

PETR DANĚK, PRAG

Orgelmusik in Böhmen zu Zeiten der Hochrenaissance. Bilanzen und Fragezeichen

Betrachten wir die musikwissenschaftliche Literatur zur böhmischen Renaissancekultur, kommen wir sehr bald zu einer überraschenden Feststellung: Während die Vokalmusik mit unbestreitbarer Plastizität und auch historisch glaubhaft reflektiert wird, stellen die Erkenntnisse zur Instrumentalmusik lediglich ein Torso von verschiedenartigen Informationen ohne eigenes Konzept dar. Natürlich ließe sich einwenden, dass das 16. Jahrhundert noch eine gewisse Entwicklungsphase und eine Hegemonie der vokalen Polyphonie bedeutet und dass die Instrumentalmusik erst ihren eigenen Ausdruck sucht. Ähnlich kann gesagt werden, dass die böhmische Musikkultur desselben Zeitraumes, und zwar vor allem die bürgerliche, sich lange aus Sicht der Interpretation Züge bewahrt, die bei einer gewissen kritischen Betrachtung als archaisch oder zumindest konservativ bezeichnet werden müssen. Gleichzeitig ist im Zusammenhang mit dem vorher Gesagten anzunehmen, dass sich die Verwendung von Instrumenten im Musikleben der böhmischen Gesellschaft der Hochrenaissance nur recht langsam durchsetzte. Die angeführten Thesen können jedoch an und für sich kein Grund oder keine Verteidigung für das Fehlen organologischer Themen in der böhmischen bzw. bohemikal ausgerichteten musikwissenschaftlichen Literatur sein. Mit anderen Worten: Die Instrumentalmusik der Hochrenaissance ist bis auf wenige Ausnahmen aus unerfindlichen Gründen in der bisherigen Literatur nur ein Randthema. Im Gegensatz dazu steht die große Anzahl an Namen in den Bürgerbüchern und weiteren Archivadokumenten, die die Existenz von spezialisierten musikalischen bzw. instrumentalen Berufen im Laufe des gesamten 16. Jahrhunderts und natürlich auch die Existenz, den Besitz und den Bau von Instrumenten belegen. Einen wichtigen Platz, was die Anzahl und die Art der Eingliederung in das Leben der damaligen Gesellschaft betrifft, nehmen dabei die Organisten und Orgelbauer ein.

Im Folgenden soll versucht werden, auf der Grundlage der zur Verfügung stehenden Informationen eine Bilanz unserer bisherigen Kenntnisse über diesen Berufsstand zu ziehen, ergänzt durch das Bemühen, Fragen und Themen zu formulieren, die bei einem weiteren Studium der Musikkultur in der Zeit nach der Schlacht am Weißen Berge 1620 durch die tschechische Musikgeschichte nicht weiter vernachlässigt werden sollten.

Welches Bild hinsichtlich des Vorkommens und der Nutzung von Orgeln in Böhmen in der Zeit der Renaissance erhalten wir, wenn wir die einschlägige, bisher zu-

