

Settari, Olga

Vladimír Helferts Hymnologie im Lichte seines wissenschaftlichen Nachlasses

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1975, vol. 24, iss. H10, pp. [83]-104

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112405>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLGA SETTARI

VLADIMÍR HELFERTS HYMNOLOGIE IM LICHT SEINES WISSENSCHAFTLICHEN NACHLASSES

Wenn wir vom wissenschaftlichen Nachlaß Vladimír Helferts sprechen, tun wir dies mit dem Bewußtsein, daß unsere Musikwissenschaft diesem Nachlaß vieles schuldig geblieben ist. Helfert war einer jener Forscher, die ihre ganze Persönlichkeit in den Dienst des kulturellen Fortschrittes der Nation gestellt haben. Es war ihm aber nicht vergönnt, sein Lebenswerk nach der Befreiung im Jahr 1945 weiterzuführen: Vladimír Helfert stirbt an der Schwelle der Freiheit, erschöpft von Verfolgung, Haft und Krankheit, und hinterläßt ein wissenschaftliches Vermächtnis voll planmäßiger Großzügigkeit und verlässlicher Methodik, das von umfassenden Kenntnissen, aber auch und vor allem von letztem persönlichem Einsatz spricht.¹ Einer der kennzeichnenden Inhalte dieses Nachlasses sind die Materiale, die sich auf das einstimmige Liedrepertoire tschechischer Provenienz aus der Hussitenzeit, auf das Reformations- und Gegenreformationslied beziehen, wie sie Helfert in den Jahren 1942–1944, meist in Unterbrechungen seiner Haft, gesammelt hat.² Helferts späte Neigung zu hymnologischen Fragen wirkt vielleicht etwas überraschend, ist aber nicht zufällig entstanden und wächst organisch aus seinem Konzept, die tschechische Musik der Vergangenheit in voller Breite zu erfassen und zu einem Gesamtblick auf die Entwicklung der Musikkultur seines Volkes zu gelangen. Als Wissenschaftler und Historiker war Helfert bei seinen Arbeiten über die tschechische Musik der Barockzeit und Klassik, aber auch neuerer Perioden (Smetana und Janáček) gewachsen. Schon mit seiner Dissertationsarbeit über Jiří Benda³ hatte er Forschungen über die

¹ Nach der Befreiung im Jahr 1945 wurde Helfert aus dem Konzentrationslager Theresienstadt gerettet, starb aber am 14. Mai 1945 in Prag am Flecktyphus.

² Wie mir Professor Bohumír Štědroň mitteilte, hat ihm Frau Blažena Helfertová den hymnologischen Nachlaß Vladimír Helferts anvertraut. Štědroň hat ihn nach seinem Abgang von der Brünner Universität im Institut für Musikgeschichte des Mährischen Museums in Brünn hinterlegt, wo mir die Leiterin dieses Instituts, Frau Dr. Theodora Straková, liebenswürdigerweise ermöglicht hat, den Nachlaß zu studieren. Seine Beschreibung findet man im weiteren Text der Studie.

³ Vladimír Helfert: Jiří Benda a J. J. Rousseau. Dissertation aus dem Jahr 1908.

