



Katharina Larissa Paech

Univerza za glasbo in uprizorjajoče umetnosti v Gradcu
The University of Music and Performing Arts Graz

„Hymnus novus“ – Barocke Figuraliter-Hymnen aus der Wiener Franziskanerprovinz

»Hymnus novus« – baročni figuralni himnusi iz Dunajske frančiškanske province

Prejeto: 15. marec 2020

Sprejeto: 5. maj 2020

Received: 15th March 2020

Accepted: 5th May 2020

Ključne besede: himnus, frančiškani, figuralna glasba, barok, Avstrija

Schlüsselwörter: Hymnus, Franziskaner, Figuralmusik, Barock, Österreich

IZVLEČEK

Frančiškanski samostan v Gradcu hrani rokopise Dunajske frančiškanske province iz prve polovice 18. stoletja, ki pričajo o uporabi figuralnih himnov v baročnem slogu v okviru molitve oficija. Članek predstavi njihove melodije in razširjenost, nato pa razpravlja še o generalbasni spremljavi v sodobnih orgelskih knjigah.

ABSTRACT

In der Wiener Franziskanerprovinz gibt es Handschriften aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche die Verwendung von Figuraliter-Hymnen im barocken Stil für das Stundengebet bezeugen. Im Text werden zunächst diese Melodien und deren Verbreitung beschrieben. Danach richtet sich das Augenmerk auf die Generalbassbegleitungen der zeitgenössischen Orgelbücher.

In der Bibliothek des Grazer Franziskanerklosters befinden sich wertvolle Manuskripte und Drucke aus der ganzen Wiener Franziskanerprovinz, darunter mehrere Handschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche die Gesänge zum Stundengebet enthalten. Für diese Forschungsarbeit wurden drei großformatige Antiphonalien, die in den Klöstern in Graz (zwei Bände) und St. Pölten verwendet wurden, sowie zwei Orgelbücher, die sich Brüder in Graz und Maria Lanzendorf (bei Wien) für den praktischen Gebrauch zusammenstellten und hierbei zu den Melodien eine Generalbassstimme hinzufügten, herangezogen.¹ Neben älteren Gesängen finden wir in den Büchern auch barocke Figuralmusik: mit „Hymnus novus“, „Hymnus solennis“ oder „Hymnus figuraliter“ bezeichnete, strophenliedartige Hymnenkompositionen. Im folgenden Text werden zunächst diese Melodien und deren Verbreitung auf der Basis der vorliegenden Quellen beschrieben. Danach richtet sich das Augenmerk auf die Generalbassbegleitungen der Orgelbücher und deren Merkmale.

Die Figuralmusik des Offiziums ist bisher nur wenig erforscht worden. Arbeiten zur Figuralmusik beschäftigen sich mit franziskanischen Messvertonungen – hier sind besonders die Veröffentlichungen von Ladislav Kačič² zu erwähnen – oder mit der Geschichte der Musik in einer Region oder einem Kloster.³ Franz Karl Praßl⁴ betont in seiner Beschreibung der Choralquellen der Grazer Franziskanerbibliothek die Bedeutung der dortigen Handschriften und gibt anhand einzelner Beispiele einen Überblick über den Reichtum der Musikpflege im Stundengebet bei den Franziskanern. Br. Irenäus Tomasz Toczydłowski⁵ untersucht detailliert die liturgischen Quellen des Grazer Franziskanerklosters und kann auf dieser Basis genaue Erkenntnisse zum Gesang im Offizium gewinnen. Ausführliche, vergleichende Tabellen erschließen die von ihm verwendeten Handschriften. Das letzte Kapitel seines Textes befasst sich mit der „Figuralmusik im Stundengebet der Franziskaner in Graz“. Dabei werden auch die Hymnen, auf die ich hier eingehe, knapp beschrieben und mit Abbildungen aus den Handschriften illustriert. Auf dieser Basis erfolgte eine kommentierte Edition der Figuraliter-Hymnen aus dem Grazer Orgelbuch durch die Autorin.⁶ Franz Karl Praßl thematisiert das Orgelbuch zudem in weiteren Publikationen unter

1 Die Handschriften stehen in der Bibliothek im Grazer Franziskanerkloster unter folgenden Signaturen: S 1/18 (Orgelbuch aus Maria Lanzendorf), S 1/20 (Orgelbuch aus Graz), S 1/44 und S 1/45 (zweibändiges Antiphonale aus Graz), S 1/58 (Antiphonale aus St. Pölten).

