantinus erschienenen Meßbuchs (*Quatuor missae suavissimis modulationibus refertae ...*) schnell von Papst Gregor XIII. auf Kaiser Rudolf II. geändert – das Exemplar im Vatikan trägt noch die ursprüngliche Widmung. De Kerle erhielt verschiedene geistliche Pfründen vom Kaiser, und der päpstliche Nuntius hat bei de Kerles Tod das Freiwerden der Pfründen sofort nach Rom berichtet. Viele Komponisten am Hof haben ihre Werke bei dem Prager Verleger Georg (Jiri) Nigrinus erscheinen lassen: Matteo Flecha (Hofkaplan), de Kerle, Charles Luython, G. B. Pinello di Gherardi, Stefano Felis (eigentlich nur kurze Zeit am Kaiserhof in Begleitung eines päpstlichen Nuntius), Tiburtio Massaino, Liberale Zanchi u. a.<sup>15</sup>

Der Alltag der Hofmusikkapelle spielte sich nach vorgegebenen Mustern ab, ob mit oder ohne Teilnahme des Kaisers. Von den ausländischen Gesandten von Ferrara, Florenz, Rom und Venedig wird peinlich genau über die vermeintliche Vormachtstellung und Gunst berichtet, wenn sie vom Kaiser in die tägliche Messe in der Kapelle eingeladen wurden. Genauso fiel es auf, wenn Rudolf nicht zur Messe ging, z. B. um und nach 1600. Zeitweise erhielten selbst hochrangige Berater und Botschafter nur über Diener wie Joseph Lang Zutritt zum Kaiser. Auch der komponierende Aristokrat Christoph Harant z Polzic (1564–1621) gehörte in dieser Zeit zum inneren Kreis.

### *Rappresentatio majestatis* – Hofmusikkapelle und Festkultur

Wenn man die intensive Teilnahme von Musikern, Sängern und hochrangigen Komponisten wie de Monte, de Lassus und Padovano an den Feierlichkeiten der Hochzeit von 1571 bedenkt, ist es verwunderlich, daß fast keine Zeugnisse zur Festkultur unter Rudolf II. überliefert sind, geschweige

<sup>14</sup> Otto Ursprung, *Jacobus de Kerle (1531/32–1591). Sein Leben und seine Werke*. München 1913.

<sup>15</sup> Petr Daněk, *Notaiarska cinnost Jiriho Nigrina*, in: *Hudební Věda* 24/2 (1987) S. 121–136. Nigrinus war auch der Verleger des Gesamtwerkes von Jacobus Gallus.

detaillierte Beschreibungen, die die Rolle der Musik in diesen Festen verdeutlichen. Die traurige Bilanz läßt sich an einer Hand aufzählen: die Reichstage 1582 und 1594 (Augsburg, Regensburg) und das Goldene-Vließ-Fest in Prag 1585. Dabei zeigen die gedruckten und handschriftlichen Beschreibungen der Reichstage eine von vornherein festgelegte Struktur, die mehr einer Aufzählung des Hofstaates als einem Bericht über die eigentlichen Geschehnisse entspricht. Hier waren die Zahlen der teilnehmenden Trompeter als Symbol der Macht wichtiger als die Hofmusikkapelle per se. Umso wichtiger sind die Dokumente über das Goldene-Vließ-Fest, aber auch hier finden wir Musik nur an den üblichen Stellen: in der Kirche bei der eigentlichen Verleihung der Ketten als Symbol der Aufnahme in den Orden und bei der Tafel während eines Banketts. Das einzige Ungewöhnliche im Bericht über die kirchliche Feier ist die Verwendung von Trompeten, die wohl Fanfaren gespielt haben, anstatt an der eigentlichen musikalischen Gestaltung teilzunehmen.

Die Berichte und Darstellungen des Festes sagen weniger über die Musik aus als ein Bericht des Hofkapellmeisters über den Fortschritt der Orgelreparaturen im Veitsdom<sup>16</sup>. Bau, Reparatur und Veränderung der sogenannten „Kaiserorgel“ erstreckten sich über einige Jahrzehnte. Die Orgel stand an der Westwand der Kathedrale, die als Abschluß von Chor und Seitenschiffen in der Höhe des Turms bis in das 19. Jahrhundert bestand; nach einem Brand blieb nur das Gehäuse über, das bis heute fast die ganze rechte Transeptwand bedeckt. Die Orgel war so gut wie unbrauchbar für das Ensemblespiel, weil sie so hoch gestimmt war, daß die Sänger praktisch schreien mußten, nicht singen, wie de Monte schrieb<sup>17</sup>. So konnte sie nicht verwendet werden, um die großartige Wirkung von einer Komposition mit drei Chören zu erzielen, und man mußte sich mit einem Portativ begnügen. Aus den Berichten von Organisten wie Paul van de Winde und Charles Luython kann man schließen, daß es eine Frage der Stimmung (Chorton/Kammerton) war, die die Orgel für das größte Fest der Rudolfinischen Epoche unbrauchbar machte, wobei in diesem Bericht auch ein Konflikt zwischen Alt und Neu zutage tritt. Der jüngere Kammerorganist, Luython,

<sup>16</sup> Rudolf Quoika, *Die Prager Kaiserorgel*, in: *Kmj* 36 (1952) S. 45; Lilian Pruett, *An Organ Building Project of the Sixteenth Century: The Large Organ of St. Vitus Cathedral in Prague*, in: *Music in the Theatre, Church and Villa. Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*. Warren/Michigan 2000, S. 81-88.

<sup>17</sup> Für De Montes Bericht siehe Albert Smijers, *Die kaiserliche Hofmusikkapelle von 1543-1619*, in: *StMw* 7 (1920) S. 117.

besaß und konnte ein interessantes Instrument spielen: das angeblich von Buus gebaute Cembalum omnichordum, das von Praetorius, der wahrscheinlich das Instrument in Prag selbst untersucht hatte, in seinen *Syntagma musicum* genau beschrieben wird<sup>18</sup>. Das Instrument wurde in Zusammenhang mit gewissen Theorien von Giuseppe Arcimboldo über Synästhesie gebracht. Wie für die Musiker seines Vaters hatte Rudolf einen besonderen Platz für Arcimboldo an seinem Hof, der auch an der Planung von Festen beteiligt war und bei diesen sogar in fantastischen Kostümen aufgetreten ist<sup>19</sup>.

### *Confraternitas Corporis Christi*

Basierend auf gewissen devotionalen Praktiken der Kaiserinwitwe Maria hat eine Gruppe, die sich aus verschiedenen Bereichen des kaiserlichen Hofstaates gebildet hatte, in den 1580er Jahren eine Bruderschaft gegründet. Ihre Ziele wurden von Jakob Chimarraeus 1588 und 1594 als Teil des Handbuchs der Bruderschaft *Sacrum Gazophylacium Laudabilis Confraternitatis Sacratissimi Corporis Christi in aula Caesarea* kodifiziert<sup>20</sup>. Als Hofelemosinarius war Chimarraeus der leitende Beamte der Hofkapelle, und auch Hofmusiker waren Mitglieder der Bruderschaft. Zentrum der Bruderschaft war die Kirche St. Thomas auf der Kleinseite, die als zweite Hofkirche diente. Viele Musiker und Künstler – insbesondere Italiener – wohnten in der Pfarre St. Thomas. Die kosmopolitische Natur des Kaiserhofes wurde in der Struktur der Fronleichnam-Bruderschaft gespiegelt. So waren die vier wichtigsten Nationen, die bei Hof wirkten, hier vertreten: Italien, Belgien, Deutschland und Spanien. Neben Chimarraeus diente der flämische Organist Paul van Winde als Assistent. Die Vertreter der vier Länder waren auch zum Teil Musiker: Mauro Sinibaldi, schon unter Maximilian II. Kammermusiker, vertrat Italien, der Diskantist Martin Cuenca Spanien, der Hofkanzleibeamte Johannes Pauseck Deutschland und Roland von Holland, ein

<sup>18</sup> Ibidem, in: *StMw* 8 (1921) S. 204 ff.; Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 2 („De Organographia“) Wolfenbüttel 1619, Faksimileausgabe in *Documenta musicologica* 7/XIV. Basel–London–New York 1964, S. 55.

<sup>19</sup> Gregorio Comanini, *Il figino ovvero del fine della pittura ...* Mantua 1591. Der Kammermusiker Mauro Sinibaldi aus Cremona hat Arcimboldo in musikalischen Fragen beraten.

<sup>20</sup> Detaillierter bei Robert Lindell, *Relations between musicians and artists at the court of Rudolf II.*, in: *Jb. der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 85/6 (1989/90) S. 79-88.

Handelsmann, der auch mit Juwelen und Kunstwerken handelte, vertrat die Niederlande („Belgium“). Wie in der Hofmusikkapelle gab es eine Mehrzahl an „Niederländern“, aber auch italienische Künstler, Kammermusiker und Trompeter waren gut vertreten. Diese Bruderschaft bildete in gewisser Hinsicht einen höfischen Gegensatz zu der italienischen Bruderschaft (*Congregazione degli Italiani*), die ein Spital betrieb und ihre Stammkapelle an der Seite der Jesuitenkirche St. Salvator in der Altstadt besaß. Man kann vermuten, daß die Vielzahl an Kompositionen für vier Stimmen von Komponisten, die am Hof wirkten, mit der Zahlensymbolik der Vierteilung der Länder am Kaiserhof übereinstimmt, wie z. B. de Montes einziges Buch vierstimmiger Motetten (1596 dem Arzt Thomas Mermann gewidmet). Die Einfachheit der Vierstimmigkeit könnte man als Abkehr von der festlichen Mehrstimmigkeit verstehen.

Nach außen war die Corpus-Christi-Bruderschaft bekannt durch eine monatliche Donnerstag-Prozession, die in oder um St. Thomas stattfand. Die Bruderschaft hatte in dieser Kirche eine eigene Kapelle, und manche Mitglieder wurden auch hier in der Krypta bestattet. Der Franzose Pierre Bergeron berichtet von einer solchen Prozession als Höhepunkt eines Pragbesuchs mit einer Militärdelegation im Jahre 1600 wie auch von der besonderen Auszeichnung eines Konzertes der kaiserlichen Trompeter vor dem Quartier der Delegation<sup>21</sup>.

Man kann mit Recht behaupten, daß spätestens in der Zeit nach 1600 die Hofmusikkapelle Rudolfs II. in einer Krise steckte. Das erklärt sich zum größten Teil durch den psychischen Verfall des Kaisers und das Scheitern seiner politischen Ziele. Nichtsdestoweniger muß man betonen, daß Rudolf II. nie ein besonderes Interesse an der Musik gezeigt hatte – seine Rolle als Förderer von Musik stellte einen eher kleinen Teil seines Mäzenatentums dar. Der Tod des Kaisers bedeutete in gewisser Hinsicht auch den Ausweg aus der Krise – wenigstens für die Sänger und Musiker der Hofkapelle, die jahrelang kein Gehalt bekommen hatten. Der „Bruderzwist“ brachte Rudolfs Bruder Matthias an die Macht. Obwohl Matthias eigene Vorstellungen von der Hofmusikkapelle hatte und viele Sänger entließ, hat er wenigstens versucht, Ordnung in die kaiserlichen Finanzen zu bringen. Lambert de Sayve, der leider gleich zu Beginn der neuen Regierungszeit

<sup>21</sup> F.-G. Pariset, *Pierre Bergeron in Prague (1600)*, in: *Relations artistique entre les Pays-Bas et L'Italie dans la Renaissance*. Brüssel 1980, S. 188.

gestorben war, hatte jahrelang als Hofkapellmeister von Matthias in Wien gedient<sup>22</sup>. De Sayves Gesamtwerk enthält viele große Kompositionen im Sinne der venezianischen Mehrchörigkeit<sup>23</sup>. Wie wir gesehen haben, war diese musikalische Richtung nicht unwichtig für die Komponisten der Hofmusikkapelle, fand jedoch nur im Rahmen von großen Festen Berücksichtigung. Matthias setzte mit der Bestellung von Kammermusikern wie Pietro Paolo Melli, Angela Stampa u. a. die ersten Signale in Richtung Moderne: der Monodie.

Die Quellenlage erschwert eine Bewertung der Aktivitäten der Hofmusikkapelle zur Zeit Rudolfs II., da nur wenige Chorbücher, die nachweislich aus der Rudolfinischen Hofkapelle stammen, und so gut wie keine sonstigen Musikalien erhalten sind. Nicht zuletzt war Führungslosigkeit der Grund für die Krise der Hofmusikkapelle Rudolfs II. Der Verfall de Montes, der nach circa 1590 offensichtlich die Pflichten des Hofkapellmeisteramts nicht mehr wahrnehmen konnte, und der Unwille des Kaisers, einen Nachfolger für den großen Madrigalisten zu ernennen (sogar nach seinem Tod 1603), konnte selbst diese traditionsreiche Institution nicht mehr verkraften.

---

<sup>22</sup> Robert Lindell, *Music at the court of Emperor Matthias*, in: *Hudební Věda* 27 (1990) 291-298.

<sup>23</sup> Georg Rebscher, *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*. Frankfurt/M. 1959, S. 20 ff.