tschechische Musikemigration und Schloßmusik des 18. Jahrhunderts eingeleitet, die sich später auf die tschechische Musik des 19. Jahrhunderts mit Bedřich Smetana an der Spitze ausweiteten. Das global konzipierte Studium unserer musikalischen Vergangenheit entzündete an Helferts Lebensabend das Interesse für ein weiteres, bisher unreflektiert gebliebenes Gebiet – für das tschechische geistliche Lied und das Studium von Denkmälern des einstimmigen Gesanges. Helfert war sich schon damals der Bedeutung des tschechischen geistlichen Lieds für die Entwicklung der nationalen Musiktraditionen wohl bewußt und plante während des zweiten Weltkriegs die Ausgabe einer monumentalen kritischen Edition des geistlichen Lieds der Tschechen von den ältesten Denkmälern bis etwa zum Jahr 1750. Diese Edition nennt er *Thesaurus cantionis ecclesiam bohemicam* und sieht sie als überkonfessionelles Werk, das auch die Entwicklung und Bewegung der einzelnen Texte und Melodien berücksichtigt.⁴ Im Brennpunkt sollte also das geistliche Lied und seine Wandlungen im Laufe der Zeiten stehen.⁵ Helferts *Thesaurus* war großzügig entworfen und hat auch heute, fast dreißig Jahre nach dem Tod seines Autors, nichts an Aktualität verloren. Man darf nicht daran vergessen, daß Helfert seinen Plan zu einer Zeit gefaßt hat, als die Hymnologie als selbständiger Wissenszweig bei uns noch nicht heimisch geworden war, und er sich in dieser Hinsicht bloß auf Zdeněk Nejedlýs und Dobroslav Orels Arbeiten stützen konnte.⁶

⁴ Darüber schreibt Helfert in einem handschriftlichen Bericht, der ein Bestandteil seines wissenschaftlichen Nachlasses ist. Dieser Bericht heißt *Komenského Kancionál a Thesaurus cantionis ecclesiam bohemicam* (der lateinische Titel scheint verstümmelt zu sein). Wir zitieren aus ihm: „Neben der Arbeit an Komenskýs Gesangbuch wuchs mein alter Gedanke, einen *Thesaurus* des tschechischen geistlichen Lieds herauszugeben. Wir schulden das unserer Vergangenheit. Ständig spricht man über das geistliche Lied, unseren Stolz, aber noch immer liegt dieses Lied in alten Gesangbüchern begraben. Mein Gedanke ist es also, es kritisch herauszugeben, aber keineswegs nach den einzelnen Gesangbüchern, sondern systematisch nach den einzelnen Liedern, mit Berücksichtigung der Entwicklung der textlichen und melodischen Komponente jedes einzelnen Liedes. Dieser *Thesaurus* ist als überkonfessionelle Edition gedacht...“

Über die hymnologischen Pläne siehe auch Vladimír Helfert: *Moje literární plány* (Meine literarischen Pläne), Wohlau 1942. Abgedruckt im Ausstellungskatalog Vladimír Helfert a jeho tvůrčí odkaz (Vladimír Helfert und sein schöpferisches Vermächtnis). Herausgegeben vom Musikhistorischen Institut des Mährischen Museums, Brno 1956, 8. Auch in der Publikation Vladimír Helfert – Jura Sosnar: *Hovory tužkou* (Bleistiftgespräche), Praha, Knižnice Hudebníků rozhledů 1956, 71. Vladimír Helfert: *Státní hudebně historický ústav* (Ein staatliches musikhistorisches Institut), Praha, HMUB 1945, Herausgeber Gr. Černušák, 26. Antonín Skarka, *Hymnorum thesaurus Bohemicus, jeho plán a realizace* (Hymnorum thesaurus Bohemicus, sein Plan und seine Verwirklichung), in: Cyril 73, 1948, 81–85. Ota Fric, *K programové závěti Vladimíra Helferta* (Zum Programm von Vladimír Helferts Nachlaß), in: *Tempo* 18, 1946.

⁵ Es zeigt sich, daß z. B. eine ganze Reihe von Melodien nicht verläßlich notiert ist und daß die melodische Redaktion oft ärger, bzw. nachlässiger vorgenommen wurde als die textliche. Helfert hat selbst mit der vergleichenden Arbeit begonnen und bezeichnet in seinem Vermächtnis jene Gesangbücher, die er exzerpiert hat.