gängliche Literatur betrachten? Eine allgemeine Charakteristik haben wir bereits zu Beginn dieses Beitrages angeführt. Blicken wir detaillierter in die Literatur, so stoßen wir schrittweise auf eine zahlreiche, jedoch in ihrer Art nicht ausgewogene Reihe von Namen verschiedener Organisten, die in diesem Beruf im Böhmen der Hochrenaissance aktiv waren. Gleichzeitig ist in einer ähnlichen Qualität auch die Existenz einer Reihe von Instrumenten und deren Schöpfern belegt. Wie in unserem Fachbereich häufig, wurden diese Namen und Informationen ganze Generationen hinweg ohne weitere kritische Beurteilung übernommen. Dabei wurden viele der Namen von Organisten und Orgelbauern bereits von Johann Gottfried Dlabacž recherchiert, der diese dann in seinem Künstler-Lexikon am Beginn des 19. Jahrhunderts veröffentlichte.¹ Seine unter einzelnen Stichwörtern formulierten Erkenntnisse nutzten dann auch weitere Autoren. Um die Jahrhundertwende wurden sie durch den Kulturhistoriker Zikmund Winter auf der Grundlage eines eigenen genauen Studiums böhmischer Archivalien um eine ganze Reihe weiterer Namen ergänzt. Seine Erkenntnisse publizierte er anfangs etwas verstreut, so z. B. in einem Werk über das kirchliche Leben in Böhmen² oder in kleineren Artikeln in damaligen Gesellschaftszeitschriften. Am Ende seines Lebens bemühte er sich um eine konzeptionellere Erfassung dieses Themas vor allem in einem Buch über Handwerk und Gewerbe des 16. Jahrhunderts,³ welches bis heute Gültigkeit hat. Trotz allen Fleißes verfügte Winter jedoch nur über ein eher zufälliges Gemisch an Informationen zu dem Thema, und die Art der Auswahl und der Gliederung seiner Erkenntnisse lässt deutlich seine literarischen Neigungen, nämlich hinter allem eine Geschichte zu vermuten, hervortreten. Die Orgelbauer versteht er als „*musikalisch gebildete Schreiner*“, und bei den Organisten, die er als „*hudci*“ – Spielleute – bezeichnete, vermerkt er Ereignisse, die eher in eine „schwarze“ Chronik gehören würden. Dank ihm jedoch gelangte eine ganze Reihe von Namen in die Literatur, wie z. B. der des Organisten Matyáš Weynelt aus Jablonné, der gezwungen war, sich in Abhängigkeit zu Kristof Lobkovic zu begeben, denn er hatte einem anderen von dessen Untertanen den Dolch in den Bauch gestoßen, oder der des Jan, des „*Organisten der Thein-Kirche, der im Jahre 1608 von Neidern in die Moldau geworfen wurde*“ und infolgedessen ertrank.⁴ Winters Bemerkungen zum Thema sind jedoch nicht immer so blutrünstig und dramatisch. Er vermerkte beispielsweise auch Ereignisse, die uns trotz der vergangenen Jahrhunderte zu einem Lächeln reizen, wie z. B. die Geschichten über den Organisten Martin Kraus, der laut Einschätzung seines Herren Henyk von Wallenstein

1 Johann Gottfried Dlabacž, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil für Mähren und Schlesien*, 3 Tl.e, Prag 1815.

2 Zikmund Winter, *Církevní život v Čechách* [Das kirchliche Leben in Böhmen], Praha 1895 und 1896.

3 Zikmund Winter, *Řemeslnictvo a živnost XVI. věku v Čechách (1526–1620)* [Handwerk und Gewerbe des 16. Jahrhunderts in Böhmen (1526–1629)], Praha 1909, bes. S. 553–557 und S. 706–708.

4 Ebenda, S. 708.

„sich mehr genehmigt hatte“, als sich seinen Pflichten zu widmen.⁵ Das Problem von Winters Beitrag zum Thema besteht vor allem in seinem geringen Bemühen, seine Erkenntnisse zu verallgemeinern und sie mit anderen Sprach- und Kulturlandschaften Europas zu vergleichen. Einiges jedoch kann auch heute noch übernommen werden, wie beispielsweise die Ansicht, dass es beim Studium dieses Bereichs der Instrumentalmusik notwendig sei, für das 16. Jahrhundert beide Berufe, den des Organisten und den des Orgelbauers, zusammen zu betrachten, denn, wie Winter richtig beobachtete, „manchmal wirst du [aus der Art der Eintragungen in den Archivadokumenten – Anm. P. D.] ganz sicher nicht erraten können, ob dieser Organist Spielmann oder ein gewerblicher Orgelbauer war oder beides.“⁶ An Winters im Grunde genommen kulturwissenschaftliche Erkenntnisse knüpfte Method Lumír Sychra in seiner Doktorarbeit an, die er in mehreren Folgen in der Zeitschrift *Cyrill* in den Jahren 1911–1912 publizierte.⁷ Sychra bringt auch eine Reihe neuer Erkenntnisse, die er durch eigenes Quellenstudium und das Studium von Quelleneditionen erlangt hatte. Eine besondere Bereicherung ist sein Versuch, ikonographische Materialien in das Studium der gewählten Problematik einzubeziehen. Winters und Sychras Erkenntnisse wurden zur Grundlage von mehreren Stichwörtern in Pazdíreks Musiklexikon, welches in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre und ähnlich, de facto in unveränderter Form, auch im Tschechoslowakischen Musiklexikon der Personen und Institutionen am Beginn der 1960er Jahre erschien.⁸ Beide Lexika wiederum nutzten jedoch nur minimal die Fleißsammelarbeit *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619*, die in den Jahren 1919–1922 in den *Studien zur Musikwissenschaft* veröffentlicht wurde und in der deren Autor Albert Smijers eine Reihe von Archivmaterialien zur Tätigkeit der Hofkapelle exzerpiert hatte und so nicht nur Fragen hinsichtlich des Wirkens, sondern auch der Beziehung der Hofkanzlei und der einzelnen Kaiser zum Bau von Orgeln und deren Nutzung im Prag der Renaissance aufwarf.⁹ Smijers publizierte z. B. auch Informationen, die hinsichtlich des Umfangs und der Form in einer bis heute unübertroffenen Weise den Bau der Orgel im Veitsdom beschreibt. Er belegt ebenfalls die Art der Honorierung und der Beschäftigung der Hoforganisten und -orgelbauer. Auf anregende, man könnte auch sagen grundlegende Art ergänzte er damit eine ältere Arbeit von Ludwig

