

## Studien zu einer Musiktopographie Niederösterreichs.

Von Leopold Nowak.

Man kann ein Land auf verschiedene Art beschreiben: nach seinen geographischen Verhältnissen, den Bergen, Tälern und Flüssen; nach seinen geologischen oder nach seinen wirtschaftlich-soziologischen Gebilden: den Städten, Dörfern und sonstigen gemeinschaftsbildenden Faktoren. Es läßt sich auch beschreiben nach den Gewohnheiten, den psychischen und physischen Eigentümlichkeiten seiner Bewohner und damit gleitet das topographische Streben in volkskundliches Gebiet hinüber. Von da ist der Weg nicht weit zu den Werken der bildenden Kunst und das vorhandene Schrifttum lehrt, daß die kunsttopographische Literatur sehr aufschlußreich ist. Da nun im Leben ganzer Völker sowie einzelner Landschaften die Kunst innerhalb aller anderen Eigentümlichkeiten des zu beschreibenden Gebietes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, wird es nicht wundernehmen, wenn einmal auch der Gedanke ausgesprochen wird, daß man eine solche Beschreibung auch von Seiten der Musik her unternehmen kann.

Es ist und bleibt, wenigstens bis heute, eine betrübliche Tatsache, daß Österreich zwar „Land der Musik“ genannt wird, daß zu einer genaueren Erforschung seiner Musik aber trotz dankenswerter Vorarbeiten noch nichts Abschließendes unternommen wurde. Das gilt in geringerem oder größerem Ausmaß für alle Bundesländer, auch für Niederösterreich, und war der Anstoß, einmal den Versuch zu wagen, darüber Grundsätzliches auszusagen und an einzelnen Beispielen zu zeigen, was damit gemeint ist, wie dadurch der Begriff „Musiktopographie“ entstand und aufgefaßt sein will. Es darf auch daran erinnert werden, daß Gesamtdarstellungen der Geschichte und Kultur Niederösterreichs, wie auch Darstellungen einzelner Orte wohl oft wertvolle Nachrichten über Musik zerstreut bringen, daß sie aber das spezifisch Musikalische daran, Stil und Aussehen dieser Werke, wenn überhaupt, so doch meist nur ganz mangelhaft beschreiben. Das ist durchaus begreiflich, denn der Historiker hat nicht Zeit und Gelegenheit, neben seinen landesgeschichtlichen Studien auch noch musikalische zu treiben. Das wäre aber notwendig, um das musikalische Kunstwerk mit seiner vollen Bedeutung innerhalb des Kulturganzen herausarbeiten zu können. Wie jede geistig-schöpferische Tätigkeit ist auch Musik ein sehr wichtiger Bestandteil im gesamten Kulturleben einer Landschaft und wir haben gelernt, sie als einen solchen gebührend einzuschätzen. So ist es weiterhin eine wohl selbstverständliche Forderung, daß man

allem Musikalischen in der Beschreibung einer Landschaft Aufmerksamkeit schenkt. Wir besitzen in der österreichischen Kunsttopographie ein vorbildliches Werk für die bildende Kunst, aber für die Musik fehlt uns auch nur annähernd Gleiches vollständig.

Alte Noten gleichen Überresten von Papier, die einfache Komposition, die darauf geschrieben steht, wird nicht beachtet — was bedeutet schon die schlichte Messe eines Landlehrers gegenüber der Missa solemnis von Beethoven! —, wird daher weggeworfen und so sind sicher Hunderte von Zeugen musikalischen Lebens auf immer verlorengegangen. Derartigen Unverstand beklagt in so manchen Fällen ja auch die landesgeschichtliche Forschung<sup>1</sup>. Wir stehen damit vor einem Problem der Denkmalpflege in Österreich und werden dabei gewahr, wie sehr das „Beschreiben“ einer Landschaft von ihrem „Erhalten“ abhängig ist. Sicher ist dieser Zusammenhang denen, die sich mit solchen Fragen beschäftigen, bekannt, das soll aber nicht hindern, daß er auch hier ausgesprochen wird, denn aus ihm ist noch ein zweites abzuleiten; es betrifft die Musikgeschichtsschreibung selbst.

Im Gegensatz zu anderen Wissenschaften ist die musikgeschichtliche Forschung noch verhältnismäßig jung. Sie hat daher ihr Augenmerk begreiflicherweise vor allem auf die großen, überragenden Gestalten ihrer Kunst gelenkt und die kleineren und kleinsten Geister vernachlässigt. Wiederum soll, wie oben bei der landeskundlichen Forschung, gerne zugegeben werden, daß es Ausnahmen gibt und eine Reihe von Spezialuntersuchungen den Vorstoß in dieses Gebiet unternommen haben, aber die folgenden Zeilen werden vielleicht dartun, wieviel trotz allem, oder gerade deshalb in der historischen Richtung der Musikwissenschaft noch zu leisten ist. Es sind das allerdings meistens auch wie man so sagt „undankbare Arbeiten“, denn ihre Ergebnisse sind „mager“ und durchaus nicht „sensationell“; sie haben aber deshalb so große Bedeutung, weil durch sie die „musikalische Substanz“ des gesamten Landes herausgearbeitet wird. Das aber ist der Kernpunkt einer Musiktopographie: ihr darf es nicht nur um die „Großen“ zu tun sein, sie muß auch die „Kleinsten“ in ihr Arbeitsgebiet einbeziehen.

Durch sie soll eben die gesamte Musik beschrieben werden, aus der ein Land besteht, die darin geworden ist; damit wird aber hinwiederum dieses Land selbst gekennzeichnet. Seine Höhen und Tiefen in musicis ergeben gleichsam ein geographisches, bzw. geologisches Profil durch eine seiner geistigen Aufbaukräfte. Das will mit anderen Worten heißen: so wie die Werke der bildenden Kunst einem Land bestimmtes Gepräge geben — so verleihen auch die Schöpfungen der Tonkünstler der Landschaft einen bestimmten Klang.

<sup>1</sup> Man vergleiche die Vorrede zum Urkunden-Buch des Landes ob der Enns, Bd. 9, Linz 1906, Einleitung S. V.

Aus dem Wissen um diese Werke entsteht eine Beschreibung jenes Landes; sie ist wohl einseitig, ist nur musikalisch, aber sie ist dennoch ein Ganzes. Wieviel sagt nicht die Musik aus über Wollen und Fühlen der Bewohner, über ihren Charakter, ihr Lieben, Leiden und Sterben, kurz über alle menschlichen Gefühle, soweit sie überhaupt in Tönen auszudrücken sind. Freilich, um diese Beschreibung richtig zu verstehen, muß man eben musikalisch sein und damit engt sich der Kreis derer, für die sie in Betracht kommt ein. Es ist ohneweiters einleuchtend, daß die Literatur, ja selbst noch die bildende Kunst, eine weitaus größere Zahl von Menschen an sich ziehen, weil sie eben eine Sprache sprechen, zu deren Verständnis man nicht unbedingt „begabt“ sein muß. Das musikalische Kunstwerk ist in dieser Hinsicht exklusiv, es will sozusagen besonderes Entgegenkommen.

Diese Besonderheit liegt vor allem darin, daß ein Musikstück nicht so unmittelbar zu erfassen ist, wie ein Werk der Literatur. Die stummen Notenzeichen wollen nicht gelesen, sondern gehört sein: entweder wirklich musiziert oder innerlich erlauscht. Beides ist nicht jedermanns Sache und so entsteht damit für viele ein Hindernis.