## ANHANG

## WIDMUNGSWERKE FÜR RUDOLF II.

(in chronologischer Reihenfolge)

- Jacobus Vaet, *Currite foelices*, erschienen in *Novi Thesauri Musici*, Band 5 (Venedig 1568); moderne Ausgabe in CMM 64 [komponiert anlässlich der Abreise der Erzherzöge nach Spanien].
- Giuseppe Caimo, *Eccelsa e generosa prole*, in *Il Primo Libro de madrigali à Quattro Voci* (Mailand 1564); moderne Ausgabe: Leta E. Miller, *Giuseppe Caimo. Madrigali e Canzoni for four and five voices*, RRRM 84/5 (Madison 1990) [wahrscheinlich komponiert für die Erzherzöge während der Durchreise durch Norditalien auf dem Weg nach Spanien].
- Jakob Regnart, *Il Primo Libro delle Canzoni italiane* (Venedig 1574).
- Johannes de Cleve, *Veni maxime Dux*, in: *Cantiones seu harmoniae sacrae* (Augsburg 1579/80) [für den Einzug Rudolfs II. in Wien 1578].
- Johann Knofelius, *Messe zum feierlichen Eingang in Breslau 1577* (Handschrift in Budapest, Szechenyi).
- Filippo di Monte, *Il Settimo Libro delli madrigali a cinque voci* (Venedig 1578).
- Christian Hollander, *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1579 durch Michael Echamer posthum gewidmet) A Wn, Mus-Hs. 11.772.
- Filippo di Monte, *L'ottavo libro delli Madrigali a cinque voci* (Venedig 1580).
- Filippo di Monte, *Il Decimo Libro delli Madrigali a cinque voci* (Venedig 1581).
- Jacobus de Kerle, *Quatuor missae suavissimis modulationibus refertae, quarum una quatuor, reliquae vero quinque vocibus concinendae* (Antwerpen 1582).
- Orlando di Lasso, *Quid vulgo memorant?* und *Ergo rex vivat* für acht Stimmen (für den Reichstag in Augsburg 1582: Rudolf II. als „Pater Patriae“), erschienen in *Magnus opus musicum* (1604); moderne Ausgabe: *Orlandus de Lassus Sämmtliche Werke*, hg. von F. X. Haberl, Bd. 19 (Leipzig 1929) S. 122-132.
- Filippo di Monte, *Il Quinto Libro de Madrigali a sei voci* (Venedig 1583).
- Giovanni Battista della Gostena, *Il primo Libro de Madrigali a cinque voci* (Venedig 1584).
- Alessandro Orologio, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venedig 1586).
- Filippo di Monte, *Liber I Missarum* (Antwerpen 1587).
- Camillo Zanotti, *Il primo libro delli madrigali a cinque voci* (Venedig 1587).



Camillo Zanotti, *Il primo libro delli madrigali a sei voci* (Venedig 1589).

Giovanni Battista Galeno, *Il Primo Libro delle madrigali a sette voci* (Venedig 1598).

Liberale Zanchi, *Sacrae Cantiones Senis, Septenis, Octonis, & Duodenis Vocibus Concinendae* (Venedig 1598).

Christoph Demantius, *Magnanimi Heroes in Tympanum Militare* (1600; 1615).

Jakob Regnart, *Missae Sacrae ad imitationem selectissimarum cantionum suavissima harmonia a quinque, sex & octo vocibus* (Frankfurt/M. 1602).

Charles Luython, *Liber primus missarum* (Prag 1609).

Hartmut Krones (Wien)

## Manieristische Tendenzen im musikalischen Umfeld Rudolfs II.

Am 25. Juni des Jahres 1576 eröffnete Kaiser Maximilian II., 1527 in Wien geborener Sohn Kaiser Ferdinands I. und somit Urenkel Kaiser Maximilians I., in Regensburg trotz seines angegriffenen Gesundheitszustandes den Reichstag und hielt „eine eindrucksvolle Rede über die Türkengefahr“<sup>1</sup>, die dem Römischen Reich in den nächsten Jahren trotz der damals bewilligten Gelder noch schwer zu schaffen machte. Dreieinhalb Monate später, am 12. Oktober, starb er in jener Stadt, knapp, nachdem sein Sohn Rudolf dort eingetroffen war. Dieser war damals bereits seit dem 26. September 1572 König von Ungarn und seit dem 7. September 1575 gewählter König von Böhmen, zu dem er dann am 22. September im Prager St.-Veits-Dom feierlich gekrönt wurde. Und am 27. Oktober 1576 wurde er nun in Regensburg zum Römischen König gewählt, womit er als Rudolf II. auch das Amt des Kaisers innehatte; die Krönung fand dann noch im Rahmen des Reichstages, und zwar am 1. November, im Regensburger Dom statt.

Hatte bereits Maximilian II. ein Naheverhältnis zur böhmischen Metropole, so pflegte sein Sohn diese noch mehr. Ein erster Ausdruck dieser gemeinsamen Verbundenheit wurde die Aufbahrung der Leiche des verstorbenen Kaisers im Prager Jakobskloster sowie ihre am 20. März 1577 im Prager St.-Veits-Dom erfolgte feierliche Bestattung, und in der Folge nahm der Monarch immer häufiger seinen Wohnsitz in Prag, bis er im Frühsommer 1583 endgültig in den Hradschin übersiedelte. Es mag ein Symbol für die allbekannte innere Problematik der Persönlichkeit und der Regentschaft Rudolfs in den Wirren von Reformation und Gegenreformation sein, daß kurze Zeit nach seiner Abreise aus Wien in der Donaustadt die erste und einzige Hexenverbrennung (27. September) stattfand: Die 70jährige Elisabeth Plainacher(in) aus dem niederösterreichischen Mank war für schuldig befunden worden, ihre 16jährige Enkelin verhext zu haben.

Drei weitere Schlaglichter unterschiedlichster Natur aus den Zeiten der Prager Residenz mögen Rudolfs Charakter und Herrschaftsanspruch zu-

---

<sup>1</sup> Walter Kleindl, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*. Wien 1978, S. 129.

sätzlich dokumentieren: Im Frühjahr 1586 ließ Papst Sixtus II. für die katholischen Länder des Römischen Reiches die Exkommunikationsbulle *In coena Domini* verkünden, die als Wasser ins Feuer der religiösen Spannungen empfunden werden mußte; daraufhin erließ Rudolf II. für alle Zukunft das Verbot, in seinem Reich päpstliche Bullen ohne vorherige Genehmigung durch den Kaiser zu veröffentlichen. Zu dieser Haltung „paßt“ auch Rudolfs Wahlspruch: „Fulget Caesaris Astrum“ – Es leuchtet des Kaisers Gestirn. Und im Jahre 1602 ließ Rudolf in seiner Prager Hofwerkstatt eine neue Kaiserkrone anfertigen; sie wurde dann 1804 bzw. endgültig am 6. August 1806 zur österreichischen Kaiserkrone, als Franz II. die Würde eines Kaisers des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation zurücklegte und nur mehr als Kaiser Franz I. von Österreich fungierte.

Zurück zur Moldau-Metropole im Jahre 1583. Für sie begann damals ein Zeitalter imperialen Glanzes, das sich nicht zuletzt auf allen Gebieten der Wissenschaften und der Künste manifestierte. Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Edelsteinschneider, Dichter und Musiker erhielten ebenso Berufungen nach Prag wie Theologen, Astronomen und andere Wissenschaftler, und sie alle wurden zu Begründern einer letzten Blüte einer Renaissancekultur, wie es sie in der Zeit um 1600 keine zweite vergleichbare geben sollte<sup>2</sup>. Daß des Kaisers Vorliebe für Okkultes, Pansophisches oder gar Mystisch-Jenseitiges bisweilen eine mittelalterliche Geisteswelt zu beschwören schien, tut der Bedeutung der Gesamtheit der Leistungen keinen Abbruch; sie ist im Gegenteil ein wesentlicher Grund für den hohen Stellenwert der Musik, die man ja im alten harmonikalen Sinne einer *musica mundana* als tönende Widerspiegelung kosmischer Gesetze ansah und die in Prag dementsprechend häufig in Ausprägungen eines gleichsam „gesetzmäßigen“ *stile antico* ihre Pflege fand. Das ungemein hohe Ansehen der Kunst eines Phi-

---

<sup>2</sup> Hiezu siehe u. a.: Erich Trunz, *Pansophie und Manierismus im Kreise Kaiser Rudolfs des II.*, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur – Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung*, Bd. 1: Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750) Graz 1986, S. 865–1034; *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II.* Katalog der Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien 24. 11. 1988 – 26. 2. 1989. 2 Bde. Freren/Emsland 1988, darin vor allem: Herbert Haupt, *Kaiser Rudolf II. in Prag: Persönlichkeit und imperialer Anspruch*, Bd. 1, S. 45–55, sowie Robert Lindell, *Das Musikleben am Hof Rudolfs II.*, Bd. 1, S. 75–83, sowie Hartmut Krones, *Musik und Humanismus im Prag Kaiser Rudolfs II. Am Beispiel der „Moralia“ von Jacobus Gallus*, in: *ÖMZ* 46 (1991) S. 459–470 – erweiterte Fassung in: *Wiener humanistische Blätter* 33 (1992) S. 57–74.

lipp de Monte, aber auch eines Jacobus Gallus, bestätigt diese ästhetische Ausrichtung nachhaltig.

Als Ausprägungen der Endphase der Renaissance-Epoche würde allen diesen Erscheinungen das Prädikat „manieristisch“ im Sinne des allgemeinen, weit gefaßten Begriffes des Manierismus zustehen, doch sind sie es auch gemäß dem enger aufgefaßten Terminus als Ausdruck eines gesteigerten, ja übersteigerten Ästhetizismus, der sich in vielen Kunstäußerungen im Prager jener Endzeit manifestiert: als raffinierte „intellektuelle Spielerei“, in der „gedankliche Verwicklungen und Spekulationen in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses gerückt werden“<sup>3</sup>, eher selten hingegen als „übermütiges oder zwanghaftes Abweichen vom Normalen, etwas affektiert Tänzerisches oder gequält grimassenhaftes Virtuositentum, das Sichproduzieren eines Zaubers“<sup>4</sup>. Das gilt insbesondere auch für jenen krassen Spät-humanismus, wie er am Prager Hof gepflegt wurde. Rudolf, der wie alle hohen Aristokraten selbst polyglott aufgewachsen war, sprach deutsch, spanisch, italienisch sowie französisch und beherrschte auch die lateinische Sprache so gut, daß er keine Schwierigkeiten hatte, in ihr abgefaßte Fachbücher zu lesen. An seinem Hof fand auch die mittellateinische Dichtung eine vermehrte, in diesem Maß im übrigen Europa gar nicht mehr übliche Pflege. Rudolf krönte Dichter wie Johann Posthius, Heinrich Meibomius, Georg Calanios oder den Jesuiten Jacob Spanmüller zu „poetae laureati“, ja, 1596 wurde sogar dem damals erst 27jährigen Georg Carolides diese Ehre zuteil. Wenn man bedenkt, daß in Prag damals noch Hieronymus Arconatus, Matthias Borbonius oder Georg Pontanus von Breitenberg wirkten und daß angesichts der von Prag ausgehenden Theorie der Keplerschen Weltenharmonie gerade pansophischen Überlegungen breiter Raum geschenkt wurde, so können wir die allgemein humanistische Atmosphäre der „Goldenen Stadt“ richtig ermessen.

In Prag stand auch das musikalische Leben unter diesen Vorzeichen. Jacob Chimarrhaeus aus Roermond, Hofkaplan und Domherr, war gleichsam „Intendant der Hofkapelle“ und bestimmte, was wann wo zu singen war. Und er, der ein lateinisches Gebetbuch mit zum Teil eigenen Texten herausgab, erhielt zu seinem 60. Geburtstag eine musikalische Festschrift *Odae suavissimae*, in der die gesamte musikalische Prominenz aus dem kaiserlichen

<sup>3</sup> Héctor Edmundo Rubio, *Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*. Tutzing 1982 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 5) S. 12 und 25.

<sup>4</sup> Arnold Hauser, *Der Manierismus*. München 1964, S. 13.

musikalischen Hofstaat mit lateinischen Spruchmotetten vertreten war: Philipp de Monte, Jacob Regnart, Hans Leo Haßler, Carolus Luython und Jacobus Gallus, aber auch, gleichsam als Gäste, Rudolf Lassus und Nicola Vincentinus. – Gerade Hofkapellmeister Philipp de Monte war ein vorzüglicher Lateiner, wie seine Motettenbücher verraten und wie auch seinem in lateinischer Sprache abgefaßten Testament zu entnehmen ist; vielleicht entließ auch deshalb Rudolf II. den schließlich über Achtzigjährigen nicht in seine verdiente Pfründe.

Ein vorzüglicher Lateiner war auch der 1550 im Herzogtum Krain (dem heutigen Slowenien) geborene Jacobus Gallus<sup>5</sup>, der nach ersten Wirkungs-jahren in Melk/Donau und Obrowitz 1579-85 dem Bischof von Olmütz als Chordirektor diente und 1585 in Prag das Kantorat St. Johannis in Vado übernahm. Wahrscheinlich war er auch von Kaiser Rudolf gelegentlich zu musikalischen Diensten herangezogen worden, schließlich war Rudolf „Patronus“ dieser Kirche; außerdem hatte er Gallus zweimal Privilegien zur Herausgabe eigener Kompositionen verliehen. Wohl als Dank verfaßte Gallus 1588 eine sechsstimmige Ode für den „Comes Palatinus“.