5 Ebenda, S. 707–708.

6 Ebenda, S. 553.

7 Method Lumír Sychra, *K dějinám varhan a varhanní hry v Čechách* [Zur Geschichte der Orgel und des Orgelspiels in Böhmen], in: *Cyrill* 37 (1911), Nr. 9–10, 38 (1912), Nr. 2–4 und 7–10; auf die Orgel in der Zeit der Renaissance beziehen sich vor allem der Teil in der vierten Nummer des *Cyrill* aus dem Jahre 1912, S. 57–61, und die Passagen in Teil 7 und 8 desselben Jahrganges.

8 *Pazdírkův hudební slovník naučný* [Pazdíreks Musiklexikon], Bd. II/1, Personenteil, Brno 1937. *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, 1965.

9 Albert Smijers, *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 6 (1919), S. 139–186; 7 (1920), S. 102–142; 8 (1921), S. 176–206; 9 (1922), S. 43–81.

von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867* aus dem Jahre 1869,¹⁰ die nur eine kommentierte namentliche Zusammenstellung der Musiker des kaiserlichen Hofes darstellte. Aus beiden genannten Arbeiten ist m. E. die Wichtigkeit des Organisten und der Orgelmusik bei Hofe ersichtlich. Genauso notwendig jedoch war es für den Hof, einen ständigen Instrumentenstimmer zu haben, der als „*concordero*“ bezeichnet wurde. Smijers' Studie enthält auch detaillierte Informationen zu einem Streit, den in Prag der Hoforganist Charles Luython und der Orgelbauer Albrecht Rudner führten. Letzterer war der Sohn von Joachim Rudner, der die endgültige Version der Orgel für den Veitsdom entworfen hatte.

Aus der Sicht unseres Themas stellt eine bis heute noch nicht genutzte Anregung auch die Studie *Die Jesuiten und die Musik* von Emil Troida über die genannte Problematik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dar, die der Autor Anfang der 1940er Jahre in der Zeitschrift *Cyrill* publizierte.¹¹ Eine nicht zu vernachlässigende Passage dieses Beitrags widmet der Autor nämlich der Beziehung der Jesuiten zur Orgel, wobei es zu einer Reihe von interessanten Schlüssen hinsichtlich der spezifischen Nutzung dieses Instruments durch den erwähnten Orden kommt.

Der Streit Luython – Rudner, der Anfang des 20. Jahrhunderts von Sychra und in den 1920er Jahren von Smijers erwähnt wird, wurde auch ein wichtiger Bestandteil des Beitrags von Rudolf Quoika über die Orgel des Veitsdomes, *Die Prager Kaiser-Organ*, der im Jahre 1952 in der Zeitschrift *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* veröffentlicht wurde.¹² Der Autor, der sich dem Einfluss deutscher Orgelbauer auf das Umfeld in Böhmen in mehreren Beiträgen widmete, die Ende der 1940er, Anfang der 1950er Jahre erschienen, verfolgt in dieser Studie auch die Umstände der Aufstellung der Domorgel, die im Jahre 1757 verbrannte, und gelangt zu dem Schluss, dass es sich zu seiner Zeit um die „*größte Orgel des süddeutschen Raumes*“ gehandelt habe.

Deutlich bessere geographische Kenntnisse bewies acht Jahre früher Vladimír Němec in seiner immer noch unübertroffenen Arbeit *Prager Orgeln*.¹³ Nicht nur, dass er den Streit Luython – Rudner beschrieb, der, wie es aus zeitlichem Abstand scheint, zugleich eine Diskussion über die neue Auffassung und Funktion der Orgel war,¹⁴ nein, er versuchte sich ebenfalls in einer Zusammenfassung aller bekannten

10 Ludwig von Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867*, Wien 1869.

11 Emil Troida, *Jesuité a hudba* [Die Jesuiten und die Musik], in: *Cyrill* 66 (1940), Nr. 5–6, S. 53–57, Nr. 7–8, S. 73–78.