Außerdem gibt es bis weit ins XVII. Jhdt. hinauf Musik, deren Ausführung überhaupt nicht eindeutig festgelegt ist. Man kann sie auf verschiedene Weise wiedergeben, ja, der Komponist hat nicht einmal alle Stimmen aufgeschrieben, wie etwa in der Oper des XVII. Jahrhunderts, sondern überläßt dies dem Belieben der Ausführung.

Die folgenden Untersuchungen haben es notwendig gemacht, diese Bemerkungen vorauszuschicken, auf daß kein Mißverständnis entstehe und auch deshalb, damit man begreife, warum in den Darlegungen manches vielleicht anders ist, als man es sonst in landschaftlich-historischen Arbeiten zu finden gewohnt ist. Denn Musiktopographie soll nicht sein Musikgeschichte, kann aber auch nicht gleichgesetzt werden den bekannten topographischen Werken. Wohl geht es auch im musikalischen Beschreiben nicht ohne Geschichte ab, aber der kausale Zusammenhang, das Wesen des Entwicklungsgeschichtlichen fehlt, dafür aber sind die einzelnen Schichten mit ihren gesamten örtlich bestimmten Erscheinungen vorhanden.

Die Absicht des Beschreibens kann ja nicht darauf hinauslaufen dynamisch zu sein, es können nicht Kräfteentwicklungen, sondern nur Zustände gezeigt werden. Wenn auch diese Zustände in der Gesamtheit schließlich als aufeinander abfolgend erscheinen, sie werden sich sehr oft auch gegenseitig durchdringen, d. h. überlagern. Im Wesentlichen wird aber immer ein Sein beschrieben. Dieses Sein kann je nach Art und Umstand einen größeren oder kleineren Zeitabschnitt umfassen, soweit wir überhaupt imstande sind, künstlerische Erscheinungen zu solchen Abschnitten zu vereinigen.

Damit ein Zustand aber richtig beschrieben wird, muß er vollständig, das heißt mit allen seinen ihm eigenen Einzelheiten be-

geschrieben werden. In unserem Fall heißt dies: das Vorkommen einer bestimmten Musikform oder Musikübung möglichst eindeutig ortsweise festlegen. Man erinnere sich dabei an philologische Forschungen über Verbreitung bestimmter Wortformen, die landkartenmäßig aufgezeichnet werden können. Wenn die Verhältnisse in der Musik auch nicht ganz so liegen, etwas ähnliches wäre anzustreben. Nur so offenbart sich das musikalische Antlitz einer Landschaft in vollster Deutlichkeit.

Dem Einsichtigen ist klar, daß damit eine geradezu minutiöse Forschungsarbeit verbunden ist. Daß sie nicht unmöglich ist, beweist die Volkskunde, die ihren Musikteil ja nur so behandeln und sammeln kann.

Damit begründet sich die eingangs gestellte Forderung nach Spezialforschungen. Solche kartenmäßig festgelegte „Zustandsbilder“ können nur durch das Sammeln aller, auch der kleinsten Einzelheiten zustande kommen, wenn anders sie überhaupt Wert haben sollen. Ob die Persönlichkeit, die da gleichsam als Mosaikstein anzusprechen ist, klein oder groß ist, das hat im ersten Moment weniger Bedeutung; hier geht es uns um das Wieviel. In der Auswertung einer solchen „Zustandskarte“ wird man dann selbstverständlich auch die Qualität in Betracht ziehen. Was aber wiederum voraussetzt, daß man von den betreffenden Komponistenpersönlichkeiten genug an Werken kennt, um ihre Bedeutung einwandfrei darstellen zu können.

Es geht nicht immer um die Berge, auch der Erdboden ist wichtig und wenn irgendwo nachgewiesen werden kann, daß guter Humus vorhanden ist, dann erscheint fruchtbringendes Wachstum hinreichend erklärt.

Auf musikalischem Gebiet will das besagen, daß die Großen im Reiche der Tonkunst durchaus nicht allein stehen, sondern trotz des eigenen Ingeniums von ihrer Zeit getragen worden sind, aus ihr wie aus einem Erdboden jene Anregungen gezogen haben, die sich ihnen zu unvergänglichen Werken formten. Sie sind bis zu einem gewissen Grade auch Produkte ihrer Umwelt und diesen Boden gilt es zu kennzeichnen. So wäre die Kammermusik Haydns, Mozarts und Beethovens nicht möglich gewesen, wenn nicht die Menschen ihrer Zeit von so hemmungsloser Musizierfreudigkeit besessen gewesen wären. Aus der Unzahl von Werken, die dafür geschrieben wurden, heben sich die der drei Klassiker zu höchster Höhe empor. Für die Zustandszeichnung dieser Zeit ist es aber nun wichtig, alle Werke und Persönlichkeiten zu kennen, die Kammermusik geschrieben haben und sie ortsmäßig festzulegen. So entstünde gleichsam eine Landkarte der Kammermusik für Niederösterreich, aus der die weite Verbreitung dieser Musikgattung ersichtlich wäre. Dem aber müßte eine von Ort zu Ort durchgeführte Untersuchung vorausgehen, die mit möglichster Genauigkeit das Vorhandensein solchen Musiziergutes feststellt.

Das wäre unmöglich, vor allem aber unnötig, könnte man dagegen einwenden; was soll denn schon schließlich die Kenntnis all der kleinen Dutzendgeister, die mit mehr Handwerk als Ingenium ihre Noten geschrieben haben, damit bescheidenen Verhältnissen ebensolche Musik geboten werde. Sicher ist daran etwas Richtiges; es mag nicht sehr reizvoll sein, sich mit solcher Durchschnittsware — um das harte Wort hier zu gebrauchen — zu beschäftigen, aber der, dem es um die gesamte Erfassung der „musikalischen Substanz“ zu tun ist, der kann auch an diesen „minderen“ Erzeugnissen der musikalischen Kunst nicht vorübergehen. Die Entgegnung, daß es ja genüge, die Werke der Meister zu kennen, ist durchaus nicht stichhältig und zwar aus folgenden Gründen: Das Werk des Genius hat so viel eigene, subjektive Prägung an sich, daß es durchaus nicht ein Spiegelbild seiner Zeit ist. Zum Beispiel: die letzten Quartette Beethovens stellen auf gar keinen Fall den Zeitstil vor, sie befinden sich über ihm und eilen voraus. Die Absicht des Topographischen aber geht dahin, zu beschreiben, und zwar richtig zu beschreiben, also den Zustand aufzuzeigen, wie er auf weite Strecken hin wirklich war, und da ist es ohneweiteres einzusehen, daß mit Beethoven allein die Jahre um 1800 nicht gekennzeichnet sind. Damit wird eine Kluft zwischen Persönlichkeit und Zeit offenbar. Die kleinen Charaktere und die Handwerker ihrer Kunst verschwinden im Kartenbild in einer Anzahl von Punkten und bilden so die gleichmäßige Fläche, aus der die großen Geister hervorragen.

Die eine Behandlung des Musikalischen ist eine Auswahl nach Werken — es entstehen dadurch Entwicklungslinien, die andere ein Sammeln kleiner und kleinster Werke, daraus wird das Gleichmaß der Entwicklungsgrundlagen sichtbar.