2 Z. B. Ladislav Kačič, „Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.-18. Jahrhundert,“ in *Musicologia Istrompolitana I*, hrsg. von Marta Hulková und Eubomir Chlupka (Bratislava: Stimul, 2002), 53–102.

3 Vgl. hierzu die Beiträge in: *Plaude turba paupercola: Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, hrsg. von Ladislav Kačič (Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005).

4 Franz Karl Praßl, „Choralquellen in der Grazer Bibliothek der Franziskaner,“ in *Plaude turba paupercola, Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, hrsg. von Ladislav Kačič (Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005), 33–50.

5 Br. Irenäus Tomasz Toczydłowski, „Das gesungene Stundengebet bei den Grazer Franziskanern“ (Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2005).

6 Katharina Larissa Paech, „Barocke Hymnen aus der Bibliothek des Franziskanerklosters Graz“ (Bakkalaureatsarbeit, Kunstuniversität Graz, 2006).

den Aspekten der Alternatimpraxis in der Barockzeit⁷ bzw. der Generalbassbegleitung gregorianischer Gesänge.⁸

Aufgrund ihres Armutsideals war den Franziskanern die Pflege von instrumentalebegleiteter Kirchenmusik verboten und so breitete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine spezifische Form figuralen Musizierens aus, die als *musica figuralis franciscana* bezeichnet werden kann:

Der Chor war in der Regel ein- bis zweistimmig, ebenso die Vokalsoli, als Begleitinstrument fungierte in erster Linie die Orgel, oft als ‚Orchesterersatz‘; bei feierlichen Werken traten zur Orgel Trompeten und Pauken hinzu, öfters auch Hörner; seltener eine Oboe oder eine Geige.⁹

Die Musik ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in großformatigen Chorbüchern überliefert, aus denen ein kleiner Chor mit fünf bis sechs Personen singen konnte. Die Antiphonalien aus Graz und St. Pölten enthalten in der Reihenfolge der Feste des Kirchenjahres die Gesänge für das Stundengebet. Ob das Stundengebet gesungen oder nur gebetet wurde, war abhängig vom Rang des liturgischen Tages. Nur an Duplexfesten erster Klasse und manchen zweiter Klasse wurde die ganze Vesper gesungen, bei Festen niedrigeren Ranges wurde erst nach dem Capitulum gesungen oder alles gebetet. Die Orgel begleitete außerhalb der Advents- und Fastenzeit die Vespere, an gewöhnlichen Sonntagen aber nur die zweite Vesper. An hohen Festen wurde auch die Laudes gesungen, ebenso die Non.¹⁰ Für die äußerst selten gesungene Matutin ist ein Figuraliter-Hymnus nur für Fronleichnam überliefert. Überhaupt scheint es eher an Heiligenfesten üblich gewesen zu sein, neue Hymnenvertonungen zu singen, während an den großen Festen des Kirchenjahres die gregorianischen Melodien beibehalten wurden. Die Figuraliter-Hymnen sind in den Antiphonalien in einer hybriden Form der Mensuralnotation mit Breven, Semibreven und Minimim im Vierliniensystem notiert, was sie weitaus älter ausschauen lässt, als sie sind. Dadurch fügen sie sich auch gut in das Notenbild der gregorianischen Gesänge ein (Abbildung 1).

Die ausgewählten Handschriften ermöglichen, die Verwendung und Verbreitung von Figuraliter-Hymnen an drei weiter voneinander entfernten Orten zu studieren: Graz, St. Pölten und Maria Lanzendorf bei Wien. Für Graz sind wir in der glücklichen Lage, sowohl das Antiphonale als auch das Orgelbuch vorliegen zu haben, sodass nicht nur die Hymnenmelodien, sondern auch deren Aufführungspraxis genau betrachtet werden können. Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Hymnenrepertoires zwischen Graz und St. Pölten können anhand der beiden Antiphonalien leicht festgestellt

7 Franz Karl Praßl, „Ein spätes Zeugnis der Alternatimpraxis in Österreich: das Orgelbuch der Grazer Franziskaner (um 1750),“ in *Orgel- und Orgelmusik im 17. Jahrhundert: Daniel Herz und sein Umfeld; Anlässlich der Restaurierung der Chororgel von Daniel Herz in der Stiftskirche Wilten; Tagungsbericht 2003*, hrsg. von Kurt Estermann (Innsbruck: Helbling, 2008), 58–65.