12 Rudolf Quoika, *Die Prager Kaiserorgan*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 36 (1952), S. 35–46.

13 Vladimír Němec, *Pražské varhany* [Prager Orgeln], Praha 1944.

14 Davon zeugt auch die Bemerkung bei Praetorius im Kapitel *Vom rechten Thon der Orgeln* im zweiten Band seines *Syntagma musicum*, vgl. Michael Praetorius, *De organographia*, Wolfenbüttel 1619, S. 15, wo er vom Unterschied zwischen Chorton und Kammerton in der Prager Hofkapelle spricht.

Informationen über Orgeln, Organisten und Orgelbauer im Böhmen des 16. Jahrhunderts und um eine stilgemäße Definition des damaligen Instrumentenideals. Němec' Buch entstand in einer zweifellosen Faszination für das Thema, ihm gehen eine ganze Reihe von Zeitschriftenartikeln (einschließlich der ersten Geschichte der Orgel in der Teynkirche)¹⁵ und die jahrelange Praxis als Domorganist und Pädagoge voraus. Im historischen Teil gibt es heute jedoch viel Revisionsbedarf, denn der Autor bezeichnet als Prager Organisten jede beliebige Person, so z. B. auch Jacobus Gallus/Handl und Francisco Turini, oder er gibt Bewertungen ab, die sich nicht auf gründlich belegte Quellen stützen (wie z. B. die Bezeichnung von Valerius Ott als sehr guten Organisten der Teynkirche, obwohl es über sein Wirken in dieser Funktion keine glaubhaften Belege gibt).¹⁶ In seinen Verallgemeinerungen gelangt Němec dann zu einer auch noch heute akzeptablen Definition der Stellung von Organisten und Orgelbauern in der damaligen Gesellschaft. Der Autor konstatiert beispielsweise einen nicht zu vernachlässigenden Aufschwung des Orgelspiels auf der einen und gleichzeitig ein Fehlen von Organisten und Orgelbauern auf der anderen Seite. Die erste Feststellung gründet sich auf die ständig steigende Anzahl an Instrumenten auf den Emporen der böhmischen bzw. Prager Kirchen, die zweite auf das häufige Bemühen, in den Funktionen der Organisten Lehrer (Kantoren) zu beschäftigen und beim Bau und der Reparatur von Instrumenten Orgelbauer aus den umliegenden Ländern anzufordern. Němec versucht, die Pflichten des Organisten detaillierter zu definieren, die jedoch hinsichtlich des beschränkten Umfangs der Quellen auf einer allzu allgemeinen Ebene bleiben. Zu aller Verwunderung jedoch blieb Němec' Arbeit aus der Sicht der Quantität der erfassten Angaben bis zur heutigen Zeit unübertroffen.

Des Weiteren sind Nachrichten zu Orgeln, Organisten, Orgelbauern und Orgelrepertoire in Böhmen während der Zeit der Spätrenaissance in einigen Einzelstudien zu finden. Zumeist jedoch handelt es sich um Studien am Rande, die die auf ihre Art nicht ursprünglichen Informationen ergänzen, und sie gehen vor allem von der o. g. Literatur aus. Eine Ausnahme unter ihnen bilden zwei Beiträge. Es handelt sich vor allem um das Kapitel *Vom Hussitentum bis zur Schlacht am Weißen Berge* in der Publikation *Die Musik in der böhmischen Geschichte*.¹⁷ Dem Autor des erwähnten Buches – Jan Kouba – ist es gelungen, in den Passagen über die Instrumental- bzw. Orgelmusik in einer bemerkenswerten Kürze die grundlegenden Informationen aus der bisherigen Literatur einzubeziehen und gleichzeitig in den Aspekten

15 Vladimír Němec, *Dějiny varhan u Matky Boží před Týnem ve starém městě pražském* [Die Geschichte der Orgel zur Schwarzen Mutter Gottes vor dem Teyn in der Prager Altstadt], separater Abdruck aus der Zeitschrift *Cyrill* 65, Praha, o. J.