⁶ In Brünn war Vladimír Helfert der erste, der sich systematisch mit hymnologischen Fragen zu befassen begann. Von seinen Schülern war es Bohumír Štědroň, der in seinen Intentionen fortfuhr und am Lehrstuhl der Kunstwissenschaften der philosophischen Fakultät der Brünner Purkyně-Universität mehrere Rigorosen- und Diplomarbeiten hymnologischer Natur anregte. Heute werden diese Studien

Bei den Vorbereitungen zur Herausgabe des handschriftlichen Gesangbuchs Jistebnice aus der Zeit um 1420, unseres ältesten Denkmals des hussitischen Lieds, und des Amsterdamer Gesangbuchs des Jan Amos Komenský aus dem Jahr 1659, die als erste Veröffentlichungen der Reihe erscheinen sollten, rechnete Vladimír Helfert mit der Zusammenarbeit mit dem tschechischen Literaturwissenschaftler und Hymnologen Antonín Škarka. Das Schicksal wollte es aber anders. Helfert gelang es nicht mehr beide Ausgaben zu verwirklichen und seine Arbeit blieb ein Torso. Antonín Škarka gab zwar nachträglich Liedertexte aus Komenskýs Gesangbuch heraus⁷ (135 Lieder, also nur einen Teil, bei dem man Komenskýs Autorschaft voraussetzen kann) und mit der Notation und Musik von Komenskýs Kantional befaßte sich später Olga Settari,⁸ aber es ist bisher noch nicht gelungen, Helferts Absichten voll in die Tat umzusetzen. Ähnlich ist die Lage bei der Handschrift Jistebnice, die derzeit der Prager Musikwissenschaftler František Mužík bearbeitet.⁹

Bevor wir an die Beschreibung und Analyse von Helferts hymnologischem Nachlaß herantreten und die Merkmale seiner Methode bestimmen, wollen wir den Umfang dieses Nachlasses umschreiben.

Der hymnologische Teil von Vladimír Helferts Nachlaß, der derzeit im Institut für Musikgeschichte des Moravské muzeum (Mährisches Museum) in Brünn hinterlegt ist, besteht aus handschriftlichen Materialien, die man in drei Hauptgruppen teilen kann. Wir verzichten dabei auf eine nähere Beschreibung des Nachlasses, der aus selbständigen Karten oder thematisch geordneten Umschlägen mit Karten besteht (beispielsweise Bibliographie der Gesangbücher, Literatur über das tschechische Barock usw.), außerdem aus größeren Blättern mit vorgedrucktem Notensystem, auf dem

im Seminar Professor Jirí Vysloužil gefördert, der auch diese Abhandlung ange-regt hat.

⁷ Jan Amos Komenský, *Duchovní písně* (Geistliche Lieder). Zur Ausgabe vorbereitet von Antonín Škarka. Praha, Vyšehrad 1952. Škarka plante eine Ausgabe von Komenskýs ganzem Gesangbuch, konnte aber sein Vorhaben nicht ausführen und starb im Jahr 1972.

⁸ Olga Settari, Über das Gesangbuch des Johann Amos Comenius. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské university H 2*, 1967, 89–97. Komenského Kancionál po stránce notační a hudební (Komenskýs Gesangbuch in Notation und Musik), Brno 1968, Dissertation. Jan Amos Komenský ve vztahu k evropskému hudebnímu baroku (Jan Amos Komenský und das europäische Musikbarock). In: *Opus musicum 3*, 1969, 65–70. Vladimír Helfert a jeho práce na Komenského Kancionálu (Vladimír Helfert und seine Arbeit an Komenskýs Gesangbuch). In: *Zprávy Bertramky 1970*, 13–17.

⁹ Ich danke Doz. Dr. Fr. Mužík für diese Mitteilung. Von Mužíks hymnologischen Arbeiten seien wenigstens einige zitiert: Die Tyrnauer Handschrift *Acta Universitatis Carolinae 1965*, 5–45. Nejstarší nápěv písně Jesu Kriste, štedrý kněze a jeho vztah k Husově variantě (Die älteste Melodie des Lieds Jesu Kriste, štedrý kněze und ihre Beziehung zu Hussens Variante). In: *Acta Universitatis Carolinae 1958*, 31–53. Von weiteren Prager Forschern, die sich mit Gesangbuchfragen be-fassen, nennen wir Jaroslav Bužga, Jan Kouba und einige ihrer Arbeiten: Jaroslav Bužga, *Slavíček rajský* Jana Josefa Božana, *Časopis Slezského muzea 1956*. Zur musikalischen Problematik der alttschechischen Kantionale. In: *Die Musikfor-schung 12*, 1959 24 f. Jan Kouba, *Gesang der Böhmischen Brüder*. In: *Sagittarium 1*, 1966, 78–85. Der älteste Gesangbuchdruck von 1501 aus Böhmen. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 1968*.