Jacobus Gallus wies vorzügliche Beziehungen zu den Prager Literatenbruderschaften auf, wie die bereits 1578 in das *Graduale latino-bohemicum* aufgenommene fünfstimmige *Missa super Levavi oculos meos* beweist, und als er 1591 starb, wurden ihm vier lateinische Huldigungsgedichte nachgesandt, deren Autoren prominente Mitglieder des Prager Humanistenkreises waren: Jan Khernerus Plzenus, Martin Gallus, Jan Matthiolus Vodriensis und Jan Sequenides Czernovicenus. Die posthum 1596 gedruckte vierte Sammlung der *Moralia* des Meisters weist sogar ein Huldigungsgedicht, *Ad cantorem modulorum Handellii*, aus der Feder des im selben Jahr zum „poeta laureatus“ gekrönten Georgius Carolides auf.

Jacobus Gallus veröffentlichte die ersten drei Teile seiner *Moralia* mit 53 Kompositionen über lateinische Sinnsprüche 1589/90, ein Jahr vor seinem Tod, als *Harmoniae morales*; den erwähnten vierten Teil mit weiteren 47 Werken gab dann sein Bruder Georg 1596 heraus. In den beiden Samm-

<sup>5</sup> Über seinen Namen und seine Biographie kursieren bis heute zahlreiche Fehlinformationen. Korrekte Angaben siehe vor allem: Edo Škulj (Hg.), *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti*. Ljubljana 1991; ders., *Clave vir. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa*. Ljubljana 2000 (mit umfangreicher Bibliographie), sowie Edo Škulj – Hartmut Krones, *Gallus, Iacobus*, in: *MGG, Personenteil* 7 (2002) Sp. 472-480.

lungen<sup>6</sup> huldigte er dem humanistischen Gedankengut in einer Weise, das in besonderem Maße dem Prädikat „manieristisch“ entspricht. Er beachtete nämlich bei der Rhythmisierung der lateinischen Verse in ungemein genauer Form das Versmaß, wenn es sich um positive oder lehrhafte Inhalte handelte; solcherart folgte er entweder der alten Regel des Quintilianus, „longam syllabam esse duorum temporum, brevem unius“<sup>7</sup>, oder fand zu speziell symbolischen Rhythmisierungen, die aber immer die grundsätzlichen Betonungsregeln beachteten. Bei negativem, speziell schmerzhaftem oder auch von „Nichtwissen“ handelndem Inhalt hingegen befolgte er die prosodischen Regeln ostentativ nicht, „übersetzte“ die Ignoranz also gleichsam in Musik oder symbolisierte Negatives durch prosodische Fehler. Ich habe das anlässlich des 400. Todestages von Jacobus Gallus sowohl in der *ÖMZ* als auch in den *Wiener humanistischen Blättern* dargestellt<sup>8</sup> und will hier nur einige besonders prägnante Beispiele bringen:

The image shows a musical score for a six-part setting of a Latin text. The parts are labeled on the left: Cantus I, Cantus II, Altus, Tenor I, Tenor II, and Bass. The lyrics are written below the vocal staves: "Per - mul - tos li - ce - at cu - cu - lus can-". The score includes rhythmic notation and melodic lines for each part. Tenor II and Bass parts have rests in the second system.

<sup>6</sup> Zu den *Moralia* siehe vor allem A. B. Skei, *Jacob Handl's „Moralia“*, in: *MQ* 52/4 (Oktober 1966) S. 431-447; weiters Hartmut Krones, *Jacobus Gallus – Ein Meister der Verbindung von Inhalt und Form (mojster v povezovanju vsebine in oblike)*, in: *Gallus in mi. Gallus und wir. Slovenski Glasbeni Dnevi 1991*. Kongreßbericht, hg. von Primož Kuret. Ljubljana 1991, S. 23-41, sowie ders., *Tonalität und Modernität bei Jacobus Gallus (Tonalnost in modernost pri Jakobu Gallusu)*, in: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slowenische Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Slovenski Glasbeni Dnevi 1988*. Kongreßbericht, hg. von Primož Kuret. Ljubljana 1992, S. 74-83.

<sup>7</sup> *M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*, hg. und übers. von Helmut Rahn. Buch VII-XII. Darmstadt 1975, S. 384 (IX, 4, 47).

<sup>8</sup> Hartmut Krones, siehe Anm. 2.



Notenbeispiel 1: Jacobus Gallus: *Permultos liceat cuculus cantaverit annos* (Nr. 27 aus den *Moralia*): Cantus I, Beginn.

Ein Hexameter bestünde den Regeln nach aus sechs Versfüßen und somit in der Musik aus sechs „tactus“-Einheiten (in vorliegender Ausgabe<sup>9</sup>: sechs halben Noten), und auch ein Pentameter besäße dieselbe musikalische Erstreckung, allerdings anders geordnet. Blicken wir nun auf einen solchen Hexameter in den *Moralia*, und zwar zunächst auf einen solchen aus einem nur aus Hexametern bestehenden Text (deren es elf gibt): auf die Nr. 27 der Sammlung, *Permultos liceat cuculus cantaverit annos*, in der Verse aus den *Carmina Proverbialia* vertont erscheinen (Notenbeispiel 1). Wir sehen das genannte Prinzip hier fast sklavisch übernommen: *Per-mul-tos li-ce-at cu-cu-lus can-ta-ve-rit an-nos*. Zunächst besitzt jede lange Silbe die Dauer eines halben tactus (hier: Viertelnote), jede kurze Silbe die Dauer eines Vierteltactus (hier: Achtelnote), bis sich bei *cantaverit annos* eine wichtige Ausnahme ergibt: das lange *-ta-* und das kurze *-ve-* werden verkürzt, *-rit* bleibt im Schema, *an-* ist wieder verkürzt. Das wirkt bei einem ersten Hinsehen wie ein Betonungsfehler, der zu einer Synkope bei *-rit* führt, stellt aber de facto einen ganz besonders feinen kompositorischen Kunstgriff dar: (*can-*)*taverit* hat

<sup>9</sup> Jacobus Gallus, *Moralia*, hg. von Edo Škulj. Ljubljana 1996 (Monumenta artis musicae Sloveniae XXVII).

hier als additiver (nicht durch Proportionierung gewonnener) kleiner Dreier-Takt (hier: 3/8-Takt) zu gelten, wie wir ihn gerade in weltlichen Liedern jener Zeit immer wieder vorfinden – denken wir nur an das bekannte *Mein G'müt ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart*<sup>10</sup> von Hans Leo Haßler. Und durch diesen internen Dreier-Takt, dem sofort ein (durch Textwiederholung ermöglichter) zweiter folgt („*annos per-*“) ergibt sich nun jene tänzerische Bewegung, die der frühlingshaften Stimmung des Textes (bzw. des Kuckucksrufes) entspricht. (Zudem entsteht in der Folge beim Wort *permultos* eine korrekte Prosa-Betonung, die wohl noch einmal ganz speziell die „vielen Jahre“ unterstreichen soll.) Gallus hat den Hexameter also zunächst zwar nicht ganz schulgemäß, doch völlig nach den Betonungsgesetzen der lateinischen Vers- und Wortlehre vertont, die er ganz offenkundig kennt und genauestens in seine autonom-musikalischen Überlegungen einbezieht. Wir wollen nun zwei kurze Beispiele für ein aus inhaltlichen Gründen bewußt fehlerhaftes Deklamieren anschließen:

Cantus I. ig - no -

Cantus II. ig - no -

Altus I. ig - no -

Altus II. ig - no -

Tenor I. Quod la - tet, ig - no - tum est,

Tenor II. Quod la - tet, ig - no - tum est,

Basis I. Quod la - tet, ig - no - tum est,

Basis II. Quod la - tet, ig - no - tum est,

<sup>10</sup> Die Melodie dieses Liedes wurde dann, geradtaktig umrhythmisiert, den protestantischen Chorälen *Ach Herr, mich armen Sünder, Befehl du deine Wege* sowie *O Haupt voll Blut und Wunden* unterlegt.

ti nul - la cu - pi - do, (ig - no - ti nul - la cu - pi - do.)

ti nul - la cu - pi - do, (ig - no - ti nul - la cu - pi - do.)

ti nul - la cu - pi - do, (ig - no - ti nul - la cu - pi - do.)

ti nul - la cu - pi - do, (ig - no - ti nul - la cu - pi - do.)

Notenbeispiel 2: Jacobus Gallus: *Quod latet, ignotum est* (Nr. 10 aus den *Moralia*): Beginn.

Deutlich inhaltlich bestimmt ist der Beginn der Nr. 10, *Quod latet, ignotum est* (Notenbeispiel 2), wo sowohl das Verborgensein als auch das Nichtkennen zu bewußt „fehlerhafter“, den eröffnenden Hexameter<sup>11</sup> völlig ignorierender Prosodie führen – ein alter Kunstgriff, den bereits die Komponisten der sogenannten Niederländischen Schulen kannten<sup>12</sup>: Schlechtes, Falsches, Nichtwissen oder auch Außerordentliches, gleichsam den Rahmen Sprengeendes durch unkorrekten Satz darzustellen. Im übrigen wendet Gallus hier auch die Tonart (das Stück steht im „alten“ f-lydischen Modus mit vorgezeichnetem „b molle“) durch „falsche“ Kadenzbildungen unkorrekt an, vor allem durch eine „clausula peregrina“ (eine Kadenz auf einer anderen Stufe als den drei Haupt-Kadenzstufen) zum Ton „d“ hin, um das „Unwissen“ im zweiten Versteil *ignoti nulla cupido* drastisch „wörtlich“ darzustellen<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Der aus Ovids *Ars amatoria* (III, 397-400) stammende Text ist in elegischen Distichen gehalten, verbindet also jeweils einen Hexameter mit einem Pentameter.

<sup>12</sup> Hierzu siehe vor allem Willem Elders, *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bithoven 1968, S. 156 ff., sowie speziell S. 161 ff., sowie Bernhard Meier, *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht 1974, S. 235-241 und 302 ff.

<sup>13</sup> Zu den „korrekten“ und „fremden“ Kadenzstufen der Modi siehe vor allem Bernhard Meier, siehe Anm. 12, S. 86-102 und S. 233-268 („clausulae peregrinae“), sowie ders., *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel etc. 1992, S. 181. Zur Anwendung von „clausulae peregrinae“ durch Jacobus Gallus siehe die beiden in Anm. 6 genannten Arbeiten des Autors.

Cantus  
Ne - sci - o quid sit a - mor,

Altus I.  
Ne - sci - o quid sit a - mor,

Altus II.  
Ne - sci - o quid sit a - mor,

Tenor I.  
Ne - sci - o quid sit a -

Tenor II.  
Ne - sci - o quid sit a -

Bass  
Ne - sci - o quid sit a - mor,

Notenbeispiel 3: Jacobus Gallus: *Nescio quid sit amor* (Nr. 11 aus den *Moralia*): Beginn.

Ähnliches gilt für den Beginn der Nummer 11, *Nescio quid sit amor*, einer Vertonung eines zweizeiligen zeitgenössischen Spruches (vom Versmaß eines elegischen Distichons). Gallus ignoriert hier völlig die „korrekte“ Bewegung des Hexameters, greift allerdings im Baß zunächst zu einer dem alten (rhythmischen) Modalsystem entsprechenden Daktylus-Vertonung (ursprünglich: Longa perfecta / Brevis recta / Brevis altera; 3. Modus), die zu einem „Dreier-Takt“ führt und sich auch in Altus II sowie Tenor II, allerdings rhythmisch verschoben, findet. Baß und Altus II lassen dann einen weiteren „Dreier-Takt“ folgen, der Tenor II verläßt dieses Schema hingegen sofort. (Hier ist zu bedenken, daß man seinerzeit keine Taktstriche zog; die Abfolge von Dreier- und Zweier-Rhythmen war daher viel leichter als solche zu erkennen als in einer modernen „praktischen“ Ausgabe). Doch bald ignorieren auch sie das Versmaß völlig und gehen zu einer reinen (und auch oft unkorrekten) Prosa-Betonung über. Der Cantus (Sopran) hatte das „Nichtwissen“, was Liebe sei, ja schon von Beginn an durch extrem freie Deklamation, also durch ein ostentatives Ignorieren des Versmaßes sowie sogar der Prosa-Betonung dargestellt.

Cantus  
Altus  
Tenor I.  
Tenor II.  
Basis

Sem - per pau - per e - ris, si pau - per es, Ae - mi - li - a -  
Sem - per pau - per e - ris, si pau - per es, Ae - mi - li - a -  
Sem - per pau - per e - ris, si pau - per es, Ae - mi - li - a -  
Sem - per pau - per e - ris, si pau - per es, Ae - mi - li - a -  
Sem - per pau - per e - ris, si pau - per es, Ae - mi - li - a -

Notenbeispiel 4: Jacobus Gallus: *Semper pauper eris* (Nr. 41 aus den *Moralia*): Beginn.

Bei positiven oder lehrhaften Texten (bzw. Textabschnitten) hingegen befolgt Jacobus Gallus das Versmaß weitestgehend genau. So führt die alles besiegende Liebe der Nr. 18, *Omnia vincit amor*, zunächst zu fröhlichen, tänzerischen Dreier-Gruppierungen und somit zu (gemäß dem Modalsystem bzw. auch der „natürlichen“ Wortbetonung) deutlich daktylischer Betonung, ehe sie zu längerem Verweilen einlädt (*et nos cedamus amor*), wodurch sie das Schema weitet und somit sprengt. Die lehrhaft-betrachtende Sentenz der Nr. 41, *Semper pauper eris, si pauper es, Aemiliane*, folgt der Metrik hingegen nahezu sklavisch (Notenbeispiel 4).