16 Němec, *Pražské varhany*, s. Anm. 13, S. 59–60.

17 Autorenkollektiv, *Hudba v českých dějinách* [Die Musik in der böhmischen Geschichte], Praha 1983, 1989. Kapitel *Od husitství do Bílé hory (1420–1620)* [Vom Hussitentum bis zur Schlacht am Weißen Berge (1420–1620)] auf S. 85–164. Passagen zur Orgelproblematik bes. S. 128–129 und S. 133 ff.

dieses Problems, zu denen die ursprünglichen historischen Erkenntnisse fehlen, glaubwürdige Analogien zu den Ausdrucksformen der Musikkulturen anderer europäischer Regionen zu schaffen. Der zweite anregende und ursprüngliche Beitrag aus der letzten Zeit ist das Kapitel über die südböhmische Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts in der *Jihočeská vlastivěda* [Südböhmische Heimatkunde] aus dem Jahre 1989,¹⁸ in der der Autor – Martin Horyna – versucht, die grundlegenden Informationen zu unserem Thema aus der Sicht der gewählten Region zusammenzufassen.

Der aufmerksame Leser wird nach dem Lesen unseres kurzen Abrisses über den Stand der Literatur zum Thema sicherlich berechtigterweise fragen: Und was haben denn nun eigentlich die erwähnten Organisten interpretiert? Wie sah die Orgelmusik zu Zeiten der böhmischen Renaissance aus? Im Prinzip sagt doch niemand der genannten Autoren (mit Ausnahme einer allgemeinen Zusammenfassung von Jan Kouba) etwas darüber... Und er hat Recht. Mit dieser einfachen Frage wird nämlich das grundlegende Problem jeglichen Studiums des aufgeworfenen Themas berührt. Obwohl bis jetzt die Quellengrundlage zur Musik der Renaissance bei weitem noch nicht komplex bewertet wurde, wissen wir, dass im Falle der Musik- bzw. Notenquellen grundsätzlich Manuskripte und Drucke für Vokalmusik angefertigt wurden. Bis auf ganz geringe Ausnahmen verfügen wir für den definierten Zeitrahmen jedoch über keine Quellen, die über die Art der Orgelmusik auf den böhmischen Emporen zur Zeit der Renaissance oder auf den Adels- bzw. auch Bürgersitzen aussagekräftig wären. Dies ist verblüffend. Obwohl in den umliegenden, mit uns historisch und kulturell über Jahrhunderte benachbarten Regionen die Menge der Orgeltabaturen und Quellen für Orgelmusik auch nicht sonderlich groß ist, haben unsere Kollegen in diesen Ländern aber ein Forschungsobjekt. Unsere Archive und Bibliotheken haben uns bislang lediglich vier Quellen zu der Zeit preisgegeben, die zentraler Punkt unseres Interesses ist. Im ersten Falle handelt es sich um ein kleines Fragment, das sog. Budweiser Fragment, welches aus einer Mappe einer damaligen Handschrift entnommen wurde. Zum ersten Mal wird es von Emil Trola im Jahre 1948 in einem kurzen Beitrag erwähnt.¹⁹ Zehn Jahre später wurde es von Jaroslav Pohanka im Rahmen seiner *Geschichte der böhmischen Musik in Beispielen* publiziert.²⁰ Das Fragment umfasst eine anonyme Komposition, die eher aber eine Aufzeichnung der Interpretation als solche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als

18 Karel Padrta a kolektiv, *Hudba, Jihočeská vlastivěda* [Musik, Südböhmische Heimatkunde], Reihe A, České Budějovice 1989, Kapitel 2: Martin Horyna, *Od husitství do Bílé hory. Jihočeská hudební kultura 15. a 16. století* [Vom Hussitentum zur Schlacht am Weißen Berge. Die südböhmische Musikkultur des 15. und 16. Jahrhunderts], S. 24–38; über das Orgelspiel vgl. S. 36–37.

19 Emil Trola, *Příspěvky k dějinám hudby v Českých Budějovicích* [Beiträge zur Musikgeschichte in České Budějovice], in: *Cyrill* 73 (1947), S. 25–28.

20 Jaroslav Pohanka, *Dějiny české hudby v příkladech* [Die Geschichte der böhmischen Musik in Beispielen], Praha 1958, Anmerkungen und Bibliographie, S. 28.