Darin liegen eigentlich zwei verschiedene Arten von Musikgeschichtsschreibung beschlossen: die eine, die den Persönlichkeiten folgt und die Epoche geradezu nach ihnen benennt und die andere, die den Gattungen ihr Augenmerk schenkt und dabei nicht so sehr die großen Komponisten, als vielmehr die Art der Musik vor Augen hat.

Aus der „musikalischen Beschreibung“ einer Landschaft soll nun nicht nur die Menge der Erscheinungen der Kunstwerke sowie der Schaffenden und Musizierenden, sondern auch das Wesen dieser Menge Musik erkenntlich werden. Damit will gesagt sein, daß es nicht genügt, rein zahlen- und kartenmäßig Vorhandenes festzustellen, sondern daß darüber hinaus die stilistischen und künstlerischen Wesenheiten erforscht und herausgestellt werden müssen. Auch aus dem „Zustand“, nicht nur aus der Persönlichkeit des Genies muß der Geist erkannt werden, der einer Zeit und einer Landschaft innewohnt. Damit muß die „Musiktopographie“ über die Methode des reinen Beschreibens hinausgreifen in den Bereich des Wertens. Da sie es mit Geist und mit einer seiner Manifestationen innerhalb der Künste, mit Musik, zu tun hat, darf sie im Aufzählen nicht steckenbleiben, wengleich das Beschreiben die Hauptaufgabe bildet.

Dieser Zustand ist nun aber auch nicht nur vom Komponisten, sondern auch von Seite des Volkhaften her beeinflusst. Die Volkskunde hat hier ein Wort mitzusprechen, denn, so wie die Komponisten Kinder ihres Landes sind, so ist umgekehrt das Volk eben jener alle umfassende Nährboden, auf dem sie wachsen, gedeihen und schaffen. Sie sprechen den gleichen Dialekt, sie haben dieselben Lebensgewohnheiten, sie haben auch im Musikalischen ihre eigenen Kennzeichen. Das ist natürlich am vollendetsten im Volkslied und in der Volksmusik zu kennen, denn in der Kunstmusik ereignen sich Verschiebungen und Beeinflussungen, die solche volkhaft gegebene Grenzen nicht beachten. So kann man, wie dies schon geschehen ist, von einer „Volksliedlandschaft“ Niederösterreich sprechen, und das Land aus dem Vorkommen bestimmter Lieder und Liedtypen charakterisieren<sup>2</sup>. Da es sich bei der Volksmusik, wenigstens bis in die Zeit kurz vor dem Aufkommen von Grammophon und Radio um etwas traditionsmäßig Beharrendes handelt, so durfte man sich weitgehende Rückschlüsse erlauben. Die gegenseitigen Beeinflussungen waren nicht so stark, daß man ein völliges Auslöschen der landschaftlichen Eigenart befürchten mußte. Die aus topographischen Absichten erstellte „Zustandskarte“ war meist zuverlässig richtig.

Ganz anders liegen die Verhältnisse bei der Kunstmusik. Hier begegnen auf große Strecken hin Einflüsse, die einerseits weite Entfernungen überbrücken, andererseits vollkommen verschieden geartete Formen in den zu beschreibenden Bereich bringen. Man kann dies mit den geologischen Begriffen von Überlagerung und Überschneidung bezeichnen, auch Einsprengungen kommen vor; nur ist im Geistigen und vor allem im Musikalischen die Unterscheidung in der Regel nicht so leicht.

Solche Überschneidungen werden nicht nur von den Kunstgattungen selbst, sondern auch von den Ausführenden hervorgerufen. So wie die Epochen bestimmtes Aussehen haben, so sind auch innerhalb solcher geschlossener Zeiträume Kreise, die sich im Musizieren deutlich voneinander abheben. Städte, Klöster und Stifte, Wallfahrtsorte, der kaiserliche Hof und der Adel, das Bürgertum, die Schullehrer, sie alle haben, bei gleichbleibender Grundsubstanz der Musik, doch ihre bestimmten Ausprägungen, die den Stil einer Zeit ausmachen und topographisch festgehalten werden können. Das läßt sich auch kartenmäßig darstellen, woraus deutlich die verschiedenen Strahlungspunkte und Verbreitungsräume ersichtlich werden. Im Musikalischen kompliziert sich nämlich dieser Vorgang, weil da nicht nur soziologische Faktoren mitwirken, sondern auch kunst-eigene. Die einzelnen Gattungen, Symphonie, Sonate, Lied oder Variation usw. finden ihre Liebhaber und tauchen bald da, bald dort in verstärktem oder vermindertem Maß auf, so auch ihrerseits dazu beitragend, daß das Zustandsbild ein möglichst vielfältiges wird.

<sup>2</sup> Leopold Schmidt, Volksliedlandschaft Niederösterreich. In: Südostdeutsche Forschungen II. (1937) S. 258 ff.

Das alles bedingt Rücksichtnahme auf Einzelnes. Gerade bei der landschaftlichen Beschreibung darf man selbst die unscheinbarste Kleinigkeit nicht außer Acht lassen, kann sie doch oft blitzartig erhellend wirken und Verhältnisse klar legen, an deren Entschleierung man vorher nie gedacht hätte.

Die Alltäglichkeiten in Schule und Haus müssen wenigstens einmal und damit für immer dargestellt werden. Es soll jenes geradezu gigantische Maß an Musik offenbar werden, das den österreichischen Ländern, darunter auch Niederösterreich, seit Jahrhunderten zuteil war. Dieses Maß liegt nicht nur im augenblicklichen Zustand, sondern auch in der Vergangenheit. Da berührt sich die Musik mit der Geschichte und die Musiktopographie ist hier ständig auf ihre Helferinnen, die historischen Wissenschaften, angewiesen.

Die Forschungen gehen ins Einzelne, daher müssen Akten, Urkunden, Chroniken mithelfen, um die Existenz sowohl von Musikern, als auch von Kunstwerken festzustellen. Archivforschungen können nutzbringend werden für die Musikgeschichte, denn, wertvoller als jede kombinierende Untersuchung ist die sichere Kenntnis einer Jahreszahl und eines Ortes, woraus man eindeutig Entstehungszeit und -ort einer Komposition erkennen kann. Die stilistischen Untersuchungen sind deswegen nicht zwecklos, aber sie lassen uns hinsichtlich zeitlicher oder örtlicher Festlegung meistens vollkommen im Stich. So braucht zum Unterfangen einer topographischen Darstellung die Musik hier im größten Ausmaß die Geschichtswissenschaft, in unserem besonderen Fall die Landesgeschichte mit ihren verschiedenen Einzeldarstellungen.

Andererseits kann die Musik wieder von sich aus historische Feststellungen erhärten, wie dies etwa bei den dem berühmten Melker Marienlied beigegebenen Noten der Fall ist. Die im XIII. und XIV. Jhd. vorhandene starke Bindung österreichischer Stifte mit dem Westen, vor allem mit Frankreich, wird auch durch dieses kleine Stück Musik, der zweistimmigen Fassung einer sonst dreistimmig überlieferten Ballade bekräftigt<sup>3</sup>. Vielleicht könnte man der Meinung sein, es gäbe dafür ja bessere und kräftigere Beweise, sicher, dennoch aber bleiben diese wenigen Noten klingende Zeugen für das Miteinander zweier Kulturkreise.