43

psit,) non com-mix-ti-o-nem pas-sus, (non com-mix-ti-  
psit,) non com-mix-ti-o-nem pas-sus, (non com-mix-ti-  
non com-mix-ti-  
non com-mix-ti-o-nem pas-sus, (non com-mix-ti-  
psit,) non com-mix-ti-o-nem pas-sus,

49

o- nom pas- sus,) non com- mix- ti- o- nom  
 o- nom pas- sus, non com- mix- ti- o- nom  
 o- nom pas- sus, (non com- mix- ti- o- nom  
 o- nom pas- sus,) (non com- mix- ti- o- nom  
 pas- sus, ne- que di- vi- si- o- nom,  
 pas- sus ne- que di- vi- si- o- nom,  
 pas- sus) ne- que di- vi- si- o- nom, (ne- que di- vi- si- o-  
 pas- sus) ne- que di- vi- si- o-

54

Notenbeispiel 5: Jacobus Gallus: *Mirabile mysterium* (Nr. 54 aus dem *Opus musicum*): Takt 43-58.

Die manieristischste Komposition unseres ersten hier betrachteten Komponisten ist aber ohne Zweifel die chromatische Motette *Mirabile mysterium* aus seinem 374 Motetten umfassenden *Opus musicum*, die ich anderenorts ausführlich analysiert habe, sodaß hier nur ein kurzer Hinweis erfolgen möge. Gallus verwendet in diesem Werk den hypoäolischen (10.) Modus in durchaus unüblicher Form, da er mit dem Ténor des authentischen äolischen Modus, dem Ton „e“, beginnt: dies aber wohl sicher, um mit dem Ton „e“ einzusetzen, dem „mi“, der ersten Silbe von *mirabile mysterium*. Auch zahlreiche „clausulae in mi“<sup>14</sup>, nach modernem Sprachgebrauch

<sup>14</sup> „Clausula in mi“ nannte man in modaler Musik eine Kadenz, in der eine Stimme (vor allem der Baß) vom vorletzten zum letzten Akkord einen Halbtonschritt abwärts (also als fa-mi) geführt wird; eine solche Kadenz wurde primär zur Charakterisierung elegi-



„phrygische Kadenzen“, weisen notationssymbolisch auf diesen Textbeginn.

Besonders manieristisch erscheint dann aber die Textstelle *non commixtionem passus*, wo Gallus das *non commixtionem* so komponiert, daß, dem Text „wörtlich“ entsprechend, eben keine „commixtio tonorum“ („Vermischung der Töne“) eintritt, heutigem Verständnis gemäß also keine Modulation. Diese „Vermischung“ erfährt analog dem Text, der von der „Nichtvermischung der beiden Naturen von Jesus als Mensch und Gott“ spricht (die ja auch nur kurzzeitig eintrat), lediglich eine kurze Andeutung, wie ein Blick in die Noten<sup>15</sup> zeigt: Einen Takt lang (Takt 46) befinden wir uns angesichts des Tones „b“ gleichsam im d-dorischen Modus (das „b“ ist im Hexachordum naturale und somit auch im d-Dorischen die „una nota super la“, die als Halbton über dem „a“ als „fa“, zu singen ist), gehen aber sofort in den Finalis-Akkord auf „a“ zurück: Die commixtio hat nicht „wirklich“ stattgefunden. Noch einmal (Takt 47) wird die „b“-Sphäre (der Akkord auf der „una nota super la“), diesmal sogar für längere Zeit, berührt, doch auch hier bewegt sich die Entwicklung letzten Endes (und ohne die „gedachte“ neue Finalis „d“ wirklich „auszukomponieren“) auf einen wichtigen „leitereigenen“ Ton des a-Hypoäolischen zurück: diesmal auf die Repercussa (den Ténor-Ton) „c“ (Takt 51). – Die dritte Bekräftigung *non commixtionem passus* (Takt 51ff.) berührt dann nur mehr leitereigene Töne, wenngleich das „f“ ebenfalls eine „una nota super la“ darstellt, allerdings im (auf „g“ stehenden) Hexachordum durum; ein „f“-Klang bedeutet somit im Hypoäolischen auf „a“ keine Sprengung des Modus. Und nun befinden wir uns im Tonraum über dem „e“, dem Ténor des (komplementären) a-äolischen Modus, der dann kurze Zeit später „dominantisch“ in den Schlußakkord führt; die commixtio ist endgültig abgewendet.

Wie intensiv hier der Kampf um die christliche Wahrheit geführt wurde, erkennen wir Takt 50 im Sopran: Die „b“-Tonalität war durch den Ton „h“ bereits gleichsam überwunden, da tauchte noch einmal das „b“ als „una nota super la“ auf, machte aber schließlich doch dem leitereigenen, vom Tenor eingeführten „h“ Platz. Daß die Halbtoneintrübungen beim Wort *passus* natürlich nicht nur auf die „commixtio“ weisen, sondern zugleich

---

scher, tragischer o. ä. Inhalte eingesetzt. Hierzu siehe Bernhard Meier, siehe Anm. 12, S. 81-84 und S. 253-262, sowie ders., siehe Anm. 13, S. 182.

<sup>15</sup> Iacobus Gallus, *Opus musicum* I/2, hg. von Edo Škulj. Ljubljana 1985 (Monumenta artis musicae Sloveniae VI) S. 234-237.

Symbol für die Passion des Herrn sind und daher auch die Hinwendung zum 1. Modus auf („königlichem“) „re“<sup>16</sup> begründen, soll hier ebenfalls betont werden. Gallus weiß tatsächlich jede kleinste Wendung des Textes im Sinne seines Vorwortes zum 1. Band des *Opus musicum* „bona“<sup>17</sup> darzustellen und mit Sinn zu versehen.

Ein Komponist, der direkt mit Rudolf II. in Verbindung stand, begegnet uns in Hans Leo Haßler (1564–1612), dessen Lebensstationen Nürnberg, Venedig, Augsburg, noch einmal Nürnberg, Prag, Ulm und Dresden ein Spiegelbild seines allgemeinen Ansehens als „Musicus inter Germanos sua aetate summus“ geben<sup>18</sup>. Haßler muß erstmals spätestens 1589 mit dem Monarchen in Verbindung getreten sein<sup>19</sup>, da seine in jenem Jahr in Nürnberg erschienenen *Canzonette a quattro voci* (deren Vorwort mit Augsburg, 1. Dezember 1589 datiert ist) im Titel den Vermerk „cum gratia et privilegio Imperiali“ aufweisen. Wahrscheinlich hat der Kaiser unserem Komponisten das Druckprivileg mündlich, also persönlich, oder über höchste Intervention zugesichert, denn Haßlers schriftlicher Antrag an den Kaiser erfolgte erst Anfang 1591<sup>20</sup>. Es war dies eine „allerundertenigste supplicatio“ „An die Römisch Kayserliche auch zue Hungern und Behaimb Khönigliche Mayestat etc.“, worin Haßler bat, Rudolf II. möge ihm „mit ainem privilegio auf alle und jede meine opera, damit die nit nachgedruckht oder, do es anderer orten beschehe, im reich und Eur Mt. khönigreich und erb-

<sup>16</sup> Zur „königlichen“ Symbolik der „re“ siehe Othmar Wessely, *Musik*. Darmstadt s. a. [1972] (Das Wissen der Gegenwart. Geisteswissenschaften 10) S. 230 f., sowie Hartmut Krones, Jacobus Gallus (1991), siehe Anm. 6, S. 26 f.

<sup>17</sup> Mit dem Distichon „Si bona sunt ars, ordo, sonus: reprehendere nemo ceu chaos im-mistum ise valebit opus.“ nahm Gallus im Vorwort zum ersten Band seines *Opus musicum* gegen mannigfache Vorwürfe Stellung, er habe in seinen bisherigen Kompositionen, vor allem in den Messen, Form- und Regellosigkeit walten lassen. Josef Mantuani, *Einleitung* zu Jacob Handl (Gallus), *Opus musicum*, I. Teil, hg. von Emil Bezecny – Josef Mantuani. Wien 1899 (DTÖ 12) S. XXI.

<sup>18</sup> Zu Haßler siehe neuerdings vor allem Hartmut Krones, *Haßler, Familie*, in: *MGG, Personenteil* 8 (2002) Sp. 828-844.

<sup>19</sup> Siehe Hartmut Krones, *Die Beziehungen der Brüder Haßler zu Kaiser Rudolf dem II. und zu Prag*, in: Klaus Wolfgang Niemöller – Helmut Loos (Hg.), *Die Musik der Deutschen im Osten und ihre Wechselwirkung mit den Nachbarn. Ostseeraum – Schlesien – Böhmen/Mähren – Donauraum*. Bonn 1994 (Deutsche Musik im Osten 6) S. 375-381.

<sup>20</sup> Ernst Fritz Schmid, *Hans Leo Hassler und seine Brüder. Neue Nachrichten zu ihrer Lebensgeschichte*, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 54 (Augsburg 1941) S. 129.

landen bey ainer namhaften straf nit verkhaufft werden, allergnedigist bedenckhen“.

Rudolf II. kam der Bitte sofort nach und gab bekannt, daß „unser und des reichs lieber getrewer Hanns Leo Hassler, organist“, seine „gesang, muteten und madrigali offentlich in truck ausgehn lassen“ dürfe und diese zehn Jahre geschützt seien. Dafür müsse der Komponist „von yedem gesangbuech drey exemplaria auf seinen costen zu unseren reichs hofcanzley ubersenden“<sup>21</sup>. Rudolf II. schätzte Haßler also schon damals offensichtlich als Komponist – zumindest *auch* als Komponist. Vielleicht war die Beziehung aber auch geschäftlicher Natur: Hans Leo, der wie seine Brüder Jacob und Kaspar zeit seines Lebens als Geldverleiher und Geldbeschaffer, darüber hinaus aber auch als Mitbesitzer von Bergwerken geschäftlich tätig war und sich dabei als durchaus skrupellos erwies, könnte – wie anderen Adeligen – auch dem Kaiser an die Hand gegangen sein. Zudem hatte er durch seinen in Joachimsthal im Erzgebirge geborenen Vater, der einer aus Nürnberg eingewanderten Steinschneider-Familie entstammte, nach wie vor gute Beziehungen zu dieser Zunft bzw. zu Silberbergwerken. Jedenfalls hielt die kaiserliche Huld Hans Leo – und dann auch seinen Brüdern – gegenüber an: Am 4. Jänner 1595, in einer Zeit heftiger Türkenkriege, erhielten die drei Haßlers eine „Nobilitation unnd Wappbesserung sambt der Freyheit mit rotem Wax zu siglen“ – beides galt „hinfüro“ auch für alle „eheliche leibs Erben und derselben Erbens Erben, Mann unnd Frawen Personen in ewig Zeit“<sup>22</sup>. Was zu dieser Erhebung in den Adelsstand geführt hatte, ist bis heute nicht bekannt, doch müssen irgendwelche größere Verdienste Hans Leos oder aller drei Brüder vorliegen. (Drei Monate später erhob Rudolf II. im übrigen die Prager Malerzunft in den Rang der freien Künste).

Der nächste uns bekannte Berührungspunkt zwischen dem Kaiser und dem Musiker betrifft wieder die Erteilung eines Privilegiums. Diesmal ging es um ein solches „auf ein new erfunden orgelwerckh“, „welchs nicht allein wie andere pfeifenwerck mit abwexlung unterschiedlicher register von einem jeden organisten auf dem clavier kan gebraucht werden, sondern dass es auch für sich selbsten, ohne einichen rumor oder gereffel, darzu auch ohne

<sup>21</sup> Ibidem S. 126 ff.

<sup>22</sup> Zitiert nach Adolf Sandberger, *Bemerkungen zur Biographie Hans Leo Haßlers und seiner Brüder sowie zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg im 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts*, in: *Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, Jg. V/1. Leipzig 1904, S. LXVII.

berührung eines organisten oder anderer menschen, solche Ricercar, Madrigal und Canzonete nicht anderst als wan es durch einen organisten mit henden berurt wurde, machen und schlagen kann.“<sup>23</sup> Das Privileg wurde am 1. März 1601 erteilt. Mai/Juni stellte Haßler sodann seinen großen Orgelautomaten in Nürnberg aus; Hofleute des Kaisers sahen ihn, empfahlen ihn dem Kaiser, und Rudolf II. veranlaßte seinen Kauf.

Der Kaiser nahm auch in Zukunft regen Anteil an Hans Leo Haßlers Arbeiten an mechanischen Orgelinstrumenten, und er bestellte später noch einmal ein solches bei dem Musiker. Haßler wurde bekanntlich in den nächsten Jahren in drei große Spieluhrprozesse<sup>24</sup> verwickelt, da auch andere – insbesondere seine Mitarbeiter – solche Instrumente bauten und er diesen gegenüber auf seinem kaiserlichen Privileg beharrte. Schließlich verursachte er sogar diplomatische Verwicklungen, da er Kaiser Rudolf II. gegen den Kurfürsten Ernst von Köln ausspielte, der bei einem Konkurrenten eine Spieluhr bestellt hatte. Die Art und Weise, wie Haßler den Kaiser in seine Rechtsstreitigkeiten hineinzog, läßt auf jeden Fall auf nahezu private Beziehungen zwischen den beiden schließen – für den Musikhistoriker von Interesse ist zudem, daß Haßler bei diesen Auseinandersetzungen darauf verwies, daß seine „verbesserung“ eben eine „neue und privilegierte invention der 16, und 32 noten auf ainen Schlag“ darstelle und daß die Konkurrenten „mehr nit dan acht noten uf ein mensur gerichtet“ hätten.