8 Franz Karl Praßl, „Anmerkungen zur Orgelbegleitung gregorianischer Gesänge,“ in *Theorien des Planyversums: Gedanken, Artikel, Kompositionen; Peter Planyavsky zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Manfred Novak (Wien und Münster: LIT Verlag, 2012), 93–119.

9 Franz Gratl, „Musikalische Blüten der Marienfrömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts im Franziskanerkloster Bozen,“ in *Tyrolia Franciscana* 8 (2005): 42.

10 Praßl, „Ein spätes Zeugnis,“ 59.



Abbildung 1: O Catharina nobilis, Grazer Antiphonale (S 1/44, S. 225).

werden, während das Orgelbuch aus Maria Lanzendorf möglicherweise unvollständige Informationen liefert, da mehrfach verwendete Melodien oft nur in Zusammenhang mit einem Hymnentext aufgeschrieben wurden. (Für den Organisten war der zu spielende Begleitsatz wichtig, weniger jedoch der dazugehörige Text, sodass in den Handschriften oft ein Seitenverweis zum Eintrag des benötigten Hymnus' genügte.) Dennoch lassen sich hieraus genügend Schlüsse auf ein gemeinsames Hymnenrepertoire ziehen.

Es kommen in den Handschriften insgesamt 23 Melodien vor, von denen 16 in zwei oder drei Klöstern in Gebrauch waren. Drei Melodien stehen nur in den Grazer Handschriften, je zwei entweder in St. Pölten oder Maria Lanzendorf. Die große Zahl an gemeinsamen Melodien wirft die Frage auf, wo die Melodien ursprünglich komponiert wurden und wie und wann es zur Verbreitung kam. Da das St. Pöltener Antiphonale auf der Titelseite mit 1740 datiert ist, kann hier zumindest gesagt werden, dass die 16 gemeinsamen Melodien in diesem Jahr in St. Pölten alle bekannt waren und gesungen wurden. Die anderen Handschriften sind vermutlich zur selben Zeit entstanden.

Die Hälfte der Melodien wird mit mehreren Texten verwendet. Die Austauschbarkeit ist immer dann gegeben, wenn die Silben- und Versanzahl der Texte mit der Strophenform der Melodien übereinstimmt. Sechs Melodien sind mit Texten, deren Aufbau der ambrosianischen Hymnenstrophe (vier achtsilbigen jambischen Zeilen) folgt, kombinierbar (Abbildung 2):

Melodie 1



Melodie 2



Melodie 3



Melodie 4



Melodie 5



Melodie 6



Abbildung 2: Die sechs Melodien der ambrosianischen Hymnenstrophe, jeweils die erste Verszeile.

Da bei den Texten die Form der ambrosianischen Hymnenstrophe dominiert, kommen diese Melodien besonders häufig vor. Der Hymnus *Rerum Deus*, der bei der Non gesungen wurde, steht mit allen sechs Melodien im Grazer Antiphonale. Die jeweils gewählte Melodie stimmt dabei mit der Melodie des Hymnus' der Vesper oder Laudes überein, wenn diese ambrosianische Hymnenstrophen sind.

Drei Melodien eignen sich für Texte in der Form der sapphischen Odenstrophe (dreimal elf und einmal fünf Silben, Abbildung 3). Bei den Hymnentexten in dieser

Strophenform liegt der Daktylus im Allgemeinen am Anfang der Zeilen (z. B. *Mentibus laetis* und *Iste confessor*).

Melodie 7



Melodie 8



Melodie 9



Abbildung 3: Die drei Melodien der sapphischen Odenstrophe, jeweils die erste Verszeile.

Die übrigen drei Melodien folgen weniger gebräuchlichen Strophenformen: sechsmal acht Silben, viermal zwölf (unterteilt in fünf plus sieben) Silben (dazu eine erweiterte Variante mit fünfmal zwölf Silben für *Miris modis*) sowie eine Form mit zunächst drei Zeilen zu zwölf Silben, gefolgt von einer Zeile zu acht Silben (Abbildung 4).