der Versuch war, ein eigenwilliges Werk zu erfassen. Die zweite Quelle, die mit dem Namen „*Wolfgang de Nova Domo*“ verbunden ist, war ebenfalls der Torso einer Orgeltabulatur, die noch um eine Anleitung für eine kontrapunktische Komposition ergänzt wurde. Die Quelle ging jedoch während des Zweiten Weltkrieges verloren, ohne entsprechend musikwissenschaftlich aufgearbeitet worden zu sein. Die dritte Quelle erhielt das Kreisarchiv von Liberec (dt. Reichenberg) in den sechziger Jahren durch den dortigen Dekan, der dieser Institution drei alte Buchbände übergab, von denen einer auch das Fragment einer Orgeltabulatur beinhaltete. Ihr Ursprung ist unklar; der einzige Zusammenhang ist durch die Herkunft des Buches gegeben, welches aus Záhřany (dt. Sehrles) bei Vintřřov (dt. Winteritz) stammt. Auf die Existenz dieser Quelle machte in jüngerer Zeit, im Jahre 1970, Bohumil Ryba aufmerksam.²¹ Obwohl er kein Musikwissenschaftler war, begriff er doch völlig richtig, dass die vierzehn erhalten gebliebenen Folien den Rest einer Handschrift einer Orgeltabulatur mit Werken von Komponisten, die Ende des 16. Jahrhunderts in Europa wirkten, darstellten. Anhand der Marginalien ging er davon aus, dass es sich um Transkriptionen von Kompositionen aus zwei Nürnberger Anthologien mit Vokalpolyphonie aus den Jahren 1583 und 1598 handeln könnte. Dieses Fragment, welches erst in diesem Jahr von der Studentin der Musikwissenschaft Kateřina Kohoutová im Rahmen einer Seminararbeit transkribiert wurde,²² enthält Intabulationen von Teilen verschiedener Messordinarien und Motetten. Obwohl auch Namen von Komponisten angeführt sind, die in Böhmen wirkten (Philipp de Monte, Hans Leo Hassler, Tiburtio Massaino), handelt es sich nicht um ausreichende Daten, als dass das Fragment als illustrativer Beleg über das Orgelrepertoire im Böhmen der Renaissance verstanden werden könnte.

Die letzte Quelle, die im Zusammenhang mit der böhmischen Musikkultur der Spätrenaissance angeführt wird, gehört eigentlich nicht ganz in unsere Überlegungen hinein. Sie ist mährischer Herkunft und gelangte im Rahmen des Handschriften-nachlasses von Leoř Janáček in die Musikabteilung des Mährischen Museums in Brno. Der Komponist hatte sich persönlich mit dieser Handschrift befasst, er datierte sie schätzungsweise auf die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert.²³ Die Quelle wurde von Theodora Straková sehr detailliert in ihrer Dissertation beschrieben. Wichtige Schlussfolgerungen ihrer Forschungsarbeiten, die der Zugänglichkeit der musikologischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg und auch dem damaligen Stand der Sammelarbeiten und Editionen entsprechen, publizierte sie im Jahre 1950. Im

21 Bohumil Ryba, *Dva nálezy z vnitřku starých vazeb* [Zwei Funde aus dem Inneren zweier Bände], in: *Historická knižní vazba* [Der historische Bucheinband], Liberec 1970, S. 67–85.

22 Kateřina Kohoutová, *Liberecká varhanní tabulatura* [Die Orgeltabulatur von Liberec], UK FF Praha, Seminararbeit, Praha 2000.

23 Leoř Janáček, *Starý rukopis notový z archivu Králové kláštera na St. Brně* [Eine alte Notenhandschrift aus dem Archiv des Králové-Klosters in Alt-Brünn], in: *Hudební listy* 4 (1887), Nr. 1, S. 1.

Zusammenhang mit dieser Handschrift gelangte die Autorin zu der berechtigten Ansicht, dass die „*anonyme Tabulatur aus dem Altbrünner Archiv wahrscheinlich die Abschrift einer Handschrift oder eines damaligen Druckes einer Orgeltabulatur italienischen Typs aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist*“ und dass „*die Abschrift wahrscheinlich frühestens nach dem Jahre 1620 angefertigt wurde.*“²⁴