<sup>23</sup> Zitiert nach Ernst Fritz Schmid, siehe Anm. 20, S. 142 ff.

<sup>24</sup> Hiezu siehe ibidem, S. 146-166; weiters Friedrich Roth, *Der große Augsburger Spieluhrprozeß Hans Leo Haßlers von 1603–1611*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912) S. 34 ff., sowie Klaus Wolfgang Niemöller, *Musikinstrumente in der Prager Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. um 1600*, in: *Festschrift Heinz Becker*, hg. von Jürgen Schläder – Reinhold Quandt. Laaber 1982, S. 336.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Quinta vox.

Bassus.

Ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, ad Do.mi-num,

Ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-

Ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-

cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-

Do.mi-num, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, cum tri-bu-la-

-vi, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-

rer, cla-ma-vi, cla-ma-vi, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, clama-

Ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-vi, cla-ma-vi, ad

-vi,

rer, ad Do.mi-num, cum tri-bu-la-rer, cla-ma-

rer, ad Do.mi-

vi, ad Do. mi. num, cum tri. bu. la rer, cla. ma - vi, cla. ma - vi, cla. ma - vi, cum  
 Do. mi. num, cum tri. bu. la - rer, cla. ma - vi, cum tri. bu. la - rer,  
 ad Do. mi. num, cum tri. bu. -  
 vi, ad Do. mi. num, cum tri. bu. la - rer, cum tri. bu. la. rer, cla. ma -  
 num, cum tri. bu. la - rer, cla. ma - vi, cla. ma - vi, cla. ma - vi, cum  
 ma - vi, cla. ma - vii et ex - au -  
 cum tri. bu. la. rer, cla. ma - vi: et ex - au -  
 la - rer, cla. ma - vi: et  
 vi: et ex - au - di - vit me,  
 tri. bu. la - rer, cla. ma - vi et ex - au - di - vit me,  
 di - vit me, et ex - au - di - vit me. Do.  
 di - vit me, et ex - au - di - vit me, et ex - au - di - vit me.  
 ex - au - di - vit me, et ex - au - di - vit me.  
 et ex - au - di - vit me, et ex - au - di - vit me.  
 et ex - au - di - vit me, et ex - au - di - vit me.  
 mi - ne, li - be. ra a - nimam me - am a la - bi - is in - i - quis, Do.  
 Do. mi. ne, li - be. ra a - nimam me - am a la - bi - is in - i - quis, Do.  
 Do. mi. ne, li - be. ra a - nimam me - am a la - bi - is in - i - quis, Do.  
 Do.



The image displays a musical score for voice and piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a vocal line (soprano, alto, tenor, and bass) and a piano accompaniment. The lyrics are Latin and are repeated across the systems. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are as follows:

mine, li-be-ra a-nimamme-am a la-bi-is in-i-quis, in-

mine, li-be-ra a-nimamme-am a la-bi-is in-i-quis: et a lin-gua do-

mine, li-be-ra a-nimamme-am a la-bi-is in-i-quis:

mine, li-be-ra a-nimamme-am a la-bi-is in-i-quis, a la-bi-is in-

mine, li-be-ra a-nimamme-am a la-bi-is in-i-quis, a labiis in-

quis: et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa,

lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-

et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-

i-quis: et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, a lin-gua-

i-quis, in-i-quis: et

et a lin-gua do-lo-sa, do-lo-sa, et

gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, a lin-gua do-lo-sa, et a lin-

-sa, et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-

do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa,

a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa,

a lin-gua do-lo-sa, do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa.

gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa.

sa, et a lin-gua do-lo-sa, do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa.

et a lin-gua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa, do-lo-sa.

lingua do-lo-sa, et a lin-gua do-lo-sa.

Notenbeispiel 6: Hans Leo Haßler: *Ad Dominum cum tribularer.*

Skenováno pro studijní účely

In jenen Jahren der Verbindung mit dem Prager Hof schrieb Hans Leo Haßler (so wie auch andere Komponisten) seine manieristischste Komposition: die chromatische Motette *Ad Dominum cum tribularer*, die wir im folgenden betrachten wollen (Notenbeispiel 6)<sup>25</sup>. Sie entstammt der Sammlung *Sacri Conventus*, die 1601, wieder „cum privilegio S. Caesaris Maiestatis“, in Augsburg gedruckt und dem Rat der Stadt Nürnberg gewidmet wurde, in deren Dienst Haßler ebenfalls stand<sup>26</sup>. Als Nr. 20 schließt sie die Reihe der Werke „quinque vocum“ ab (Partituranordnung: Cantus, Altus, Tenor, Quinta vox, Bassus). Das Werk steht im 3., phrygischen Modus und handhabt dessen Struktur weitgehend korrekt, aber eben nur weitgehend: Der Cantus (Sopran) besitzt genau den Ambitus e-e, der ebenfalls authentische Tenor nimmt oben und unten jeweils den einen Ton mehr in seine Linie, der erlaubt war; einmal allerdings unterschreitet er diesen Umfang, und zwar T. 44, wo die Befreiung der gleichsam tief, eben zu tief gesunkenen Seele angesprochen wird: (*Domine, libera ani-*)*mam (meam a labiis iniquis)*. Hier erklingt das um einen Ton zu tiefe „c“. Auch die Quinta vox verwendet an dieser Stelle die Ambitus-Überschreitung als Ausdrucksmittel; der authentische Umfang ihrer Linie geht Takt 46 ebenfalls unter das erlaubte „d“ und läßt das „c“ erklingen, um die ungerechten, sündhaften Lippen zu symbolisieren: (*a labiis in-*)*iquis*. Die hier verwendeten großen Sprünge, die das Geschehen gleichsam auf zwei Ebenen verteilen, malen zudem die „Ungleichheit“ der Lippen nach, wie die Übersetzung der Vokabel *iniquus* ja wörtlich lautet. Die Quinta vox singt übrigens einmal auch einen „eigentlich“ zu hohen Ton: Takt 9 schreit sie das *clamavi* gleichsam heraus und gerät durch diesen schmerzhaften Ruf allzu hoch, nämlich zum „g“, das bereits als Lizenz im Sinne einer Figur, hier als „zu hoher Ton“ (als Hyperbaton), anzusehen ist.

Auch der Alt, dessen plagaler Oktav-Ambitus von „h“ bis „h“ reicht, hier also von „a“ bis „c<sup>2</sup>“ singen darf, wird einmal, nämlich Takt 16 (*clamavi*), „zu tief“, und das sogar um eine Quart: Haßler versinnbildlicht mit dieser Textur gleichsam das Hochspringen der Bitte des Sünders aus der Tiefe, und zwar vom tiefen „e“ aus. Der Baß, der „eigentlich“ ebenfalls plagalen Umfang aufweisen müßte, singt sehr oft das „G“, geht also dem ersten

<sup>25</sup> Hans Leo Hasslers Werke 3. *Sacri Conventus* für 4 bis 12 Stimmen. Leipzig 1906 (Denkmäler deutscher Tonkunst 1, XXIV und XXV) S. 51-53.

<sup>26</sup> Haßler war vom 16. August 1601 bis Ende 1604 auch „Oberster Musicus“ von Nürnberg (siehe unten).

Augenschein nach jenem „modus mixtus“ nach, der aus Gründen der Klangentfaltung authentischen und plagalen Ambitus koppelte, wie das in vielen Werken der Zeit um 1600 der Fall war (und zwar insbesondere bei mehr als vierstimmigen Kompositionen). Doch auch der Baß beschränkt sich bei den zu tiefen Tönen „G“ und „E“ weitgehend auf besonders „schmerzhaft“ Textstellen, wie wir besonders schön in den letzten Takten sehen: Die neutralen Worte *et a lingua* erhalten korrekte Töne, bei *dolosa* erklingen zwei zu tiefe.

Allerdings verwendet Haßler das Phrygische offensichtlich bereits in jener modernen Form, die dem Äolischen bzw. Hypoäolischen ähnelt, das heißt, daß die plagalen Stimmen deutlich vom Ambitus a-a ausgehen und nicht von dem „alten“ schulmäßigen h-h<sup>27</sup>; wir sehen dies insbesondere daran, daß die Spitzentöne von Alt und Baß das „a“ und nicht das „h“ sind. Ein Grund für diese Bauweise war seinerzeit ganz allgemein, und daher wohl auch bei Haßler, die Quasi-Aufwertung des plagalen Ténor-Tones „a“, also der 4. Stufe über der Finalis; sie erhält nun bei der hier zu sehenden „modernen“ Faktur zusätzlich die Funktion der Ambitusbegrenzung, was letzten Endes auch eine spezielle Art von Manierismus, von ausgeklügeltem Raffinement der Struktursetzung, darstellt. Unter diesem Aspekt ist nun aber auch der Baß weitestgehend „korrekt“ (wenn auch nicht schulmäßig) gebaut, da er angesichts des Ambitus' a-a von „G“ bis „h“ reichen darf. Lediglich der Schlußton E ist tatsächlich zu tief, doch war eine solche klangliche Weitung bei Schlußakkorden durchaus üblich, abgesehen davon, daß der „zu tiefe“ Ton E beim Wort „dolosa“ sogar eine Lizenz aus Gründen „schmerzhaften“ Ausdrucks sein könnte.

Schließlich ist noch auf die unsanglichen und daher „eigentlich“ verbotenen, zugleich aber in ihrer Semantik (als Lizenz) eindeutigen Sprünge Takt 40 im Tenor, Takt 44 im Baß und Takt 45 f. in der Quinta vox zu verweisen, wo die Bitte um das Befreien der Seele aus der Sünde durch eine ostentative Darstellung der sündhaften Stimmführungen versinnbildlicht

<sup>27</sup> Hiezu siehe vor allem Bernhard Meier, siehe Anm. 13, S. 81-89. Umgekehrt verwendete Haßler (z. B. in seiner ebenfalls 1601 erschienenen Sammlung *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* [...]) den äolischen Modus in einer (ebenfalls zeittypischen) „phrygisierenden“ Weise: Hartmut Krones, *Von zarten Fräulein und gutem Trunck. Zu modaler Konzeption und Symbolik in Hans Leo Hasslers „Lustgarten“ von 1601*, in: *Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag*, hg. von Elisabeth Theresia Hilscher. Tutzing 1998 (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34) S. 51-70.

wird. Hier entwickelt Haßler den Manierismus in extremer, zugleich aber auch großartiger Weise, die mit der grundsätzlichen chromatischen Haltung, die es ja auch schon bei anderen Komponisten zuvor immer wieder gab, eine wunderbare Synthese eingeht.

Am 1. Jänner 1602 schließlich wurde Hans Leo Haßler von Rudolf II. als „kaiserlicher Hofdiener von haus aus“, noch dazu als „Diener auf zwey Pferd“<sup>28</sup>, angestellt, wobei seine Bezahlung von 180 fl. pro Jahr erkennen läßt, daß Haßler hier eine Art Ehrengabe bezog – schließlich verdiente sein tatsächlich im Dienst von Rudolf II. stehender Bruder Jacob 360 fl. pro Jahr. Hans Leos Aufgabengebiet waren Spezialaufträge, und einige Male erhielt er Spesen für spezielle Reisen ausbezahlt, auf denen er dem Kaiser wohl Geld, Edelsteine oder Silber vermittelte oder aber auch für mechanische Orgeln oder Spielautomaten Sorge trug. Im übrigen war Hans Leo daneben noch vom 16. August 1601 bis 1604 Oberster Musicus der Stadt Nürnberg, als welcher er noch einmal 200 fl. Jahresgehalt bezog. Anfang 1605 scheint er in den Akten der kaiserlichen Hofmusik-Kapelle dann auch als „camerorganist“ auf, welches Amt, das ab dem 1. Juli 1602 in Wirklichkeit sein Bruder Jacob innehatte, er allerdings nie ausübte – als „Hofdiener“ fungierte er aber bis zu seinem Tod, ohne daß wir etwas über tatsächlich geleistete Dienste wüßten. 1605 erfuhren er und seine Brüder Jacob und Kaspar noch eine „pessering“ des Adelsstandes. Ab diesem Jahr lebte Hans Leo bis Frühherbst 1608 unter Vernachlässigung seiner musikalischen Tätigkeit als Geschäftsmann in Ulm, ehe er doch noch einmal ein Engagement annahm und als Kammerorganist der sächsischen Kurfürsten Christian II. und Johann Georg I. nach Dresden ging. Dieses Amt versah er dann bis zu seinem Tode.

Auch Jacob Haßler erfreute sich in ganz spezieller Weise der Huld des Kaisers. In Nürnberg geboren, war er nach Stationen in Augsburg, Venedig und Hechingen nach Prag gekommen, wo er mit 1. Juli 1602 von Rudolf II. als kaiserlicher Kammerorganist verpflichtet wurde – wohl nicht zuletzt über Fürsprache Hans Leos, der ja ein halbes Jahr zuvor in kaiserliche Dienste getreten war<sup>29</sup>. 1605 erfuhr er gemeinsam mit seinen Brüdern jene schon erwähnte „pessering“ des Adelsstandes, 1606 verlieh Rudolf ihm

<sup>28</sup> Albert Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619*, in: *StMw* 6 (1919) S. 156.