Melodie 10 (6x8 Silben)



Melodie 11 (4x12 Silben, erweiterte Variante mit 5x12 Silben)



Melodie 12 (3x12 und 1x8 Silben)



Abbildung 4: Die drei übrigen Melodien, jeweils die erste Verszeile.

Sechs Melodien waren in allen drei Klöstern bekannt, wurden aber nur mit einem Text verwendet. Dies mag einerseits an den speziellen Strophenformen gelegen haben (*Ave maris stella*, *Crucis Christi*, *Stabat Mater*), andererseits gab es in der klösterlichen

Tradition vielleicht eine besonders enge Verbindung der Melodie mit einem bestimmten Fest (*Decus morum, Ut queant laxis, Iste confessor*). (Siehe Abbildung 5; für *Ave maris stella* siehe Abbildung 6.)

Crucis Christi



Decus morum



Iste confessor



Stabat Mater



Ut queant laxis



Abbildung 5: Melodien, die nur mit einem Text vorkommen, jeweils die erste Verszeile.

Ave maris stella ist eine auffallend kunstvolle Melodie, die ganz offensichtlich von vornherein im Zusammenhang mit der Generalbassbegleitung komponiert wurde, da die Melodie teilweise pausiert und die Bassstimme Motive der Melodie in diesen Zwischenspielen übernimmt (Abbildung 6). Ähnlich konzertant angelegt ist nur der Hymnus *Jesu corona Virginum* im Orgelbuch aus Maria Lanzendorf.

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma at - que sem - per vir - go,
 2. Su - mens il - lud A - ve Ga - bri - e - lis o - re, fun - da nos in - pa - ce,
 4. Mon - stra te es - se ma - trem: Su - mat per te pre - ces, qui pro no - bis na - tus,
 6. Vi - tam prae - sta pu - ram, i - ter pa - ra tu - tum: Ut vi - den - tes - Je - sum,

fe - lix coe - li por - ta. 3. Sol - ve vin - cla re - is, pro - fer lu - men cae - cis:
 mu - tans E - vac - no - men. 5. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter o - mnes mi - tis:
 tu - lit es - se tu - us. 7. Sit laus De - o Pa - tri, sum - mo Chri - sto de - cus,
 sem - per col - lae - te - mur.

Ma - la no - stra pel - le, bo - na - cun - - - - - cta - po - sce.
 Nos cul - pis so - lu - tos, mi - tes - fac - - - - - et - ca - stos.
 Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus - ho - - - - - nor - u - nus.

A - - - - - men, a - men, a - - - - -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men.

Abbildung 6: Ave maris stella, ganzer Hymnus nach der Fassung von S 1/20.

Die einzelnen Handschriften enthalten auch Melodien, die offensichtlich zum speziellen Repertoire eines Klosters zählten: St. Pölten hatte eigene Fassungen für *Decora lux aeternitatis* und *Deus tuorum militum*, Maria Lanzendorf für *Jesu corona virginum* und *Petre sol terris*, und Graz für *Doma recordis* (Abbildung 7). Zwei derjenigen

Melodien, die mehrfach verwendet wurden, waren nur in Graz in Gebrauch (Melodien 4 und 9).

Decora lux (S 1/58)



Deus tuorum militum (S 1/58)



Doma recordis (S 1/45)



Jesu corona Virginum (S 1/18)



Petre sol terris (S 1/18)



Abbildung 7: Melodien, die nur in einem Kloster nachgewiesen sind.

Alle Hymnen sind als Strophenlieder (teilweise mit auskomponiertem „Amen“) gesetzt, bei *Ave maris stella* und *Stabat Mater dolorosa* werden zwei Textstrophen zu einer (zweiteiligen) Melodiestrophe zusammengefügt. Textwiederholungen kommen zwar vor, sind aber selten. Sie ergeben sich aufgrund der Struktur bei den Melodien 5 (Vorwegnahme der ersten Hälfte der vierten Verszeile, bevor diese ganz erklingt) und 7 (die dritte und die vierte Textzeile werden jeweils wiederholt). Bei den meisten Hymnenmelodien wird der Text syllabisch unterlegt mit einigen zweitönigen Ligaturen. Melismen kommen am häufigsten in der letzten (meist vierten) Verszeile vor.