Aus der Verbindung von Geschichtswissenschaft und Musik, der noch Literatur- und Kulturgeschichte an die Seite treten, soll und muß außerdem die Musikgeschichte zu einer kräftigeren Zeichnung der jeweiligen Zustände gelangen. Erstens dadurch, daß die Absichten einer Topographie wie oben bemerkt auf möglichst zahlreiche Erfassung von Einzelheiten ausgehen; zweitens aber dadurch, daß aus einer sicher bekannten Tatsache bei gleichartigen Verhältnissen eines Ortes, auf gleiche eines anderen geschlossen werden darf. Der Weg mag gewagt erscheinen, besonders für die älteren

<sup>3</sup> Leopold Nowak, Das Melker Marienlied. In: Unsere Heimat, Neue Folge 7 (1934) S. 184 ff.

Zeiten, aber er muß versucht werden, wenn anders man zu jenen Einzelheiten kommen soll, die eine musikalische Topographie Niederösterreichs erfordert.

Dabei bleibt Wien immer ein eigener Organismus, der seine musikalische Bedeutung unbestritten wohl erst seit den Tagen Maximilians I. behauptet, von da an aber in steter Entwicklung zu einem Anziehungspunkt größter Kraft heranwächst. Davon wird die Musikübung im Land Niederösterreich so überstrahlt, daß vieles in den Hintergrund gedrängt wird. Da muß wieder die eingangs erwähnte Spezialforschung eingreifen und in Einzeluntersuchungen die Steinchen zusammentragen, aus denen dann das Gesamtbild einer Musikentwicklung in Niederösterreich gelegt werden kann. Es müssen die jetzt nicht oder nicht genugsam sichtbaren Tatsachen herausgestellt werden, damit schließlich eine gleichmäßige Durchforschung der gesamten musikalischen Substanz dieses Landes alle für diese Kunst in Betracht kommenden Punkte örtlicher wie persönlicher Natur mit der ihnen zukommenden Bedeutung darstellt.

Das mag einem Wunschtraum gleichen, einem Idealziel, das nie zu erreichen sein wird. Aber: hat nicht auch die Landkarte Afrikas jetzt schon bedeutend weniger weiße Flecken als vor 50 Jahren? Wenn auch eine Musiktopographie Niederösterreichs jetzt noch eine ganze Anzahl solcher weißer Flecken aufweist, Lücken in der musikgeschichtlichen Erkenntnis dieses Landes, so kann das bei systematischem Arbeiten über kurz oder lang anders sein. Vor allem dann, wenn die Forscher anderer Disziplinen es sich angelegen sein lassen, bei ihren Arbeiten auch der musikalischen Belange nicht zu vergessen und darauf aufmerksam machen. Sache der musikgeschichtlichen Forschung wird es dann sein, die Hinweise dankbar anzunehmen und weiter zu verfolgen.

Nun ist aber noch ein Problem: die Durchführung einer solchen Beschreibung. Topographien können dies nur so machen, daß sie Ort für Ort, Gegend für Gegend erfassen, sie nach den erforderlichen Gesichtspunkten darstellen und so das gesamte Land schildern. Das geht entweder als Reise vor sich, die Orte folgen dabei in der Reihenfolge, in der sie besucht wurden, oder aber in alphabetischer Aufzählung, deren Ergebnis ein ausführliches Ortslexikon ist, wie etwa die Topographie von Niederösterreich. Beide Arten schließen nicht aus, daß ihnen Sonderdarstellungen folgen, die bestimmte Themen zusammenfassen und damit von höheren Gesichtspunkten materieller oder geistiger Gemeinsamkeiten das Land beschreiben.

Eine solche höhere Einheit auf geistiger Ebene ist die Musik und daher die Forderung nach einer Musiktopographie vollauf berechtigt. Auch für sie gelten zwei Darstellungsarten: nach Orten, bzw. nach sachlich-künstlerischen Belangen, in die auch die biographisch-persönlichen eingeschlossen liegen. Man kann Ort für Ort die Musiknachrichten sammeln; das ergäbe eine Musikgeschichte der einzelnen Städte und Orte Niederösterreichs. Die andere Art würde vielleicht eher geeignet sein, die Beeinflussungen innerhalb

einer Gegend herauszustellen und so im Zustandmäßigen auch die Bewegung, den Austausch von Musik zum Ausdruck zu bringen. Über die Ortsgeschichte hinaus muß die Musiktopographie aber auch, entsprechend den schon angeführten Forderungen, die einzelnen Gattungen von Formen und Musiziergewohnheiten, von Komponisten und Instrumentenbauern zusammenhängend berücksichtigen. Ist die musikalische Ortsgeschichte vor allem ein Sammeln von Musik-Nachrichten und ein Charakterisieren der betreffenden Orte nach ihrer musikalischen Substanz, so bedeuten Zusammenfassungen die nach mancher Hinsicht wichtigeren „Zustandsbeschreibungen“. Aus ihnen erwächst erst die musikalische Kennzeichnung des Landes und das ist ja das anzustrebende Ziel.

Niederösterreich und Wien lohnen eine solche Arbeit vollauf. Wenn man nur ganz übersichtsweise die Vielfalt musikalischer Erscheinungen vorüberziehen läßt, so wird allein schon dadurch der überaus reich bestellte Boden sichtbar. Volkslied und Volksmusik zeigen verschiedene Gestalt, je nachdem sie in das dem Böhmisches zugekehrte Waldviertel gehören oder in der südöstlichen Ecke über das angrenzende Burgenland ins Ungarisch-Slovakische hinunterschauen. Dem Voralpengebiet eignet wieder ein anderer Typus, der seine Verbundenheit vor allem mit der steirischen Eigenart nicht verleugnen kann. Aus dem Boden dieser Volksmusik haben die Klassiker und ihre Zeit viel Anregung gezogen, die Hinwendung zum Volkslied in diesen Jahren bezeugt auch die bekannte, 1819 durch die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angeregte Sammlung von Volksliedern. Aber auch das Hochbarock ist an ihm nicht vorübergegangen und hat den niederösterreichischen Dialekt bis in die Faschingskomödien des kaiserlichen Hofes hinaufgenommen, wie der nachstehende, von Kaiser Leopold I. vertonte Text beweist. (s. Tafel 1).

Wendet man sich anderen Kreisen des Musiklebens zu, so wird man vielleicht zuerst den Städten und in ihnen den Schulen Aufmerksamkeit schenken. Hier stehen wir so recht eigentlich vor der, wenn man so sagen darf, Humusbildung der Musik in Niederösterreich. Die städtischen Musiker, die Thurnermeister mit ihren Gesellen und die Schullehrer sind die tatkräftigen, tragenden Grundkräfte der Musikalität unseres Landes. Das bedarf einer näheren Erklärung, um nicht mißverstanden zu werden und ich darf dabei an die eingangs ausgesprochene Meinung erinnern, daß es bei einer Musiktopographie nicht nur auf die Großen im Reiche der Musik, sondern auch auf die Kleinen ankommt. Der Boden soll durchforscht werden und dafür ist es außerordentlich wichtig, bis in die kleinsten Einzelheiten vorzudringen. Denn die allgemeine Musikalität der Wiener klassischen Zeit wäre nicht denkbar ohne diese ausgedehnte musikalische Bildung weitester Kreise. Wobei unter Bildung jetzt nicht unbedingt Fähigkeit zur Komposition, sondern zum Musizieren schlechthin, etwa die Primavista-Ausführung eines Generalbasses, gemeint ist. Es war tüchtiges, handwerkliches Können vorhanden,

Aus der Musica zu deren Hochadelichen Hoff Dainen Concerti Componist von Ihre  
May: dens Kayser. Anno 1686<sup>e</sup> Wien, Nat. Bibl. Cod. 16003.