<sup>29</sup> Siehe Hartmut Krones, *Jacob Hassler – Leben und Werke eines zu entdeckenden Orgelkomponisten*, in: *Organa Austriaca* 4 (1988) S. 7-40.

sowie seinem zehn Jahre alten Sohn die Laienherrenpfründe „im gottshaus und closter zum Heyligen Creütz zu Augspurg“, und ein Jahr später erhielt er sowohl eine Gehaltsaufbesserung als auch eine „exemption burgerlicher ampter, freysitz, auch schutz und schirm“, wodurch er von der Steuer befreit war sowie in allen Rechtsfragen unmittelbar dem Monarchen unterstand. Zwei Jahre später übernahm Kaiser Rudolf sogar die Taufpatenschaft über Haßlers zweiten Sohn und ließ „der kinndtpetterin ein verehrung von 20 fl. Raichen“.

Wir wollen nun auch von Jacob Haßler kurz ein Werk betrachten, das entweder in Prag entstand oder doch zumindest zu seinem Prager Repertoire zählte: die *Toccata di quarto tono*. Sie ist in drei Tabulaturen<sup>30</sup> überliefert, deren eine (Padua Ms. 1982) auch Jacob Haßlers *Fuga septimi toni* enthält; und diese Fuga weist ihrerseits vier Überlieferungen auf, eine davon allerdings (Berliner Staatsbibliothek, Ms. 40316) als „Ricercar Carolus Luython“<sup>31</sup>. Luython war zur Zeit Haßlers (der ja als Privatorganist des Kaisers fungierte) Organist der Prager Hofkapelle, sodaß die Zuschreibung an ihn vermuten läßt, daß die Fuga (und somit auch die Toccata) über Prag in die Tabulatur gelangte. Ob die Verwendung des 7. Tones (mixolydisch) gar zahlen-symbolisch auf die Vorliebe des Kaisers für diese Zahl weisen sollte, mag Spekulation bleiben; angesichts des häufigen Vorkommens dieser Zahl im Hinblick auf Stimmenanzahl und Struktur Philipp de Montescher Kompositionen ist sie aber nicht völlig von der Hand zu weisen<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Und zwar in der Hs. Ms. 1982 der Universitätsbibliothek Padua sowie in den Tabulaturen Giordano 1 und Giordano 6 der Turiner Nationalbibliothek. Siehe Lydia Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie*. Kassel-Basel 1961, S. 50 f. und 129 (hier fehlt die Angabe über die Überlieferung der Toccata in der Hs. Giordano 6), weiters Vincent J. Panetta, *Padua 1982 and the Turin Tablatures. Reassessing the Relationship between two Keyboard Sources*, in: *L'Organo* 27 (1991/92) Bologna 1994, S. 3-20, hier S. 7, sowie Oscar Mischianti, *Descrizione dell'intavolatura d'organo tedesca del sec. XVII della Biblioteca Universitaria Padova (manoscritto 1982)*, in: *L'Organo* 27 (1991/92) Bologna 1994, S. 21-29, hier S. 22, und ders., *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo* 4 (1-6, 1963) S. 1-154, hier S. 23 und 59. Die Turiner Quelle entbehrt allerdings des fugierten Mittelteiles.

<sup>31</sup> Siehe Lydia Schierning, siehe Anm. 30, S. 51, 86 und 133, sowie die weitere in Anm. 30 genannte Literatur.

<sup>32</sup> Zur Vorliebe Rudolfs für die Zahl sieben siehe u. a. Robert Lindell, siehe Anm. 2, S. 81.

Notenbeispiel 7: Jacob Haßler, *Toccata di quarto tono*, T. 12-18.

In der *Toccata di quarto tono*<sup>33</sup> muß, insbesondere unter dem Aspekt manieristischer Tendenzen, der zweimalige Einschub eines chromatischen imitatorischen Abschnittes (also gleichsam zweier Ricercar-Teile) als besonders interessant angesehen werden. Dies vor allem, da der erste soggetto dem dreimal gespielten Ausgangston die chromatisch durchschrittene aufsteigende Quart folgen läßt (Notenbeispiel 7), während der zweite soggetto, der den zweiten „Einschub“ initiiert, die Umkehrung dieses Gedankens darstellt (Notenbeispiel 8). Es handelt sich also in beiden Fällen um Er-

<sup>33</sup> Publiziert in: DDT II. Denkmäler der Tonkunst in Bayern IV/2. Christian Erbach, *Ausgewählte Werke 1. Werke für Orgel und Klavier. Werke Hans Leo Hasslers 1. Werke für Orgel und Klavier*. Mit beigelegten Stücken von Jacob Hassler, hg. von Ernst von Werra. Leipzig 1903, S. 130-133, sowie in: Jakob Hassler, *Orgelwerke*, hg. von Hartmut Krones. Wien-München 1978 (Diletto musicale Nr. 570) S. 34-39.



scheinungsformen jenes speziell schmerzhaften „Passus duriusculus“<sup>34</sup>, der im 17., 18. und 19. (und partiell noch im 20.) Jahrhundert in seiner absteigenden Form *das* Schmerzsymbol der mit musikalisch-rhetorischen Figuren arbeitenden „Musiksprache“ darstellte und in seiner aufsteigenden Form schmerzhaft-flehentliches Bitten versinnbildlichte. Während der erste Ricercar-Teil allerdings nur den ersten *sogetto* verwendete, erfahren die beiden Gedanken im zweiten „Einschub“ eine Koppelung und ziehen sich abwechselnd durch die vier Stimmen (Notenbeispiel 8), bis ein knapper „Toccaten“-Abschnitt das Werk beendet.

The image displays four systems of musical notation for a piano piece. The first system begins at measure 30 and features a complex, rhythmic melody in the right hand with a more active bass line. The second system continues this texture, showing a more developed melodic line in the right hand. The third system shows a continuation of the rhythmic patterns. The fourth system, starting at measure 35, features a more melodic and less rhythmically dense texture, with a clear descending line in the right hand and a supporting bass line.

<sup>34</sup> Zu den musikalisch-rhetorischen Figuren und ihren Bedeutungsfeldern siehe (u. a.) Hartmut Krones, *Musik und Rhetorik*, in: *MGG, Sachteil 6* (1997) Sp. 814-852, insbesondere Sp. 826-832, sowie Hartmut Krones, *Musikalische Figurenlehre*, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5*. Tübingen 2001, Sp. 1567-1590.



Notensbeispiel 8: Jacob Haßler, *Toccata di quarto tono*, T. 30-38.

Schließlich fällt auch die nach den Gesetzen streng linear gedachter Stimmführung zwar selbstverständliche, dennoch auch als bewußt unübliche Klangwirkung eingesetzte Gleichzeitigkeit des Tones „g“ und seiner Leitton-Form „gis“ (Notensbeispiel 9) als gleichsam „gesuchte“ Überspitzung auf.



Notensbeispiel 9: Jacob Haßler, *Toccata di quarto tono*, T. 11/1-3.

Unter diesem Aspekt erhält die Zuweisung der Toccata an Carl Luython eine zusätzliche Brisanz, war es doch dieser Hoforganist Rudolfs II., der jenes berühmte chromatisch-enharmonische Cembalo besaß, von dem Michael Praetorius begeistert berichtet:

„Ich habe aber zu Prag bey dem Her. Carl Luython / Röm. Käyserl. Majestät vornehmen Componisten und Organisten / ein Clavicymbel mit aequal Saitten bezogen / so vor 30. Jahren zu Wien gar sauber / und sehr fleissig gemacht worden / gesehen; in welchem nicht allein alle Semitonia als b cis dis fis gis durch und durch duppliret / sondern auch zwischen dem e und f noch ein sonderlich Semi- oder semitonium (wie es etzliche nennen) gewesen / welches bey dem genere Enharmonico nothwendig seyn muß / daß es also in den vier Octaven vom C biß ins c<sup>3</sup> / in alles 77. Claves gehabt hat.

Welche ich / weil solcher Clavicymbel gar sehr selten gefunden und gesehen werden / allhier uffzuzeichnen / vor nicht so gar unnötig erachtet.<sup>35</sup>

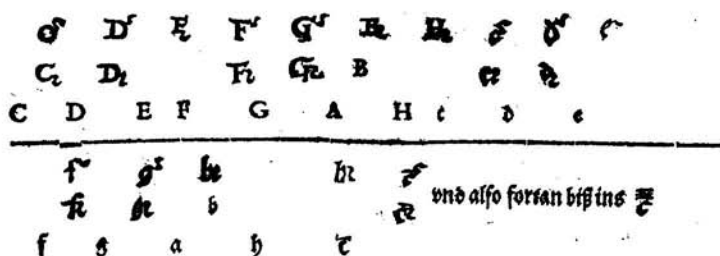


Abb. 10: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II, S. 64.

Es ging bei dem den seinerzeit einzig üblichen nichtgleichschwebenden Temperaturen verpflichtenden Instrument also primär darum, unterschiedliche Töne bzw. Tonhöhen für cis und des, dis und es, fis und ges, gis und as sowie b und h zu besitzen (wodurch die Ganzton-Intervalle zweifach unterteilt waren), aber auch die „normalen“ Halbtöne e-f sowie h-c noch ein weiteres Mal zu teilen, um das der griechischen Musiktheorie nachempfundene, mit Viertelönen arbeitende enharmonische Tongeschlecht wiedergeben zu können. Es handelt es sich somit um einen späten Ausklang der versuchten Wiedererweckung der Antike<sup>36</sup> durch Komponisten und Theoretiker wie Nicola Vicentino<sup>37</sup>, der schon 1555 die alten Tongeschlechter ins Leben rufen wollte und zu diesem Zweck ein „Archicembalo“ baute, das sogar 36 Tasten bzw. Töne pro Oktave besaß. Das 1619 von Praetorius beschriebene „Clavicymbel“ wurde übrigens viel früher als (damals) „so vor 30. Jahren“ in Wien gebaut, und zwar wohl in den Jahren zwischen 1558 und 1564 von einem „Cammer Organist“ Kaiser Ferdi-

<sup>35</sup> Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* II. De Organographia. Wolfenbüttel 1619, S. 63 f.

<sup>36</sup> Siehe F. Alberto Gallo, *Die Kenntnis der griechischen Theoretikerquellen in der italienischen Renaissance*, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre*. Darmstadt 1989 (Geschichte der Musiktheorie 7) S. 7-38; Frieder Rempp, *Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *ibidem*, S. 39-220, hier S. 88-111; Mark Lindley, *Stimmung und Temperatur*, in: *ibidem*, S. 109-331, hier S. 151-156.

<sup>37</sup> Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna pratica*. Rom 1555.

nands I.<sup>38</sup>. Es ist aber kaum ein Zufall, daß es sich dann bei Carl Luython in Prag findet.

Denn gerade solche Manierismen, noch dazu in Verbindung mit humanistischen Ideen, waren es, die am dortigen kaiserlichen Hof auf Gegenliebe stießen; daß wir mit jenem Clavier einen ungemein modernen Versuch besitzen, sämtliche Tonarten spielbar zu machen, indem es sozusagen für jeden mit einer Akzidentie versehenen Ton eine eigene Taste gibt, kann nicht hoch genug bewertet werden. So liegen Altes und Neues gerade bei den manieristischsten Ausprägungen der Musik im Prag Kaiser Rudolfs II. ungemein eng beieinander, wie wir es wohl auch bei den betrachteten Kompositionen empfunden haben mögen. Und so ersteht aus dieser Endzeit der Rudolfschen Hofkapelle, die in Prag statt in Wien wirkte, eine in die Zukunft weisende Hochblüte, wie es sie wenig vergleichbare in der europäischen Musikgeschichte gab.

---

<sup>38</sup> Adolf Koczirz, *Zur Geschichte des Luython'schen Klavierzimbels*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1908) S. 565-570.

Klaus Mehner (Leipzig)

## Städtische Musikkulturen als Antipoden der Hofmusikkapellen

Aus der Formulierung meines Themas im Verhältnis zum Gesamtthema des Symposions könnte unter Umständen der Eindruck entstehen, daß Krisenzeiten der Hofmusik gleichzusetzen seien mit Blütezeiten bürgerlich-städtischer Musikkultur. Obwohl es diese Konstellation sicher gegeben hat, kann eine derartige Generalisierung nicht behauptet werden; viel eher sind beide Seiten irgendwie doch ein wenig voneinander abhängig, manchmal sogar auf merkwürdige Weise miteinander verbunden. Nicht gemeint sei damit die allerdings häufig vorgekommene Begehrlichkeit von so manchem Stadtmusikus nach Titeln wie Hofmusiker, Hofkapellmeister oder Hofkompositeur, verwiesen sei dagegen eher auf Gemeinsamkeiten wie bestimmte Qualitätsstandards im Musizieren, auch auf gewisse Gemeinsamkeiten in der Repertoirebildung. Für eine Stadt wie Berlin etwa ist das aus der Musikgeschichtsschreibung bekannt; für eine Stadt wie Wien – denke ich – wird es sich ähnlich verhalten.