Bohemikale Kompositionen für Orgel zu finden, ist auch in ausländischen Fonds nicht allzu häufig. Eine Ausnahme bilden lediglich Werke von Komponisten z. Z. Rudolfs II. Die meisten von ihnen sind dank einer eigenartigen Handschrift aus dem Minoritenkloster in Wien bekannt,²⁵ die irgendwann um das Jahr 1630 entstanden war und u. a. auch instrumentale Originalkompositionen für Tasteninstrumente sowie Transkriptionen ursprünglich vokaler Kompositionen von Charles Luython, Franz Sale, Tiburtio Massaino, Nicolaus Zangius, Liberale Zanchi, Johannes Knöfel/Knefelius, Bernard Mosto und Jacob Regnart enthielt, also von Komponisten, die im rudolfinschen Prag der Renaissance wirkten. Bis auf Luython warten alle verbliebenen Komponisten auf Transkriptionen und eine Bewertung. Die zweite bekannte Handschrift mit Werken rudolfinscher Komponisten liegt in der Bibliothek des bischöflichen Seminars in Győr/Ungarn.²⁶ Entgegen der Wiener Quelle enthält die ungarische Quelle lediglich Transkriptionen von ursprünglichen Vokalkompositionen, allerdings in verhältnismäßig großer Zahl und hinsichtlich der Komponisten in einer repräsentativen Auswahl (Luython, Monte, Lambertus und Erasmus Sayve, Gregorio Turini, Jacobus Gallus/Handl, Zanotti, Zangius, Massaino). Intabulationen von Vokalkompositionen rudolfinscher bzw. mit dem rudolfinschen Prag verbundener Komponisten (Stefano Felis, Gallus-Handl, Hans Leo und Jacob Hassler, Jakob de Kerle, Massaino, Regnart, Sayve, Zangius) enthält auch eine der bemerkenswertesten Quellen zur Orgelmusik der Hochrenaissance, die sog. Pelplinische Tabulatur.²⁷

Die zweite, nicht minder wichtige Frage ist, welche Instrumente die Organisten der Renaissance in Böhmen spielten. In dieser Hinsicht ist die Literatur enthaltsam, denn es gibt derzeit noch nicht genügend und hinreichend aussagekräftige Quellen.

24 Theodora Straková, *Anonymní varhanní tabulatura moravského původu. Příspěvek k dějinám rané barokní hudby na Moravě* [Eine anonyme Orgeltabulatur mährischen Ursprungs. Ein Beitrag zur Geschichte der frühbarocken Musik in Mähren], in: *Zeitschrift des mährischen Museums in Brno* 35 (1950), Sonderdruck, S. 3–17. Die Autorin erwähnt in ihrer Studie kurz auch die zwei Fragmente der Tabulatur mit Kompositionen von Hans Leo Hassler und Orlando di Lasso aus der Sammlung des Mährischen Museums in Brno, welche mir jedoch zur Zeit der Entstehung dieser Studie nicht zur Verfügung standen. Vgl. Straková, S. 16.

25 Wien, Minoritenkonvent, Sign. MS XIV.714, dazu Friedrich Wilhelm Riedel, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien*, Kassel 1963 (= *Catalogus Musicus* 1); Faksimile einer Handschrift in: *17th Century Keyboard Music*, Nr. 24, Introduction by Robert Hill, New York & London 1988.

26 Sign. XI.b.54, vgl. Róbert Árpád Murányi, *Die Orgelpartitur aus Raab*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 37 (1996), H. 2–4, S. 383–434.

27 *The Pelplin Tablature*, Warszawa 1963 ff. (= *Antiquitates Musicae in Polonia*, Vol. I–X):

Teilinformationen enthalten vor allem die Studien von Richard Quoika aus den 1950er Jahren, doch trotz allen Wertes geben sie uns keine Vorstellung von dem damaligen Standard und Ideal. Das älteste erhalten gebliebene Renaissanceinstrument in Böhmen – die Orgel in Smečno – entstand zwar in den Jahren 1587–1598, wahrscheinlich aus Anlass der Hochzeit von Jaroslav Bořita von Martinice, doch seine ursprüngliche Form wurde durch eine Reihe von Korrekturen und Verbesserungen verändert, vor allem in den Jahren 1775 (Johannes Rusch) und 1886 (A. J. Sieger).²⁸ Ein ähnliches Schicksal ereilte ebenfalls das zweite spielbare Instrument auf unserem Territorium – die Orgel in der St.-Bartolomäus-Kirche und Mariä Himmelfahrt in Doksy (dt. Hirschberg), die aus dem Jahre 1627 stammt und neben unsensiblen Veränderungen ebenfalls mehrere Umzüge zu überstehen hatte, was dazu führte, dass die Orgel schrittweise demoliert und Stücke von ihr gestohlen wurden.²⁹ Beide Instrumente wurden jedoch vor einiger Zeit glücklicherweise sehr gefühlvoll rekonstruiert, dabei wurde auch die ursprüngliche Form der Spätrenaissance wiedergefunden. Sie sind somit eine gute Grundlage für jegliche weitere Überlegungen zur Entwicklung der Orgeln in den böhmischen Ländern und zum Klangideal und den technischen Möglichkeiten der hiesigen Renaissanceinstrumente. Weitere vergleichbare Instrumente (in Polná) befinden sich entweder in einem völlig desolaten Zustand oder sind lediglich als Torso erhalten geblieben (Krásné Březno, dt. Schönriesen, bei Ústí and Labem, dt. Aussig).³⁰