1. Träxlä Tischlä pranget wol wan ihr mir habt holz

2. Bintä Wagnä die ihr hir stabs mit holz umgeht

1. alles ist mit trimmer voll aidiem holz wadit d'bintä stolz. Becken köch die

2. zieht dort ein block her für hieuten oans im windel steht. oäches büdes

1. badian braten nu mit holz hoätz imä fort krönts oan scheidtel

2. ist uns a-ben es mag sein hart o-der weids latten trimä

1. no woll kraten bey dem hert löant oa-nes dort.

2. tiets uns geben es giät uns schon alles gleich.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or introductory paragraph.

Table with multiple columns and rows, containing handwritten entries.

Handwritten text line, possibly a section header or separator.

Table with multiple columns and rows, containing handwritten entries.

Handwritten text line, possibly a section header or separator.

Table with multiple columns and rows, containing handwritten entries.

Handwritten text line, possibly a section header or separator.

Table with multiple columns and rows, containing handwritten entries.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a conclusion or signature.

das seinen bestimmten Formen- und Formelschatz gewandt zu handhaben verstand und das dadurch den folgenden Generationen anregende Musiziertätigkeit bot. Die Musikgeschichte der österreichischen Schullehrer ist ja noch nicht geschrieben, aber sie wäre eine Tat. Denn nicht nur, daß aus diesen Kreisen Komponisten wie Franz und Ferdinand Schubert, Joseph Eybler u. a. stammen, sie haben vor allem die Heranbildung musikalischer Talente als ihr Verdienst zu buchen. So Matthias Frankh in Hainburg, der Josef Haydn die ersten Wege wies, so Sebastian Witzog in Korneuburg, dem Joseph Weigl seine Ausbildung verdankt, so Anton Stoll, der Schuldirektor von Baden, der eine Zeitlang Lehrer Joh. Baptist Schenks war.

Das benachbarte Oberösterreich besitzt in Anton Bruckner, dessen Stammbaum nach Niederösterreich weist, einen der größten „Schulmeister“ der Musik. Einer Lehrerfamilie entstammend, von einem tüchtigen Lehrer, Joh. Bapt. Weiß zu Hörsching, in der Musik unterwiesen, wurde er selbst ein ausgezeichnete Lehrer seiner Kunst und gehört mit dieser Spanne seines Lebens, die in ihm auch den Komponisten zu höchster Blüte reifte, Wien an.

Solche unablässige Tätigkeit mit Musik hob manche dieser Lehrer zu Komponisten empor. So den 1855 in Perchtoldsdorf verstorbenen Ambros Rieder, der als einer der bekanntesten hier angeführt sei. Die topographischen Nachforschungen würden eine große Anzahl von Schullehrern ergeben, die alle schöpferisch tätig waren und mit ihren Werken die Musik in Niederösterreich in lebendigem Fluß erhielten. Es stimmt, daß es sich dabei meistens um Gebrauchsmusik handelt, die keinen Anspruch auf künstlerischen Wert erheben darf, aber ihren Schöpfern war es auch gar nicht um hohe Kunst zu tun. Sie hätten für sie in den meisten Fällen auch gar keine Verwendung gehabt. Die Forderung lautete: sich den Verhältnissen anpassen und für den täglichen Gebrauch das Notwendige selber komponieren und ausschreiben, man hatte ja nur bescheidenste Mittel zur Verfügung. So nennen z. B. die Umschläge des Musikarchivs in Stift Seitenstetten folgende Schullehrer: Philipp Eder in Haugsdorf, Franz Leitner in Steinakirchen am Forst, Bernhard Puchinger in St. Peter in der Au, einen Schorn ohne Vornamen und Ortsangabe und einen Johann Schubert in Sitzendorf. Bei allen Namen steht die Angabe: „Ludimagister“. Man kann überzeugt sein, daß weitere Nachforschungen diese Namen noch vermehren würden. Dabei darf nicht übersehen werden, daß auch die „organoedi“, die Organisten, zum größten Teil den Schullehrern beizuzählen sind. Denn im 18. u. 19. Jhd. waren meistens beide Funktionen in einer Hand vereinigt. Wiederum möge an Hand des Seitenstettner Musikarchivs gezeigt werden, wie aufschlußreich schon von einem einzigen Punkt aus solche Studien sein können.

Es werden da folgende Namen genannt: Melchior Dreyer, Organist in Ellwangen (Württemberg); aus Lambach werden gleich drei

namhaft gemacht: Josef Hohenreitter, ein Obermeyer und ein Stanislaus Reidinger. Maria Taferl ist mit 27 Messen seines Organisten Franz Pfeiffer vertreten, während ein Joseph Pfeiffer Organist in Seitenstetten ist. Es handelt sich um denselben Josef Pfeiffer, der am 1. Juli 1848 Anton Bruckner ein glänzendes Zeugnis ausstellte. Mit Christian Widmann lernen wir einen anderen Organisten des gleichen Stiftes kennen. Ein Resch aus Grein und ein Roser aus Linz<sup>4</sup> weisen ebenso wie der Steyrer Organist Franz Weigl nach Oberösterreich. Niederösterreich selbst ist dann noch vertreten mit zwei Melker Organisten, einem Werner und einem Franz Schneider, einem Wissner in Geras und Adam Scheibl in St. Pölten, der als anscheinend fruchtbarer Komponist mit 22 Messen und 6 Einlagen aufscheint. Aus der Steiermark ist Mariazell mit seinen Organisten Widerhofer vertreten. An der dem Stift Seitenstetten zugehörigen Wallfahrtskirche am Sonntagsberge lernt man in der 2. Hälfte des XVIII. Jhdts. den Schullehrer und Organisten Mathias Manser kennen, aus dessen Besitz sich zwei bisher unbekannt gebliebene Orgelbücher erhalten haben, die planvoll angelegte Sammlungen von Präludien und Versetten darstellen. Sie geben Einblick in die bis jetzt noch viel zu wenig erfaßte und durchforschte Orgelmusik im Niederösterreich des XVIII. Jhdts. Aus den durchwegs anonym überlieferten Versetten mögen hier zwei Beispiele zeigen, wie auf dem ausgezeichneten Orgelwerk der Sonntagsberger Kirche (erbaut 1757) musiziert wurde. (s. Tafel 2).