Für das Beispiel einer städtischen Musikkultur wie Leipzig, das mich nunmehr ausführlicher beschäftigen soll, würde dies das Zusammen- und Wechselspiel zwischen der Residenzstadt Dresden und der Bürgerstadt an der Pleiße betreffen, das es in allen Etappen der Musikentwicklung konkret auch gegeben hat. Und trotzdem ist es aus anderer Perspektive vollkommen korrekt, von Antipoden zu sprechen: Gegensätzlich sind ihre Entstehungs- und Existenzbedingungen, gegensätzlich sind die Arten des sozialen Funktionierens, die ästhetischen Implikationen und nicht zuletzt die ökonomischen Grundlagen, auf denen die jeweilige Musikkultur basiert.

Daß sich das Beispiel städtisch-bürgerlicher Musikkultur, wie es sich in der Geschichte Leipzigs herausgebildet und entwickelt hat und wie es heute neben neuen Erfolgen auch ganz deutlich seine Grenzen zeigt, als besonders untersuchenswert und geeignet erweist, wird vielleicht am Ende meines Textes etwas deutlicher geworden sein. Dabei wird es auch hier um Krisen gehen, und nicht nur um die in der Gegenwart. Krisenhafte Elemente tauchten um die Mitte des 19. Jahrhunderts auf, ebenso an der

Skenováno pro studijní účely

Grenze zu unserem Jahrhundert. Von da an sind sie eigentlich permanent vorhanden und treten einmal mehr, einmal weniger in Erscheinung. Wenn sich nun ein Vertreter der Systematischen Musikwissenschaft mit einem solchen Faktum beschäftigen will, dann wird er – getreu der sinnvollen Gegenstandszuweisung von Carl Dahlhaus – vor allem nach Zusammenhängen zwischen den vorhin genannten Ebenen suchen, nach Funktionszusammenhängen, die durch das Aufeinandertreffen von aus ganz verschiedenen Wurzeln stammenden Elementen zu ganz konkreten Zeiten und an konkreten Orten entstehen<sup>1</sup>. Besondere Aufmerksamkeit verdienen dabei solche Zusammenhänge, in denen sich Funktionsänderungen nachweisen lassen, wo also zum Beispiel durch das Hinzutreten eines neuen oder stark veränderten Faktors sich auch der gesamte Zusammenhang, sein Sinn oder seine Bedeutung verändern. Den für solch ein Verfahren charakteristischen Querschnitt will ich genau an der Stelle ziehen, an der Felix Mendelssohn Bartholdy in das Musikleben Leipzigs eintrat, also um das Jahr 1835 herum. Der 26jährige galt zu dem Zeitpunkt in Fachkreisen längst nicht mehr als Unbekannter. Schon in Jünglingsjahren hatte der in Hamburg Geborene und nun in Berlin Lebende als Komponist und Interpret auf sich aufmerksam gemacht; vor allem seine Streichersinfonien, mehrere Singspiele, Solokonzerte und Kammermusiken wie z. B. die beiden Streichquartette op. 12 und 13 in Es-Dur und A-Dur legten Zeugnis ab von der frühzeitig hervorbrechenden Schöpferkraft. Hinzu kam ein wirklicher Geniestreich – die 1825 komponierte Overtüre zu Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*. Als Organisten und Pianisten bekannt gemacht hatten ihn seine Reisen nach England, Schottland, Italien und Frankreich. Und schließlich muß auf das die Musikgeschichte deutlich bestimmende Ereignis der Wiederaufführung von Johann Sebastian Bachs *Matthäus-Passion* am 11. März 1829 in der Berliner Singakademie verwiesen werden. Daß sich Mendelssohn um den Posten des Gewandhaus-Kapellmeisters bewarb und ihn auch zugesprochen bekam, verdankte Leipzig nicht zuletzt der Tatsache, daß die Berliner Singakademie nach dem Tode Zelters 1832 es vorzog, den älteren und auch unbedeutenderen Carl Friedrich Rungenhagen als Nachfolger zu küren. Dafür gewann Leipzig eine Persönlichkeit, die wie kaum eine andere in das sich herausbildende bürgerliche Profil der Musikkultur integrierbar war und die dieses Profil in den wenigen Jahren

---

<sup>1</sup> Carl Dahlhaus, *Musikwissenschaft und Systematische Musikwissenschaft*. Laaber 1982 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 10).



ihrer Tätigkeit erheblich beeinflusste. Nicht auszudenken, was geworden wäre, wenn sich Mendelssohn in London oder Paris niedergelassen hätte. Beides waren zur damaligen Zeit attraktive musikalische Zentren, an beiden Orten hätte er möglicherweise ebenso segensreich wirken können. Doch seine Wahl fiel auf Leipzig, und wie es scheint, nicht nur aus tiefer Enttäuschung über die Berliner Szene. Immerhin hatte er ja inzwischen auch wertvolle künstlerische und organisatorische Erfahrungen mit der ihm 1833 und 1835 anvertrauten Leitung der Niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf sammeln können.

„Leipzig kommt“ heißt heutzutage eine griffige Werbelosung, mit der versucht wird, die Stadt nach außen hin darzustellen und zugleich nach innen hin neu gewachsenes Selbstbewußtsein zu vermitteln; in musikalischen Dingen jedoch ist Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon einmal ziemlich „dagewesen“. Auf die wichtigsten Punkte in dem Zusammenhang will ich aufmerksam machen:

Da ist zum ersten die Größe der Stadt. Für die Zeit nach 1800 wird eine Zahl von reichlich 30.000 Einwohnern angegeben, was auf eine überschaubare und in ihren Strukturen beherrschbare Größenordnung hinweist. Hier konnten sich städtische Grundlagen sehr gut ausbilden, ohne gleich in das Überdimensionierte umzuschlagen. Leipzig war zudem damals nicht nur ein bedeutendes Handels-, sondern auch ein aufstrebendes Industriezentrum mit einem überaus regen Bürgersinn. Diesem Bürgersinn verdankt die Stadt ein waches kulturelles Bewußtsein, das seine Spuren bis in die Gegenwart hinterlassen hat.

Eine Grundlage dafür stellt zweitens der Aufschwung des Verlags-, Druck- und Buchhandelswesens dar. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte in dem Bereich eine immense Entwicklung begonnen, die in bedeutendem Maße auch die Musik betraf. Erinnert sei nur an die Verlage Breitkopf & Härtel, als solcher 1795 begründet, der nicht zuletzt durch seine führende technische Stellung internationale Bedeutung erhielt, und Hofmeister und Kühnel, 1807 durch Friedrich Hofmeister als Musikverlag ins Leben gerufen. Beide Verlage hatten an der Verbreitung der Werke Haydns, zum Teil Mozarts und insbesondere Beethovens erheblichen Anteil. Hofmeister erwarb sich zudem Verdienste bei der Herausgabe der Werke Johann Sebastian Bachs, speziell seiner Klaviermusik. Daneben gehörte die Edition von Ausgaben für die bürgerliche Hausmusik zu den tragenden Säulen der Unternehmen. Gerade diese Seite der Sache darf bei der Beurteilung der Wirksamkeit des Verlagswesens und bei der Verbreitung

von musikalischen Kunstwerken in unterschiedlichen Bearbeitungen nicht vergessen werden.

Zum dritten muß auf die beträchtlichen Traditionen städtisch-bürgerlichen Musizierens hingewiesen werden, auf die Leipzig in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits verweisen konnte<sup>2</sup>. Im wesentlichen wurde es aus zwei Quellen gespeist – aus studentischen Musizierkreisen und aus der städtischen Ratsmusik. Vereinigungen von Studenten der bereits 1409 gegründeten *alma mater lipsiensis* gaben Konzerte in Kaffeehäusern der Stadt und wirkten bei Aufführungen der 1693 gegründeten Oper mit. Vor allem Georg Philipp Telemann und Johann Sebastian Bach waren es, die sich über mehrere Jahrzehnte derartigem Musizieren verpflichtet fühlten. Die Stadt- und Kirchenmusik basierte im wesentlichen auf dem Modell der Ratsmusik, deren Träger ursprünglich die Kunstgeiger und die in wesentlich höherem Ansehen stehenden Stadtpfeifer waren. 1801 stellte die Gemeinde einen Stadtmusicus ein, der für die Erfüllung aller anfallenden Pflichten die Gesamtverantwortung trug. Erst mit der Annahme einer neuen Gewerbeordnung im Jahre 1862 ging diese jahrhundertealte Praxis der Ratsmusik zu Ende<sup>3</sup>.

Das perspektivisch gesehen wichtigste Unternehmen für eine bürgerliche Musikkultur der Zukunft entstand mit dem sogenannten *Großen Concert*, das sich am 11. März 1743 konstituierte. Unter diesem Namen schlossen sich 16 Musiker und 16 „auserlesene Personen“ als Rezipienten zusammen. Finanziell wurde die Vereinigung getragen durch 20 Taler Jahresbeitrag, den alle Beteiligten einzuzahlen hatten. Die Veranstaltungen waren zunächst nur für diesen Kreis vorgesehen, öffneten sich aber in den Folgejahren auf Grund größeren allgemeinen Interesses immer mehr. Nach Zeiten mit Höhen und Tiefen in der künstlerischen Arbeit konnte sich die Situation 1781 mit dem Umzug in das Gewandhaus zunehmend stabilisieren: Am

<sup>2</sup> Speziell dazu gibt es eine umfassende Literatur. Verwiesen werden soll hier nur auf folgende wichtige Darstellungen: Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 1 (Bis zur Mitte des 17. Jh.). Leipzig 1909; Arnold Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 2 (Von 1650 bis 1723). Leipzig 1926; ders., *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. 3 (Das Zeitalter J. S. Bachs und J. A. Hillers). Leipzig 1941; Gunter Hempel, *Von der Leipziger Ratsmusik zum Stadt- und Gewandhausorchester. Die Entwicklung des Leipziger Orchesterwesens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: phil.Diss. 1961; Fritz Hennenberg, *Musikgeschichte der Stadt Leipzig im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zur Methodologie und Konzeption*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 33 (1991) S. 225-249 und 259-289.

<sup>3</sup> Gunter Hempel, *Das Ende der Leipziger Ratsmusik im 19. Jahrhundert*, in: *AfMw* 15 (1958) S. 187-197.

25. November fand das Eröffnungskonzert im neuen Konzertsaal unter der Leitung von Musikdirektor Johann Adam Hiller statt. Insgesamt umfaßte das Orchester 32 Musiker, von denen etwa die Hälfte sich aus Studenten rekrutierte. Die Verflechtung mit anderen Musikerguppen und die Übernahme der Gewandhausmitglieder in das gegründete Pensionsinstitut brachten die bis heute währende Verbindung mit der Stadt in einem ersten Schritt voran.

Die Zahl der Konzerte pro Saison betrug ab 1810 (und beträgt noch immer) 24. Sie begannen regelmäßig am Michaelistag, dauerten den gesamten Winter über und endeten mit der Ostermesse. Zusätzlich gab es ein Benefizkonzert für die Armen und eine Oratorienaufführung. Wie der Konzertunternehmer und Musiker Christian Gottfried Thomas für die Zeit um 1800 schrieb, enthielten die Programme Arien, Duette, Terzette, Quartette, Quintette und Ensembles aus Opern sowie Opernchöre; speziell in der Advents- und Fastenzeit jedoch überwogen Kantaten, Psalmen und die große lateinische Kirchenmusik<sup>4</sup>.

Dieses doch recht bunt gemischte Bild begann sich ab dem Jahrhundertanfang merklich zu verschieben. Immer mehr Instrumentalmusik eroberte sich einen Platz in den Konzertprogrammen; bald konnte man davon sprechen, daß die bedeutendsten Werke vor allem Haydns, partiell auch Mozarts, regelmäßig aufgeführt wurden, freilich oft noch mit Unterbrechungen durch Arien oder instrumentale Solostücke. Zum beliebtesten und bald am meisten aufgeführten Komponisten wurde allerdings sehr rasch Ludwig van Beethoven. Im Jahre 1816 konnte die *Allgemeine musikalische Zeitung* folgendes vermelden: „Wir rühmen und glauben über das im Konzert sich gewöhnlich sammelnde zahlreiche Publikum damit etwas sehr Günstiges zu sagen, daß die Teilnahme desselben an Werken dieser Art, dem Gipfel der neuern Instrumentalmusik, von Jahr zu Jahr eher zu, als abnimmt [...] Der Fleiß und die Sorgfalt, womit das Orchester diese Werke ausführt, wird anerkannt. Alle Sinfonien werden ganz gegeben, die Sätze nicht durch andere Stücke von einander getrennt. In der Wahl ist man streng, und man kann es umso mehr sein, da das Auditorium nicht immer Neues verlangt, vielmehr das schon Bekannte – nur muß es wahrhaft vortrefflich sein und sehr gut ausgeführt werden – vorzüglich begünstigt.“<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Angaben nach Christian Gottfried Thomas, *Unpartheiische Kritik der vorzüglichsten [...] zu Leipzig aufgeführten Concerte und Opern*. Leipzig 1798.

<sup>5</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 18 (1816) Nr. 17, S. 279.