Texte und Melodien der unter 3) angeführten Gesangbücher aufgezeichnet sind. Die Gruppen lauten:

1) Auszüge zur Hymnologie

Helferts Bericht „Komenského Kancionál a Thesaurus cantionis ecclesiam bohemicam“ datiert V Praze dne 11. prosince 1942 (Prag, am 11. Dezember 1942) und Nachtrag V Praze dne 14. května 1944 (Prag, am 14. Mai 1944).

2) Melodienkatalog

Register der Textbeginne zu Komenskýs Gesangbuch aus dem Jahr 1659
Register der Melodiebeginne zu dem tschechischen Gesangbuch des Matěj Václav Šteyer aus dem Jahr 1712 (4. Ausgabe).

3) Helferts Transkriptionen folgender Gesangbücher: Handschrift Jistebnice (um 1420), Komenskýs Druck aus dem Jahr 1659.

Abschriften weiterer gedruckter und von Vladimír Helfert kollationierter Gesangbücher der Brüder: Šamotuly aus dem Jahr 1561, Kantional des Jakub Kunvaldský aus dem Jahr 1576 und lutherisches Gesangbuch Písně chval božských (Lieder zu Gottes Lob) des Tobiáš Závorka Lipenský aus dem Jahr 1606.

Helferts Anmerkungen zur Arbeit an Komenský und Jistebnice

Bemerkungen des Herausgebers zu Jistebnice

Helferts Studie „Notace v Jistebnickém kancionále“ (Notierung im Kantional Jistebnice) mit Grundsätzen der Transkription.¹⁰

Wenden wir uns nun wenigstens in aller Kürze dem inneren Aufbau dieser drei Gruppen von Helferts hymnologischem Nachlaß zu. Die erste Gruppe, die wir allgemein als Auszüge zur Hymnologie bezeichnen, umfaßt Anmerkungen und Auszüge aus der tschechischen und deutschen hymnologischen Literatur, aus der Literatur zum tschechischen Barock (vor allem mit Arbeiten der tschechischen Literaturwissenschaftler S. Souček, Z. Kalista, V. Bitnar), eine Bibliographie zu Komenskýs Gesangbuch, eine Literaturliste zu den nach Komenský erschienenen Gesangbüchern und schließlich die sehr wertvolle, wenn auch nur skizzierte und unbeeendete Bibliographie der handschriftlichen und gedruckten Gesangbücher tschechischer Herkunft, die zeitlich etwa von einem der ersten schriftlichen Denkmäler aus der Zeit der Mehrstimmigkeit in Böhmen (Vyšebroder Handschrift) bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht.¹¹ Die Materiale zu diesem Abschnitt sprechen für Übersicht und Literaturkenntnis, Helfert sammelte, sichtet und ergänzte sie laufend im Zusammenhang mit dem Fortschreiten seiner Arbeit am hymnologischen Projekt. Einen selbständigen Teil der ersten Gruppe bilden Blätter mit den Ord-

¹⁰ Bohumír Štědroň danke ich dafür, daß er mich auf diese Materiale aufmerksam gemacht und sie mir zum Studium geliehen hat.