Die Zustandskarte dieser Gruppe — Schullehrer, Regenschori und Organisten — ergäbe eine ganz ungeheure „Dichte“ und wäre allein schon hinreichender Beweis für den musikalischen Boden Niederösterreichs. Erstreckt sich die Topographie, wie es ja sein soll, auf die gesamte Vergangenheit, dann treffen wir, über Wolfgang Schmeltzl, den berühmten Schottenschulmeister zurückgreifend, auf die Anfänge im XIII. Jhd., wobei die tiefgehenden Einflüsse der protestantischen Schule in Österreich vor allem hinsichtlich der deutschen Sprache und des Kirchenliedes nicht übersehen werden sollen. Damals schon besorgt der Schulmeister auch den Gesang in der Kirche und ist solcherart ein wichtiger Faktor im musikalischen Leben. Anfangs sind es häufig die des Lesens und Schreibens kundigen Geistlichen, so etwa, wenn von Krems aus dem Jahre 1267 berichtet wird, daß der Benefiziat der Hauskapelle des Bürgers Gozzo 4 Schülern Unterricht geben darf<sup>5</sup>. Der Unterricht jener Zeit erstreckte sich ja neben den elementaren Kenntnissen, zu denen das Latein zählte, auch auf Singen, und so ist die Geschichte des Unterrichtes in Niederösterreich auch gleichzeitig eine Geschichte seiner Musik. Es wird auch so bei dem 1232 genannten Godofridus

<sup>4</sup> Vermutlich Johann Georg Roser von Reiter, geb. 1740 zu Naarn, gest. 1797 in Linz. Frdl. Mitteilung von Herrn Dr. Othmar Wessely.

<sup>5</sup> Anton Kerschbaumer, Geschichte der Stadt Krems. Krems 1885, S. 289.

Handwritten musical notation for a 'Versetzl' in 3/8 time. The piece is written on two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with eighth notes. The word 'Versetzl' is written at the beginning of the treble staff.

A small handwritten musical fragment showing a few notes on a treble and bass staff. It appears to be a continuation or a related piece, with a few notes in the treble and bass staves.

Handwritten musical notation for a 'Versetzl' in 3/8 time. The piece is written on two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass staff provides a simple accompaniment with eighth notes. The word 'Versetzl' is written at the beginning of the treble staff.

A small handwritten musical fragment showing a few notes on a treble and bass staff. It appears to be a continuation or a related piece, with a few notes in the treble and bass staves.

Notenbeispiel 2.  
Zwei Versetzl aus der Sonntagsberger Sammelhandschrift des Mathias Moser.



scolasticus in Wiener Neustadt gewesen sein<sup>6</sup> und an allen anderen Orten, von denen wir wissen, daß sie schon in frühesten Zeiten Schulen errichteten. Das gilt nicht zuletzt für Wien, dessen Schulwesen ja gleichfalls bis in dieses Jahrhundert zurückreicht.

Ein eigenes Kapitel sind die „Thurnermeister“, die Stadttürmer, die mit ihren Gesellen auch gleichzeitig die Stadtmusikanten darstellen und neben ihren sonstigen Verpflichtungen wie Stundenschlagen und Feuerausrufen auch in der Kirche mitzuwirken hatten. Aus den urkundlichen Nachrichten über sie blitzen oft helle Streiflichter über die Musikpraxis der Zeiten, die sehr oft auch Unstimmigkeiten und Streitigkeiten erkennen lassen. Als später Zeuge solcher Kunst, es handelte sich vor allem um Intradn und Tusche zum „Anblasen“ von Standespersonen, sei hier erstmalig eine Intrada mitgeteilt, die sich handschriftlich (um 1800) in Stift Ardagger erhalten hat. (siehe Tafel 3).

Neben diesen weltlichen Musikgewohnheiten der Städte steht ebenso groß, wenn nicht noch größer, die geistliche Musik. Die Meßstiftungen, die Bruderschaften, die Prozessionen, sie alle waren auch mit Musik verbunden und so Förderer der Musik. Hier in einzelnes eingehen, hieße den dieser Studie gezogenen Rahmen sprengen.

Auch die Wallfahrtsorte Niederösterreichs haben ihre eigene Musikkultur, die nicht nur in der Kirchenmusik schlechthin zum Ausdruck kommt, sondern vor allem auch im Kirchenlied, in der Gesangbuchliteratur.

So etwa in der „Sonntagsberger Wallfahrt. Das ist: Andächtige Gesänger. Mit beygesetzten Melodien von der Allerheiligsten Dreyfaltigkeit auff den Sonntagberg in Vnnder-Oesterreich dem Closter Seitenstätten ... zugehörig. ... Gedruckt zu Wien bey Susanna Christina Cosmerovin An. 1689“. Das kleine Duodezbüchlein ist der Erzbruderschaft der allerheiligsten Dreifaltigkeit „in der vralten Kirchen bey St. Peter in Wienn“ gewidmet.

Daß hier infolge der oft von weitherkommenden Wallfahrten die interessantesten Beeinflussungen statthaben können, ist anzunehmen. Auch die Stilarten überkreuzen sich, Barockes steht neben Reformatorischem, wie in David Gregor Corners „Groß Catolisch Gesangbuch“ von 1631, so daß diese Seite der Musiktopographie Niederösterreichs zu den aufschlußreichsten zählt.

Jeder dieser Kreise ergäbe ein eigenes „Zustandsbild“, ihre Summe eine Art musikalischen Kultur-Atlas, der im Verein mit dem Text die Musiktopographie Niederösterreichs darstellte.

Da wäre es noch notwendig die Musikkultur der niederösterreichischen Schlösser zu beschreiben. Voran die Aufenthaltsorte des Kaiserhauses: die Favorita, Laxenburg, Schönbrunn, dann Schloßhof, Schloß Rohrau, der Gräfl. Harrachsche Besitz, dessen Musiksphäre

<sup>6</sup> Josef Meyer, Geschichte von Wiener-Neustadt. Wiener-Neustadt 1924, I, 1, S. 122.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Intadra'. The score is written on two systems of staves. The top system consists of two staves: the upper staff is for the 'Clarino principale' and the lower staff is for the 'Tympano'. The 'Clarino principale' part is written in a treble clef with a common time signature (C). The 'Tympano' part is written in a bass clef with a common time signature (C). The score is divided into measures by vertical bar lines. The 'Clarino principale' part features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The 'Tympano' part consists of rhythmic patterns, including triplets and single notes, indicated by stems and flags. The bottom system also consists of two staves, continuing the 'Clarino principale' and 'Tympano' parts. The 'Clarino principale' part continues with a melodic line, and the 'Tympano' part continues with rhythmic patterns. The score ends with a double bar line. The handwriting is in black ink on aged paper.

Notenbeispiel 3.  
Intadra um 1800 aus Stift Ardagger.

Jos. Haydn zugehört<sup>7</sup>, die Schubertstätten Atzenbrugg und Ochsenburg, ebenso die für gewöhnlich als Geburtsstätte des Haydn'schen Streichquartetts genannte Besetzung des Karl Josef v. Fürnberg, Schloß Weinzierl bei Wieselburg. Ihnen reihen sich würdig an die Adelssitze in und um Wien, deren glanzvolle, ja geradezu verschwenderische Musikpflege dem Kunstleben Niederösterreichs eine auszeichnende Note verleiht. Was der kaiserliche Hof allein an Gelegenheitsmusiken brauchte<sup>8</sup>, bedurfte einer Unsumme von musikalischen Kunstwerken, und daß dieses geforderte Pensum geleistet wurde, ist ein glänzendes Zeugnis für die geradezu unerschöpfliche Musikalität mit der Komponisten, Kapellmeister, Solisten, Instrumentalisten, Regisseure und Tänzer am Werk waren.

Den Beginn dieser höfischen Kultur verdankt Niederösterreich und Wien den Babenbergern, deren Kunstfreudigkeit und Mäzenatentum dem Minnesang in Österreich eine von allen hoch gepriesene Pilegestätte bereitete. Wenn auch ungünstige Zeitläufte diese Tradition unterbanden, sie erstand wieder und erlangte im Stil der Wiener Klassiker und der nachfolgenden Romantik welterobernde Kraft.