Der Ambitus der Melodien ähnelt demjenigen von Kirchenliedern: Er bewegt sich zwischen einer großen Sexte und einer großen None, nur zweimal beträgt er eine große Dezime (*Ave maris stella* und *Decus morum*). Die in absoluter Tonhöhe notierten Fassungen in den Orgelbüchern zeigen, dass in der Praxis der höchste verwendete Ton das e' war, der tiefste das h°. Der Großteil der Melodien ist einfach zu singen mit geringem Ambitus innerhalb der Zeilen und wenigen Sprüngen. Einzelne Hymnen wie die schon erwähnten arienartigen Sätze von *Ave maris stella* und *Jesu corona Virginum*

mit ihren ausgedehnten „Amen“ sind jedoch ausgesprochen anspruchsvoll, sodass sich hier überhaupt die Frage stellt, ob diese Hymnen von allen Brüdern gemeinsam oder eher von einzelnen, besonders ausgebildeten Personen gesungen wurden.

Das „Amen“ am Schluss des Hymnus‘ ist auf verschiedene Weise vertont. Dass dazu die letzte Zeile des Hymnus‘ dient, ist eine Möglichkeit, die z. B. in *Crucis Christi* gewählt wird. Das „Amen“ kann auch schlicht als Kadenzformel gesungen werden oder gar nicht notiert sein. Meistens ist es eine mehr oder weniger ausgedehnte, vom Hymnus unabhängige Melodie. Die bereits erwähnten „Amen“-Vertonungen von *Ave maris stella* und *Jesu corona Virginum* sind reich an virtuoson Koloraturen und enthalten zudem kurze instrumentale Zwischenspiele.

Die beiden erhaltenen Orgelbücher aus Graz und Maria Lanzendorf sind wertvolle Quellen, mit deren Hilfe der Ablauf des Stundengebets in diesen Klöstern sehr genau rekonstruiert werden kann. Darüber hinaus liefern die Bücher Informationen zur musikalischen Aufführungspraxis: Man kann die Tonarten der Praeambula und durch die Angabe des ersten Tones bei Antiphonen und Psalmen die tatsächliche Tonhöhe, in der sie gesungen wurden, sehen (natürlich abhängig von der Stimmtonhöhe der Orgel) und Leittonerhöhungen im Sinne der *musica ficta* an den Gesängen beobachten.¹¹ Die Orgelbegleitsätze geben uns einen Einblick in die Sing- und Spielweise des gregorianischen Choral in dieser Zeit, teilweise sind sogar Aussetzungen der Generalbassstimme erhalten.

Das Grazer Orgelbuch S 1/20 enthält Begleitsätze zu den Gesängen der Antiphonalien S 1/44 und S 1/45. Das zum Orgelbuch aus Maria Lanzendorf (S 1/18) gehörende Antiphonale ist verschollen. Zum Antiphonale aus St. Pölten (S 1/58) wiederum existiert kein Orgelbuch (mehr).

Die Figuraliter-Hymnen sind in den Orgelbüchern „modern“ im Fünfliniensystem notiert, die Mensuralnotation aus dem Antiphonale wird dabei so übertragen, dass eine Semibrevis entweder einer halben Note (Notation im Alla-breve-Takt) oder einer Viertelnote (sonstige Taktarten) entspricht – dieselben Melodien können dabei in den Orgelbüchern auf beide Arten notiert vorkommen. Die Melodiestimme steht im Diskantschlüssel (Abbildung 8).

Die Hymnen sind dur-moll-tonal harmonisiert. Überraschend ist mehrfach die Verwendung von vorzeichenreicheren Tonarten, so z. B. bei *Stabat Mater dolorosa* (c-Moll), *Crucis Christi* (fis-Moll) und *Petre sol terris* (f-Moll). Hier stellt sich auch die Frage, wie die begleitende Orgel gestimmt war. Möglicherweise gebrauchte man bewusst schlecht klingende Akkorde bei *Stabat Mater dolorosa* und *Crucis Christi*. Bei anderen Hymnen ist eine solche Begründung aber nicht möglich.