¹¹ Als jüngste Sammlung ist hier Cytara Nového zákona des Antonín Koniáš aus dem Jahr 1808 erfaßt. Helferts Bibliographie der Gesangbücher verzeichnet katholische, brüderliche, lutheranische und andere Gesangbücher, schenkt auch deutsch und polnisch gedruckten Gesangbüchern, Gradualen, Roratenbüchern u. ä. Beachtung.

nungszahlen 1–9, die Text- und Melodievergleiche aus Komenskýs Gesangbuch und mit den vorhergehenden Gesangbüchern der Böhmisches Brüder aus den Jahren 1618, 1615, 1598, 1581, 1561, 1541, 1531, dem lutherischen Gesangbuch des Tobiáš Závorka Lipenský aus dem Jahr 1606 und dem Gesangbuch mit Vespergesängen des Jakub Kunvaldský aus dem Jahr 1576 enthält.¹²

Im Zuge von eingehenden Vergleichen wollte Helfert feststellen, welche Wandlungen Texte und Melodien der ältesten Lieder aus Gesangbüchern der Brüder erfahren haben, welche der von Komenský in sein Gesangbuch übernommenen Lieder als ursprünglich, und welche als neu, in vorhergehenden Drucken nicht feststellbar, gelten können. Bei dieser Gelegenheit legte er ein Text- und Melodienregister jener Lieder an, die Komenskýs Gesangbuch nicht enthält und die er in älteren Drucken ermittelt hatte, und ergänzte dieses Register später um Lieder aus dem Gesangbuch Jistebnice.¹³ Natürlich wuchs damit auch die ursprünglich auf eine kritische Ausgabe von Komenskýs Gesangbuch zielende Arbeit in die Breite, Helfert war gezwungen eine Reihe methodologischer Fragen zu durchdenken und so reifte sein Plan, einen Thesaurus des tschechischen geistlichen Lieds zu horten. Außerdem war ja der Thesaurus überkonfessionell geplant und Helfert setzte sich als eine seiner nächsten Aufgaben das Ziel, weitere utraquistische und lutheranische Gesangbücher zu bearbeiten, um eine Gesamtübersicht der Liedproduktion für seinen Thesaurus zu gewinnen. Die erste und wichtigste Aufgabe sah er allerdings ständig in der Ausgabe von Komenskýs Gesangbuch, das die lange Reihe der Brüderdrucke krönte und der Ausgangspunkt weiterer hymnologischer Arbeiten werden sollte. Eine authentische Aussage über diese Bemühungen ist der bereits erwähnte Bericht Komenského Kancionál a Thesaurus cantionis ecclesiam bohemicam, den wir der ersten Gruppe von Helferts wissenschaftlichem Nachlaß zugeteilt haben. Jeder Hymnologie wird aus dieser Handschrift die Methode des Forschers und das hohe Verantwortungsbewußtsein erkennen, mit dem er an die Bearbeitung der Denkmäler des geistlichen einstimmigen Lieds, jenes bemerkenswerten Erbes unserer Vergangenheit, herangetreten ist, dem bisher kaum Aufmerksamkeit gewidmet wurde.¹⁴ Dieser Bericht ist aber zugleich ein Zeugnis über den

¹² Beigefügt ist ein Auszug aus der Handschrift *Písň ve vězení* (Lieder im Gefängnis) des Jan Augusta, Fotokopie nach dem Wiener Exemplar.

¹³ Die Transkription und Katalogisierung des Gesangbuchs Jistebnice nahm Helfert neben anderen Arbeiten in der Zeit vom Dezember 1942 bis Mai 1944 vor – vergl. seinen Aufsatz *Komenského Kancionál a Thesaurus*.

¹⁴ Beweise des Nichtbegreifens und der tendenziösen Verzeichnung von Helferts Forschungsergebnissen bietet u. a. die Schrift Karl Michael Kommas, *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts*, Kassel 1938, 93 f., wo der Autor auf Grund von Helferts Arbeit *Hudba na jaroměřickém zámku* behauptet, die tschechische Einstimmigkeit, vor allem weltlicher Bestimmung, habe unkritisch alle fremden Einflüsse übernommen. Ähnlich beurteilt er den Inhalt des Gesangbuchs *Slavíček rajský* des Jan Josef Božan aus dem Jahr 1719, das er für eine heterogene Sammlung all dessen hält, was je auf böhmischen Boden vorgedrungen ist. Nicht einmal der Gesang der vorhussitischen und hussitischen Zeit kommt bei Komma besser weg, der z. B. mit Nejedlý auf S. 96 polemisiert. Ohne generalisieren zu wollen, können wir uns des Eindrucks nicht erwehren, Komma sei der Ansicht, die tschechische Produktion einstimmiger