An dieser frühesten Zeit von Musikübung in Niederösterreich sei nun gezeigt, wie die topographische Methode vorgehen muß, um das erstrebte Ziel zu erreichen, wobei infolge der Raumknappheit vieles nur angedeutet sein kann, was näher ausgeführt werden müßte.

Es geht darum, das Vorkommen geistlicher Musik bis etwa 1300 darzustellen, die Orte an denen musiziert wurde, die Personen und welcherart diese Musik war. Da direkte Zeugnisse spärlich gesät sind, müssen auch indirekte Quellen herangezogen werden: alle jene geschichtlichen Dokumente, die eingangs angeführt wurden. Sie entsprechend musikalisch „auszudenken“, ist einer jener Arbeitsvorgänge, die notwendig sind, um der Musikgeschichte zu weiteren Feststellungen zu verhelfen. Es sei gerne zugegeben, daß da manchmal Kombinationen gewagt werden, die vielleicht auf Widerspruch stoßen; aber der Versuch sei trotzdem gemacht, denn es soll nichts unversucht bleiben, die „Musikalität“ Niederösterreichs auf breiterer Basis darzustellen.

Ausgangspunkte der Musikkultur sind die Stifte. Sie, die sich schon des Gottesdienstes wegen der Tonkunst annehmen mußten, sie haben in zielbewußter Arbeit durch Unterricht und Ausübung in den liturgischen Tagzeiten sowie in der hl. Messe, der Musik zum ersten rasch emporblühenden Wachstum verholfen.

<sup>7</sup> Vgl. Ernst Fritz Schmid, Joseph Haydn. Ein Buch von Vorfahren und Heimat des Meisters. Kassel 1934, S. 207 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Alexander v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901; Ludwig Ritter v. Köchel, Johann Joseph Fux. Wien 1872 und Max Neuhaus, Draghi. In: Studien zur Musikwissenschaft, Beiheft 1 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien 1913, S. 104 ff.

Es ist nicht unwichtig, dazu die Reihenfolge ihres Entstehens vor Augen zu haben<sup>9</sup>.

ca. 960 St. Hypolit in St. Pölten nach den Ungarneinfällen wiedererstanden, gegründet Mitte 8. Jhdt.

erste Hälfte 11. Jahrh. Melk, das 1089 den Benediktinern übergeben wird.

1049 Ardagger.

ca. 1050 Erla.

ca. 1083 Göttweig, dessen erste Anlage der Kirche schon 1072 durch Bischof Altmann erfolgte.

vor 1108 Klosterneuburg, 1136 Augustiner Chorherren anvertraut.

ca. 1109/14 Seitenstetten.

1112 St. Georgen a. d. Traisen (später nach Herzogenburg verlegt).

1136 Klein Mariazell.

1136 Heiligenkreuz.

1138 Zwettl.

1144 Altenburg.

vor 1150 St. Andrä an der Traisen.

um 1155 Geras.

um 1155 Pernegg.

ca. 1158 Schottenkloster in Wien.

1202/06 Lilienfeld.

1244 Herzogenburg durch Verlegung v. St. Georgen a. d. Traisen.

1269 Imbach, Dominikanerinnen.

ca. 1269 St. Bernhard, Zisterzienserinnen.

Jedes dieser Jahre bedeutet für den betreffenden Ort den Beginn von Kirchenmusik, vor allem dann, wenn Benediktiner oder Zisterzienser die Führung übernehmen. Aber auch die Chorherrenkonvente sind musikalischer Boden, denn sowohl die Regel Bischofs Chrodegang v. Metz (VIII. Jhdt.), die für die weltl. Kanonikate Geltung hatte, als auch die Augustinerregel, der die regulierten Chorherren angehören, haben ausdrückliche, sich auf Musik beziehende Bestimmungen. Die weltlichen Chorherren versagten allerdings bald und wurden durch strengere Ordensgemeinschaften ersetzt.

Die Chrodegang-Regel fordert in Kap. 50 und 51<sup>10</sup> von den Sängern, daß sie eine gute und schöne Stimme haben und nicht nur dem Text, sondern auch der Musik gerecht werden müssen. Die weniger Begabten sollen schweigen. Daraus geht deutlich hervor, daß man nicht nur rein liturgische Erfordernisse, sondern ebenso künstlerisch-musikalische vor Augen hatte. Als Urbild beider Regeln kann man wohl die des hl. Benedikt ansehen, in der mit klas-

<sup>9</sup> Die Angaben über die Gründungsjahre schwanken im diesbezüglichen Schrifttum.

<sup>10</sup> Migne, Patrol. latina 89, 1079.

sischer Kürze, aber ebensolcher Bestimmtheit die Ordnung des gesamten Chorgebetes, sowie die Güte des Gesanges festgelegt wird<sup>11</sup>. Damit diese Übung aber ohne Unterbrechung stattfinden konnte, mußte man sich um Nachwuchs umsehen und daher dürfen wir für alle Stiftsgründungen, vor allem die männlichen, auch gleichzeitig die Einrichtung einer Klosterschule annehmen, soweit wir nicht aus dokumentarischen Belegen dies von vornherein sicher wissen. Derartige Schulen bestanden in beinahe allen genannten Stiften. Besonderer Berühmtheit erfreute sich Göttweig, Melk, Seitenstetten und zur Zeit Altmanns auch St. Pölten. In den *Necrologen*<sup>12</sup> dieser Stifte finden sich auch Namen von Schülern, in denen wir die früheste Nennung von Sängerknaben in Niederösterreich erblicken dürfen. Denn wenn auch der Beisatz „puer“, bezw. „solaris“ nicht unbedingt sicher sagt, daß der Träger seines Namens ein Sänger gewesen ist, so wird man dennoch mit der Annahme, daß diese auch in der Kirchenmusik zu brauchen waren, nicht fehl gehen.

Diese frühen Zeiten legten großes Gewicht auf musikalische, sängerische Fähigkeiten und werden gerade bei Knaben auch immer auf ihre Verwendung zum Chorgesang gesehen haben. Konvent und Klosterschule sind wie überall so auch in Niederösterreich die frühesten musikalischen Körperschaften. Ihre Musik ist der gregorianische Choral in all seinen bis dahin ausgebildeten Formen: der urtümliche Psalmengesang, die einfachen Antiphonen und Meßgesänge, sowie die reicheren, ja virtuos gestalteten Melodien der Responsorien, Gradualien und Allelujajubilen. Vom Westen her kam mit der Kolonisation ein musikalisches Empfinden in unser Land, das fremdartig anmutete, vielleicht aber gerade deshalb zu den kulturellen Erfordernissen besonders paßte und so auch vom Volke empfunden wurde. Man muß hier das richtige Maß einzuhalten wissen und sich vor Übertreibung hüten. Das Land war im 10.—12. Jahrhundert Kolonisationsgebiet und hatte mehr die starke Faust des Verteidigers und Handwerkers notwendig, als die feineren Hände des Künstlers. Ihm deswegen aber alle Musikübung absprechen, wäre ebenfalls Unrecht, denn gerade der Eifer der Christianisierung, der vor allem aus der Tätigkeit Altmanns herausleuchtet, kann die Musik im Gottesdienst nicht übersehen haben. War es doch auch Vorschrift, daß jeder Geistliche mit den notwendigen Büchern versehen sein mußte, nur damit alle Funktionen in richtiger Weise vor sich gehen konnten. Wenn wir einerseits von dem Fleiß hören, mit dem in den scriptorien der Klöster Bücher geschrieben wurden und uns andererseits vergegenwärtigen, wieviel Zerstörungen seit dem 10. Jahrhundert Niederösterreich erdulden mußte, dann können wir mit Recht eine beträchtliche Menge liturgischer Handschriften mit

<sup>11</sup> Vor allem die Kapitel 8—19.