Einige Hymnenmelodien, besonders die mit Texten in ambrosianischen Strophenform kombinierbaren, sind melodisch schlicht, rhythmisch einheitlicher und oft im Alla-breve-Takt aufgeschrieben – man könnte sie als stilistisch „konservativer“ bezeichnen. „Modernen“ Charakter haben insbesondere jene Hymnen, die in ungeradem Takt stehen. Sie erinnern durchaus an barocke Tanzsätze wie Menuett oder Sarabande oder

¹¹ Praßl, „Choralquellen“, 40.

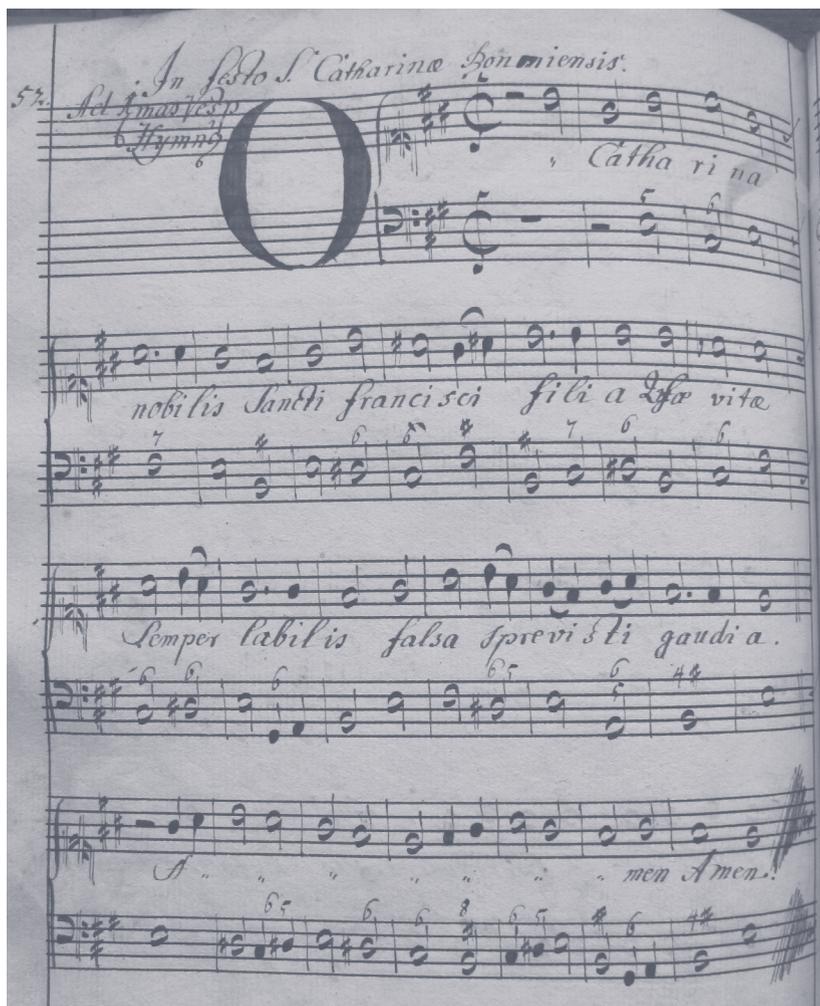


Abbildung 8: O Catharina nobilis, Grazer Orgelbuch (S 1/20, S. 52).

an vokale Concerti oder Arien. Was war das für ein klanglicher und stilistischer Kontrast beim Stundengebet, wenn die anderen Gesänge den jahrhundertealten gregorianischen Melodien und Psalmtönen folgten!

In den wenigsten Fällen übernimmt die Bassstimme nur harmonische Stützfunktion. Manchmal gibt es eine durchlaufende Basslinie, die sich fast ausschließlich in Vierteln bewegt und an langsame Sätze aus Instrumentalsonaten erinnert. Ansonsten greift die Bassstimme wo immer möglich Motive der Melodie auf. Typisch sind Imitationen zu Beginn von Verszeilen, so wie bei *Ave maris stella* in Takt 5 (Abbildung 6) oder am Beginn von *O Catharina nobilis* (Abbildung 8). Am Anfang eines Hymnus

kann zum oder vor dem Einsatz der Melodie zunächst ein stützender Akkord stehen, die Imitation setzt dann nach einer Pause ein.