Menschen Helfert, den weder Verfolgungen (er änderte während der Okkupation im zweiten Weltkrieg seinen Aufenthalt), noch wiederholte Haft und gebrochene Gesundheit von der Arbeit abhalten oder seinen Glauben an das bessere Morgen seines Volkes brechen konnten, dessen Musikkultur zur Sendung seines Lebens geworden war. Helfert wünschte, daß seine Nachfolger in der begonnenen Arbeit mit derselben Liebe und Aufmerksamkeit fortfahren mögen, wie er: „Schließlich spreche ich abermals meinen festen Glauben aus, daß die Urkräfte, die uns und den Kosmos beherrschen und es mir vergönnt haben, während der letzten fünf Jahre alle tödlichen Gefahren, denen ich ausgesetzt war, zu bestehen, daß diese Kräfte es mir auch vergönnt werden, das beginnende Ende und den baldigen Beginn einer neuen, besseren Welt in Gesundheit so zu erleben, daß ich an der Bereicherung unserer Nationalkultur weiterarbeiten kann.“¹⁵

Und nun zur zweiten Gruppe des wissenschaftlichen Nachlasses, die den Melodienkatalog und die Register zu den Gesangbüchern enthält. Die Materiale dieser Gruppe stellen das Ergebnis der Arbeit an fünf Gesangbüchern vor (in der Beschreibung von Helferts Nachlaß ad 3). Wie der Autor anführt, hat er Texte und Melodien aus diesen Gesangbüchern katalogisiert und sie dienten ihm als Unterlage eines globalen Text- und Melodienregisters des tschechischen einstimmigen Lieds.¹⁶ Beide Register legte er ursprünglich nur aus dem Material von Komenskýs Gesangbuch an, stellte später ein selbständiges Register melodischer Anfänge zum katholischen Gesangbuch des Matěj Václav Šteyer aus dem Jahr 1712 auf und katalogisierte schließlich das melodische Material aller bearbeiteten Gesangbücher in seinem System eines melodischen Katalogs, dem erst-rangigen Teil der zweiten Gruppe seines wissenschaftlichen Nachlasses.

Den melodischen Katalog erarbeitete Helfert im Laufe mehrerer Jahre, am intensivsten während des zweiten Weltkriegs, neben den Editions-vorbereitungen der Gesangbücher Jistebnice und Komenský, und seinen Entwürfen für den Thesaurus. Die Anfänge dieses Katalogs sind allerdings viel früher zu suchen, sie wurzeln in den zwanziger und dreißiger Jahren — in Helferts Katalog *Míčovy melodiky* (Katalog von *Míčas Melodik*) in seiner Schrift *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1929 (Musik auf Schloß Jaroměřice, Prag 1929) und dem melodischen Register zu den mährischen Volksliedern der Sammlung Janáčeks und Vášas, Prag 1936.¹⁷

Lieder habe im Vergleich mit der deutschen meist nur unorganische und wenig wertvolle Sammlungen zuwege gebracht. Ein solches Urteil konnte nur aus Unkenntnis der tatsächlichen Lage gefällt werden. Erwähnen wir in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß die Kantionale ihrerzeit einen ganz anderen Gesangbuchtyp darstellten als heute, und daß die heutigen Anschauungen über die Urheberschaft der Lieder damals nicht galten; die Gesangbücher waren vorwiegend anonym und häufig führten die Komponisten neuer Lieder im Register nicht einmal ihre Namen an.

¹⁵ Vergl. den zitierten Bericht Helferts *Komenského Kancionál a Thesaurus*.