<sup>12</sup> Vgl. die im V. Bd. der „*Necrologia*“ (*Monumenta Germaniae historica*), 1913 abgedruckten Totenbücher der niederöstr. Stifte. Für die *pueri oblati* ist auch aufschlußreich das Traditionsbuch von Göttweig, hg. von A. Fuchs in *Fontes rer. Austr.* II., 69.

Musiknoten (Neumen) annehmen. Hatten sich doch in Klosterneuburg und Zwettl beispielsweise eigene Schreiberschulen gebildet, deren Untersuchung nach Form und Eigenart ihrer Neumen eine lohnende Aufgabe wäre. All das aber war unrettbar dahin, als das Linien-system aufkam. Die schon zur Zeit ihrer Hochblüte als ungenau empfundenen Neumenzeichen wurden völlig beiseitegeschoben. So ist uns auch aus diesem Grunde nur ein verschwindend kleiner Rest erhalten geblieben, der die Verluste umso mehr bedauern läßt und aus dessen zahlenmäßig kleiner Menge nicht der Schluß auf eine ebenso geringe Pflege des Kirchengesanges gezogen werden darf.

Verpflichtung zum kirchlichen Gesang führt die Geistlichen der im 11. und 12. Jhd. errichteten Pfarreien auch zur Pflege des Kirchenliedes. Bei Behandlung dieses Problems muß man gleichfalls richtiges Maß halten. Sicher ist, daß wir uns den Gesang in einer solchen kleinen, noch aus Holz gebauten Pfarrkirche außerordentlich einfach vorstellen müssen. Wenn überhaupt, so war er ungekünstelt, einer robust geschnitzten Statue vergleichbar. Die Kyrie-eleison-Rufe der Allerheiligen Litanei sind der Ausgangspunkt. Mit ihnen konnte das Volk tätigen Anteil an Gottesdiensten, Prozessionen und sonstigen Andachten nehmen. Von da geht es über die schon zu Beginn des 13. Jhdts. bezeugten Lieder, die also sicher in das 12., wenn nicht 11. Jhd. zurückführen, zur Blüte des vorreformatorischen deutschen Kirchenliedes, das in so ausgezeichnete Weise Zeugnis ablegt von der den Alpen- und Donauländern eigenen Musikalität. Sagt doch schon Gerhoh von Reichersberg in seiner Erklärung zu Psalm 49 (ca. 1148): „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern in der Volkssprache; am meisten ist dies bei den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeignet ist“. Älteste Lieder solcher Art sind: „In Gottes Namen fahren wir“, „Nun bitten wir den heiligen Geist“, „Christ ist erstanden“, dessen früheste Niederschrift ein Klosterneuburger Kodex bewahrt.

Eine Karte Niederösterreichs mit den Einzeichnungen der Stifte, Pfarreien (die wichtigsten) und Städte bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts ergäbe die graphische Darstellung, „Zustandszeichnung“, der Musik im mittelalterlichen Niederösterreich. Die Klöster sind die das Land speisenden Kraftquellen, in den Pfarreien wird die Verbreitung der geistlichen Musik angebahnt und man sähe wohl schon auf einen Blick, daß die Musik sich auf bestimmte Gegenden erstreckt, je nach dem die Pastoration mehr oder weniger dicht sein konnte. Jedenfalls braucht das mittelalterliche Niederösterreich sich seiner kirchenmusikalischen Praxis nicht zu schämen, denn es hat damit den Grund gelegt zu späterer Blüte seiner Musik.

Die werten ob' elley lant. Waz sein wesen vñ sein schein. Spricht ir wie mecht die  
 sein. Waz von schein der leib ir do. so waz sein lob anderstwo. Also waz sein die  
 werlt wol. man sprach niemem do so wol. Als in got haim gefande. ze vreden seinē  
 lantē. Ir gepot er ein hochzeit. dar wozdes noch seit. In den sellen lantē me  
 dham so wunnlichleich ergie. vñ von herren also groz. dar chum vil manig sein  
 genoz. Der ich er gern wande. ob ich ir namen erkande. Die enpheng er  
 lobleich. Die chron von dem rich. Der sein witer der chumich lae. vntz in in  
 mit ern phlat. Wm er vil manich tugent pegie. auch wird dham frimmer witer  
 me. Mit seinem sin par er sat. wer zem par in seiner stat. Got legen in sein  
 reiche. wam er hot ir pilleiche. Wm sullen in sein wol ginnen. wam er hot wol  
 beginnen. Mit vreden vnd mit wertschaft. man macht do groz chraft. Von  
 rittern vñ von vmmen. wol lechis wochen schamen. Also lang si werte. wes man  
 ze vreden gerte. Wie vil de. murchleich do vntz. hie satz der chumich so sein  
 lant. Dar ir vil fridenich strent. er tet sam die weisen tuent. Die des got  
 gnade lagent. waz si eren be. agent. Vnd ir von im wellent haim. so treiget in  
 nigen von wam. Der in leuan zu befreichet. so er sich des mretes reiche. **DU.**  
 in icht guetes mretes wert. dar in dar sei besichert. Wier von seiner hirmelant.  
 vnd sein got dham genad lant. Wie leicht ein ende des geschnicht. also endet der  
 chumich icht. Seid in got het geret. dar wurd auch in gedehret. Ke lob in  
 allen stau. in der waz. er sijn erkunden. Als in sein hertze gerte. wam in sein  
 ert werlt. **W.** an seinen tot. als ir der hirmelwogt gepot. In alle miltrenende.  
 in dem ellenez. Ir et in ram d. reite. er luten viel zeite. Dar lirt si wol zenen  
 det. wam sich dar hie endet. Vnd mret sich verheren. ze gemach vnd ze eren.  
 vnd ze wunnen manichvalt. ze wunsch. werden si paide alt. Wam si got lirt  
 gesant. ze vreden in ir angen lant. Ir. Der vñ ir mueter. der chumich selbe  
 in lirt er. ir willen wo er mochte. vnd doch als in tochte. Nicht sam er e  
 phlat. do er sich durch sei verlach. Wund er noch eren lebte. vnd so dar in  
 got gebte. Mit veterleichem lone. noch der merit. chrone. In vnd seinē wibe.  
 mit dem ewigen leib. Durch got des putet alle. dar vns der lob geualle. **D.**  
 vns got gelilde. dey ist goldes vbergulde. noch in sein ellende. hie hat dar  
 hie ein ende.

Das Wiener „Erec“-Bruchstück.

N.-ö. Landesarchiv: Alte Einlagen VOWW 67.

Aufn.: Öst. Lichtbildstelle.

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich](#)

Jahr/Year: 1948

Band/Volume: [29](#)

Autor(en)/Author(s): Nowak Leopold

Artikel/Article: [Studien zu einer Musiktopographie Niederösterreichs 394-410](#)