Es ist etwas überraschend, dass uns beim Studium unseres Themas auch das theoretische Werk von Michael Praetorius nicht weiter behilflich ist, welches eine sonst grundlegende und unersetzliche Quelle für das Kennenlernen der mittelalterlichen Musikkultur und des Instrumentariums der Spätrenaissance darstellt. Praetorius hat zwar Böhmen und Prag mehrmals besucht und einige Erkenntnisse von hier mitgenommen, die er in seinem bemerkenswerten Werk *Syntagma musicum* erfasst hat, trotzdem vernachlässigte er in seinem Werk *De organographia* in den Passagen über die mittelalterlichen Orgeln völlig die Beschreibung oder zumindest die Disposition jedweder Prager Orgeln. Praetorius bringt freilich eine Reihe von Erkenntnissen und

28 Jiří Belis, *Nejstarší české varhany z kostela Nejsvětější Trojice ve Smečně* [Die älteste böhmische Orgel aus der Kirche der Hl. Dreifaltigkeit in Smečno], in: *Památky a příroda* 13 (1988), Nr. 8, S. 323–327.

29 Aufnahmen von dieser Orgel nach deren Rekonstruktion hat die Firma Supraphon herausgegeben: *Historic Organs of Bohemia, Doksy 1627*, Interpret: Jaroslav Tůma, SU 0065-2 131, Praha 1994.

30 Von der Orgel in der Schlosskapelle in Krásné Březno ist nur die Arche erhalten geblieben, die heute im Museum der Stadt Ústí nad Labem aufbewahrt wird, UR 238. Vgl. *Rudolf II. und Prag. Kaiserhof und Residenz als kulturelles und geistliches Zentrum Mitteleuropas*, Katalog der Ausstellungsexponate, Praha 1997, S. 340; Tomáš Horák, *Varhany a varhanici Děčínska a Šluknovska* [Orgeln und Organisten der Gebiete um Děčín und Šluknov], Děčín 1995, S. 69ff.

Angaben von anderen Orten, die in gewissem Maße allgemeine Gültigkeit besitzen, doch in der Beziehung zu unserem Gebiet fasst er sich unverständlicherweise kurz.

In dieser Hinsicht wartet auf die tschechische Musikwissenschaft eine wirklich anspruchsvolle Arbeit. Sollten wir über die Qualität und die Form der tschechischen Orgeln des genannten Zeitraumes nachdenken, so muss dazu der Weg eines sorgfältigen Studiums der Instrumente fremder, jedoch in Prag wirkender Orgelbauer eingeschlagen werden müssen, vor allem wegen ihrer besser dokumentierten ausländischen Produkte. Daran anknüpfend werden wir auch nicht umhin kommen zu untersuchen, wo die böhmischen Orgelbauer in die Lehre gingen, und zwar nicht nur z. B. bezüglich des relativ bekannten Budweiser Orgelbauers Joachim Rudner. Gleichzeitig wird es notwendig sein, die zahlreichen ikonographischen Materialien zur Geschichte der böhmischen Renaissance zu studieren und am ehesten in Teams mit Kunsthistorikern, Allgemeinhistorikern und heutigen Orgelbauern zusammenzuarbeiten, um von ihnen so viel wie möglich Informationen zu erhalten.

Im Zusammenhang damit verdient auch ein letzter Fragenkreis Aufmerksamkeit, der die Art des Einsatzes von Orgeln, der Orgelmusik und der Organisten in der damaligen Gesellschaft betrifft. Obwohl es sich hierbei um das einzige Thema handelt, zu dem die derzeitige Literatur bestimmte umfangreichere Erkenntnisse bringt, ist es notwendig, in dieser Hinsicht erneut ein gründliches Quellenstudium zu betreiben. Auf eine Auswertung in diesem Kontext warten vor allem die Materialien der tschechischen Stadtarchive, aber gleichzeitig auch die bislang von der tschechischen Musikwissenschaft vollkommen außer Acht gelassenen Adelsarchive. Durch deren Studium kann es gelingen, ein glaubwürdiges und plastischeres Bild der Orgelmusik im Böhmen der Renaissance zu zeichnen, als es uns die bisherige musikwissenschaftliche Literatur bietet.