Die beiden Orgelbücher überliefern weitestgehend die gleichen Bassstimmen zu den Hymnen, es kommen nur unwesentliche Abweichungen wie z. B. Oktavversetzungen vor. Die Bezifferung ist im Grazer Orgelbuch genauer, im Orgelbuch aus Maria Lanzendorf fehlt sie bei manchen Hymnen fast vollständig. Stark abweichende Bassstimmen gibt es bei den Hymnen *Iste confessor* (Melodie 8) und *Decora lux aeternitatis* (Melodie 11), wobei die Versionen von Maria Lanzendorf differenzierter ausgearbeitet sind. Möglicherweise hat der Verfasser hier bei der Abschrift gegenüber einer Vorlage bewusst Verbesserungen vorgenommen. Die Unterschiede zwischen beiden Orgelbüchern deuten aber eher nicht darauf hin, das eines vom anderen abgeschrieben wurde, nicht nur wegen der Unterschiede in der Begleitung, sondern auch aufgrund des inhaltlichen Aufbaus der Handschriften insgesamt.

Diese Analyse zeigt, wie individuell die Hymnenkompositionen aufgebaut sind. Gemeinsam ist allen eine eingängige, gut singbare Melodik und eine sorgfältig ausgearbeitete Bassstimme. Die Hymnen wurden von Anfang an mit Begleitung konzipiert. Sie weisen gewisse formale Übereinstimmungen auf (wie die Imitationen als Gestaltungsprinzip der Bassstimme), die auf einen einzigen Komponisten oder einen einzigen Entstehungsort schließen lassen könnten. Um das mit größerer Sicherheit sagen zu können, wären aber detailliertere Forschungen nötig. Die unabhängige Überlieferung in Handschriften aus drei Klöstern zeigt jedenfalls, dass es um 1740 offensichtlich ein in der Wiener Franziskanerprovinz weitverbreitetes Repertoire an Hymnen im „neuen“ hochbarocken Stil gab. Sie sind ein wertvolles Zeugnis der franziskanischen Figuralmusik der Barockzeit und folgen den strengen Vorgaben des Ordens im Hinblick auf Besetzung und Schlichtheit der Musik. Die qualitativ hochstehenden Stücke überzeugen musikalisch sehr und es bleibt zu wünschen, dass sie in einer Edition allgemein zugänglich gemacht und wieder zum Klingen gebracht werden können.

Quellen

- Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/18 (Orgelbuch, Maria Lanzendorf).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/20 (Orgelbuch, Graz).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/44 und S 1/45 (Antiphonale, Graz).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/58 (Antiphonale, St. Pölten).

Bibliographie

- Gratl, Franz. „Musikalische Blüten der Marienfrömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts im Franziskanerkloster Bozen.“ *Tyrologia Franciscana, Mitteilungen der Tiroler Franziskanerprovinz vom Seligen Engelbert Kolland* 8 (2005): 42–53.

- Kačič, Ladislav. „Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa – Repertoire und Aufführungspraxis.“ In *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus: Konferenzbericht Trnava 16.–19.10.1996*, herausgegeben von Ladislav Kačič, 163–174. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 1997.
- Kačič, Ladislav. „Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert.“ In *Musicologia Istropolitana I*, herausgegeben von Marta Hulková und Lubomir Chlupka, 53–102. Bratislava: Stimul, 2002.
- Paech, Katharina Larissa. „Barocke Hymnen aus der Bibliothek des Franziskanerklosters Graz.“ Bakkalaureatsarbeit, Kunstuniversität Graz, 2006.
- Praßl, Franz Karl. „Choralquellen in der Grazer Bibliothek der Franziskaner.“ In *Plau-de turba paupercula: Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, herausgegeben von Ladislav Kačič, 33–50. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005.
- Praßl, Franz Karl. „Ein spätes Zeugnis der Alternatimpraxis in Österreich: Das Orgelbuch der Grazer Franziskaner (um 1750).“ In *Orgel- und Orgelmusik im 17. Jahrhundert: Daniel Herz und sein Umfeld; Anlässlich der Restaurierung der Chororgel von Daniel Herz in der Stiftskirche Wilten – Tagungsbericht 2003*, herausgegeben von Kurt Estermann, 58–65. Innsbruck: Helbling 2008.
- Praßl, Franz Karl. „Anmerkungen zur Orgelbegleitung gregorianischer Gesänge.“ In *Theorien des Planyversums: Gedanken, Artikel, Kompositionen; Peter Planyavsky zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Manfred Novak, 93–119. Wien und Münster: LIT Verlag, 2012.
- Toczydłowski, Br. Irenäus Tomasz. „Das gesungene Stundengebet bei den Grazer Franziskanern.“ Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2005.