Ein Direktorium stand dem Gewandhausorchester vor; es bestand damals aus zwölf Mitgliedern. Ihm gehörten Personen aus unterschiedlichsten Gesellschaftskreisen an, wie zum Beispiel der Leipziger Bürgermeister und Musikliebhaber Carl Wilhelm Müller oder der bekannte Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz. Es war für die Berufung von Kapellmeistern und Musikern ebenso verantwortlich wie für die Organisation des Konzertabonnements, das sich seit dem Umzug ins Gewandhaus fest etabliert hatte. 321 solcher Abonnements waren für den Winter 1804/05 abgeschlossen worden, und zwar als persönliche Abonnements für einen Preis von zwölf Taler, wobei allerdings bis zu vier Personen aus dem Familien- oder Angestelltenkreis gemeinsam Zutritt hatten. Interessant ist die soziale Zusammensetzung: Neben acht Damen, zwei Militärangehörigen, 34 Fremden und siebzehn kurfürstlichen Beamten stellten Gelehrte und Künstler mit 94 und Kaufleute mit 166 den Hauptanteil. Die Zahl der abgeschlossenen Abonnements blieb freilich nicht konstant; sie lag manches Jahr auch unter 200. Mit der späteren Einführung des unpersönlichen Abonnements, das um einiges teurer war als das persönliche, erweiterte sich der Publikumsstamm nur langsam; noch eine gute Weile blieb der Konzertbetrieb fast familiär, auf quasi Eingeweihte ausgerichtet. Und dies war durchaus auch gewollt.

Schließlich muß noch auf einen vierten wichtigen Punkt verwiesen werden: In Leipzig war 1798 durch den Verleger Breitkopf die schon erwähnte *Allgemeine musikalische Zeitung* gegründet und Rochlitz mit ihrer Leitung betraut worden. Noch heute ist kaum vollständig zu ermessen, welch immensen Beitrag zur musikalischen Bildung die *Allgemeine musikalische Zeitung* in den fünfzig Jahren ihres Bestehens geleistet hat. Wer würde dabei nicht sofort an die vielfältigen Konzertbesprechungen denken oder an die Vorstellung neuer Werke? Wem fiel nicht ebenso die beispielhafte romantische Analyse E. T. A. Hoffmanns zu Beethovens 5. Sinfonie ein? Doch diese Zeitschrift betrieb darüber hinaus auch ganz profunde wissenschaftliche Meinungsbildung. Hier wurden zentrale ästhetische Fragen der Gegenwart erörtert, hier lieferte Christian Friedrich Michaelis nach Christian Gottfried Körner die wichtigsten Argumente für eine Autonomieästhetik der Musik, und das jahrelang in Kenntnis der höchsten Standards des zeitgenössischen Komponierens. Die eindeutige Absicht der Heranbildung eines kunstsinnigen Publikums konnte sich in Leipzig in besonders beeindruckender Weise umsetzen, denn publizistische Darstellung und konkrete Aufführungspraxis gingen über längere Zeit bewußt Hand in Hand. Derartige Erfolge werden

Skenováno pro studijní účely

selbst durch den späteren Niedergang in der Qualität der Zeitschrift nicht ausgelöscht.

Um die Zeit des Amtsantritts von Mendelssohn hatte Leipzig also ein durch und durch bürgerlich orientiertes Musikleben aufzuweisen. Es besaß sein wichtigstes Fundament in der Form des Konzerts, der sicher bedeutendsten Form bürgerlicher Musikkultur, wie Hanns Werner Heister sehr eindrucksvoll nachgewiesen hat<sup>6</sup>. Gerade hier konnten sich die entscheidenden Faktoren herausbilden und stabilisieren, die im allgemeinen als charakteristisch dafür angesehen werden und in vielem tatsächlich antipodisch zur höfischen Musikpraxis stehen:

Da ist zunächst der für manche wichtigste Faktor – musikalische Veranstaltungen als Treffpunkt der Bürgerschaft mit mehr oder weniger festlichem, zum Teil auch geselligem Charakter. Das bürgerliche Konzert wie auch die bürgerliche Oper erwiesen sich immer als Ort, wo sich vor allem die gebildete Schicht des Bürgertums oder die Angehörigen, die sich selbst dafür hielten, bei Musikgenuß treffen konnten. Die Teilhabe daran galt als ein wichtiges Privileg, zu dessen Erlangung und Erhaltung man auch bereit sein mußte, persönliche finanzielle Leistungen zu erbringen. Und doch war sehr bald klar, daß Orchester und Opernensembles allein auf derartiger privater Finanzierungsbasis nicht zu erhalten waren. Mendelssohns Wirken ist es mit zu verdanken, daß die Stadt Leipzig das seit 1817 vereinigte Städtische und Gewandhausorchester 1840 zu einem wirklichen städtischen Orchester machte und damit einen wichtigen Beitrag zu seinem Fortbestand leistete. Mit den Folgen hat Leipzig, die Stadt mit wiedererwachendem Bürgersinn, aber sehr viel weniger Geld, noch heute zu tun.

Der Gedanke der bürgerlichen Vereinigung ist darüber hinaus mit einigen weiterreichenden Konsequenzen verbunden – zum Beispiel mit der Tatsache, daß sich Städte oftmals in direkter Anlehnung an Hofmusikzentren prunkvoll-festliche Konzertsäle leisteten und so den Anspruch bürgerlicher Musikkultur noch untermauerten, z. B. aber auch die schon erwähnten Anstrengungen für eine musikalische Bildung durch Notenausgaben und musikorientierte Zeitschriften. Daß in alledem bereits die Keime für Zirkelbildung der Eingeweihten und – negativ gewendet – für Vereinswesen und „Vereinsmeierei“, wie es in Deutschland abschätzig genannt wird, gelegt waren, sei allerdings nicht verschwiegen.

---

<sup>6</sup> Hanns Werner Heister, *Das Konzert. Theorie einer Kulturform*, 2 Bde. Wilhelmshaven 1983.



Dazu kommt als nächstes der Gedanke der besonderen Qualität derjenigen musikalischen Gegenstände, die in diesem Umfeld eine Rolle spielen. So mag der Konzertsaal wohl der angemessene Verteilungsort dessen sein, was wir autonome Musik nennen. Auf dem vom Zuhörer mehr oder weniger abgehobenen Konzertpodium wird Musik vorgestellt, die man letztlich um ihrer selbst willen bereit sein soll zu hören. Der Gedanke der ästhetischen Autonomie, der Freiheit von Fremdbestimmung zum Grundsatz hat, ist eine zutiefst bürgerliche Angelegenheit, begleitetes doch dieses damit verbundene Programm und alle auf seinem Boden entstandenen künstlerischen Produkte den Prozeß der Selbstfindung und Befreiung des Bürgertums als Klasse, ja gehörten unabdingbar zum geistigen Überbau, der zeitweise eine fehlende Basis ersetzen konnte. Es muß als besonderer Glücksfall der Musikgeschichte betrachtet werden, daß in den Werken insbesondere der Wiener Klassiker eine adäquate Musik teils bereits vorlag, teils im Entstehen begriffen war. So ist es kein Wunder, daß die Instrumentalwerke gerade dieser drei Meister dem Gewandhausorchester den Weg zu einem in ganz Europa geschätzten Ensemble gewiesen haben. Seit Mendelssohns Amtsantritt wurde diese Tradition in ein klares Programm eingebunden, das am besten als Ausgewogenheit zwischen zeitgenössischen und historischen Werken beschrieben werden kann. Mendelssohn führte ab der Saison 1837/38 die Reihe der historischen Konzerte ein und vermittelte seinem Publikum auf diese Weise einen klingenden Eindruck von Musik der jüngeren und jüngsten Vergangenheit. So bot er beispielsweise für Januar und Februar 1841 Stücke von Bach, Händel und Gluck an, quasi als Rückblick auf einen etwa 100jährigen Zeitraum. Mit gleicher Konsequenz widmete er sich aber auch dem Schaffen seiner Zeit, unter anderem mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen bedeutender Komponisten, wozu im besonderen neben seinen eigenen die Sinfonien Robert Schumanns und Schuberts große C-Dur-Sinfonie gehören. Programmgestaltung solcher Art hat ihre Spuren bekanntlich weit über Mendelssohn hinaus hinterlassen, wenn man etwa nur einmal an Brahms und Bruckner denkt.

Schließlich muß zum dritten auf einen Faktor hingewiesen werden, den Hanns Werner Heister aus der Sicht des Konzertsaals „Realisierungsort musikalischer Arbeit“ benennt<sup>7</sup>. Als Hintergrund zu beobachten ist hier eine Spezialisierung auf dem Weg vom Konzert als vorrangiger Ort bürgerlicher Vereinigung zum Konzert als professioneller und mehr oder weniger

---

<sup>7</sup> Ibidem, Bd. 1, S. 190-367.



kommerziell betriebener Veranstaltungsart. Vorausgesetzt ist, daß – wie Heinrich W. Schwab schrieb – „geschäftstüchtige Unternehmer, Komponisten, Virtuosen und Verleger“ entdeckt hatten, „daß sich mit der musikalischen Darbietung und dem wachsenden Interesse, das die Bürgerschaft sowohl in den Groß- als auch Kleinstädten ihr entgegenbrachte, ein Markt eröffnete, der gewinnbringend genutzt werden konnte“<sup>8</sup>.

Nun sollte Professionalismus dabei durchaus doppelseitig gesehen werden: Geht man vom Musiker aus, so setzt dies hohe Leistungen vor allem im Instrumentalspiel und ebenso im Dirigieren voraus. Das Schaffen der ästhetisch relevanten musikalischen Gestalt ist also an Tätigkeiten gebunden, die die Beteiligten nicht nur aus Spaß oder in ihrer Freizeit betreiben, sondern die die konkrete berufsbezogene Arbeitskraft erfordern. Mendelssohn als Dirigent reagierte darauf unmittelbar – er übernahm im Gegensatz zu früher nicht nur die Dirigate der Vokal-, sondern auch die der Instrumentalmusiken. War bis dahin jeweils der Konzertmeister für das Einstudieren und Aufführen instrumentaler Stücke zuständig, so galt jetzt der Gewandhauskapellmeister als künstlerisch allein verantwortlich. Und dies sollte sich sehr bald auszahlen.

Um die zukünftige Qualität der Musik in der Stadt zu sichern, setzte sich Mendelssohn ebenso intensiv für die Gründung einer speziellen Ausbildungsstätte für Musiker ein. Am 2. April 1843 konnte das erste deutsche *Conservatorium der Musik* eröffnet werden; zunächst gehörten ihm sechs Lehrer an, unter ihnen Mendelssohn, Moritz Hauptmann und Robert Schumann, bald auch Joseph Joachim und ab 1846 der aus England kommende Ignaz Moscheles. Zwar war das Konservatorium mit seiner Gründung noch nicht für die Ausbildung der Orchestermusiker selbst verantwortlich, aber nach dem nahenden Ende des musikalischen Zunftwesens konnte es auch auf diesem Feld seine Leistungsfähigkeit beweisen.

Aus der Sicht des Publikums bedeutet diese Professionalisierung in gleichem Maße eine Niveauerhöhung: Nunmehr treffen die Kriterien, die wir gemeinhin für die Institution Konzert als höchsten Verhandlungsort für autonome Musik anzunehmen gewohnt sind, in vollem Maße zu. Autonome Musik wird zu absoluter Musik, das Konzert zu einer Einrichtung, die – in einigem der Kirche vergleichbar – eine Art von Kunstreligion zu verbreiten in der Lage ist.

---

<sup>8</sup> Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Leipzig 1971 (Musikgeschichte in Bildern 4/22) S. 8.

Der Einfluß von einsetzender Kommerzialisierung muß, um nicht zu überzogenen Vorstellungen zu gelangen, sehr gründlich geprüft werden. Sicher ist, daß sich die ökonomischen Grundbedingungen mehr und mehr verschärft haben; sicher ist auch, daß Gesetzmäßigkeiten der Warenproduktion und des Warenaustauschs Einzug halten konnten. Doch einmal abgesehen vom reinen Virtuosenkonzert und speziellen Veranstaltungsformen, die Komponisten oftmals selbst bestritten haben, handelte es sich in vergleichbaren Fällen eher um eine Mischung wenigstens zweier Interessen. Für das Gewandhausorchester jedenfalls dürfte um die Mitte des 19. Jahrhunderts am ehesten an ein Zusammenwirken aus kommunaler Verantwortung und „kapitalistischer Warenproduktion“ – Produktion hier in Abhängigkeit von einer nichtkommerziellen Konzertgesellschaft – zu denken sein. Und dies hat sich grundsätzlich bis in unsere Tage erhalten, selbst wenn es eine lenkende Konzertgesellschaft und ein Direktorium in alter Form längst nicht mehr gibt.

Soweit mein Blick auf die Situation der Musik in Leipzig um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Es war vor allem einer auf die spezialisierteste Form bürgerlicher Musikkultur, auf die des Konzerts. Ein auf Vollständigkeit ausgerichteter historischer Rückblick müßte selbstverständlich andere Ebenen wie zum Beispiel die Liebhaberkonzerte, die Gartenkonzerte oder die Konzerte im bürgerlichen Salon, ja überhaupt die bürgerliche Hausmusik miteinbeziehen, zumal es viele Wechselwirkungen zum „großen“ Konzert gegeben hat. Wenn es jedoch um Antipodenschaft zum Musizieren in Hofmusikkapellen gehen soll, dann ist dies wohl die entscheidende Ebene. Sie kulminiert in eben jener typischen bürgerlichen Kulturform, die in Leipzig zumindest ab dem Ende 18. Jahrhunderts sich einen überaus reichen Boden bereiten konnte. Dies am Beispiel der Zeit Mendelssohns ein wenig beleuchtet zu haben, am Beispiel einer Persönlichkeit, die ein Glücksfall für die Stadt Leipzig genannt werden darf, sollte mein Anliegen gewesen sein.