POVZETEK

Knjižnica frančiškanskega samostana v Gradcu hrani več rokopisov, ki so bili v rabi za oficijsko bogoslužje v različnih samostanih in so nastali v prvi polovici 18. stoletja. To so antifonarji iz Gradca in St. Pöltna, pa tudi orgelske knjige iz Gradca in samostana Maria Lanzendorf pri Dunaju. V teh rokopisih se poleg starejših spevov gregorijanskega korala nahajajo tudi na novo komponirani figuralni himnusi v slogu baročnih kitičnih pesmi oz. arij s spremljivo generalnega basa. Vsega skupaj obstaja triindvajset različnih melodij, od katerih se jih je kar šestnajst ohranilo v virih iz dveh ali celo vseh treh samostanov, zato lahko sklepamo, da gre za repertoar, ki je bil znan po celi Dunajski frančiškanski provinci.

Dvanajst melodij himnusov se je lahko pelo z različnimi besedili. Takšna izmenjava besedil je bila možna zato, ker so besedila himnusov po številu zlogov in verzov običajno zelo enotna (ponavadi

gre za obliko ambrozijanskega kitičnega himnusa ali sapfiško kitičo). Šest melodij ima po eno samo besedilo. Morda je bilo tako iz oblikovnih razlogov (neobičajno število zlogov in verzov v besedilih), zdi pa se tudi, da so bile te melodije povsem eksplicitno komponirane za določeno besedilo. Takšne so melodije, namenjene besedilom, kot so npr. *Ave maris stella*, *Crucis Christi* in *Stabat Mater*. Poleg tega je tu še pet figuralnih himnusov, ki jih najdemo le v enem izmed omenjenih samostanov. Del melodij himnusov je melodično in ritmično preprosto, notirani so v taktovskem načinu alla breve in po načinu komponiranja spominjajo na starejše cerkvene pesmi. V tem repertoarju pa se nahajajo tudi stavki v slogu visokega baroka, ki spominjajo na plesne stavke, kakršna sta menuet ali sarabanda, ali na baročne vokalne koncerte. Med temi so mnogi v neparnih taktovskih načinih.

V antifonarjih so himnusi zapisani enoglasno v hibridni menzuralni notaciji z vrednostmi brevis, semibrevis in minime, v notnem črtovju s štirimi čr-

tami. Za razliko od tega so iste melodije v orgelskih knjigah zapisane na modernejši način v črtovju s petimi črtami in z notami, kot so polovinka, četrtnina itd. Modernejšim zapisom je dodan generalni bas, ki se le redko omeji zgolj na funkcijo harmonske podpore. Bolj kakor to se zdi, da sta bili melodična in basovska linija že v začetku zasnovani skupaj. Basovska linija pogosto prevzema motive pevske linije ali pa ima celo kratke medigre, medtem ko ima melodični glas na takšnih mestih pavzo. Takšno medsebojno ujemanje skladb v formalni zasnovi nakazuje na enega samega skladatelja ali na eno

samo mesto nastanka. Vendar ostaja še nadalje odprto vprašanje, kdaj natanko so bili figuralni himnusi komponirani. Da bi na to vprašanje lahko bolj natančno odgovorili, bi bile potrebne nadaljnje raziskave tovrstnega repertoarja. Figuralni himnusi so dragocene glasbene priče novih možnosti, ki so se z ozirom na zasedbo in preprostost glasbe razvijale znotraj strogih predpisov frančiškanskega reda in s katerimi je bilo mogoče elemente tedaj »moderne« visokobaročne glasbe vključiti v tradicijo molitvenega bogoslužja.