¹⁶ Vergl. den zitierten Bericht Helferts *Komenského Kancionál a Thesaurus*.

¹⁷ Der Katalog von *Míčas Melodik* wurde in Helferts Schrift *Hudba na jaroměřickém zámku*, František Míča 1694–1744, Praha, *Rozpravy České akademie věd a umění* 1929, Kl. 1., Nr. 69, 42 f. veröffentlicht. Das Register zu den mährischen Liebesliedern findet man auf S. 491–522 der Publikation *Moravské písně milostné*, Praha 1936, Hrsg. Pavel Váša und Leoš Janáček.

Nachdem es sich hier um den ersten systematischen Versuch der tschechischen Hymnologie handelt, den einstimmigen geistigen Gesang zu katalogisieren, wollen wir wenigstens kurz seine wichtigsten Charakteristika herausstellen, dessen wohl bewußt, daß es an dieser Stelle kaum möglich ist, eine eingehende Analyse und Würdigung des Katalogs zu bieten, die Helferts Entwurf plastischer darstellen müßte.

Von außen gesehen, geht es um ein Ensemble selbständiger Umschläge. In jedem sind die Text- und Melodiebeginne aller Lieder, die man dem auf dem Umschlag bezeichneten melodischen Modell zuteilen kann und die Helfert aus folgenden Gesangbüchern exzerpierte: Böhmisches Brüder aus den Jahren 1541, 1561, 1581, 1598, 1615, 1618, Komenský 1659, Kunvaldský 1576 und Závorka 1606. Auf jedem Umschlag wird der betreffende Melodiebeginn der besseren Orientierung wegen notiert. Neben den melodischen Katalog tritt ein melodisches Register zu Komenskýs Gesangbuch, eigentlich als eine Art Vorstufe zum Katalog.¹⁸ Im Grunde genommen sind das also zwei verschiedene Register, die Helfert im Laufe seiner Arbeit an Komenský anlegte und die sich auch in chronologischer Hinsicht unterscheiden, obwohl keines von ihnen datiert oder sonst näher bezeichnet ist. Das erste, offenbar ältere dieser Register umfaßt 12 selbständige, 1–12 laufend nummerierte Blätter, das zweite, jüngere 10 selbständige unpaginierte Blätter. Beide Register gehen bloß das Schema der melodischen Grundmodelle an (einschließlich der Unterscheidung nach Gruppen und Untergruppen), ohne das Liedmaterial näher zu dokumentieren. Vom heutigen tonalen Empfinden aus gesehen, gehen beide Register vom tonischen Durdreiklang und seinen Modifikationen aus, wie wir sie in den vorhergehenden Versuchen Helferts einer Klassifikation des melodischen Materials des weltlichen einstimmigen Gesangs verfolgen konnten.¹⁹ Vom Standpunkt der Verteilung der einzelnen Gruppen und Untergruppen sieht das Schema des melodischen Katalogs zu Komenský folgendermaßen aus: Die erste, zweite und dritte Gruppe (und ihre Untergruppen) umfassen melodische, aus der Prim, Terz und Quint des tonischen Dreiklangs wachsende Gebilde, die vierte und fünfte Gruppe enthält Gebilde, die von den Nebentönen (2., 4., 6., bzw. 7. Stufe der Durtonart) ausgehen, eventuell mit der Rezitante auf einem dieser Nebentöne. Dieses Klassifizierungsprinzip überträgt Helfert auch in den globalen Melodienkatalog, wo er es überdies mit konkretem melodischem Material (Beginne der einzelnen Lieder) belegt. Bei der Klassifizierung jedes melodischen Inzipits nach bestimmten Gruppen und Untergruppen war der melodische Verlauf mit Berücksichtigung der Intervallbeziehungen und der Bewegung maßgebend. Um Vergleiche aller melodischer Beginne zu ermöglichen, transponiert sie Helfert auf denselben „Nenner“, die Tonart G-Dur.²⁰

¹⁸ Dieses Register ist ebenfalls ein Bestandteil von Helferts wissenschaftlichem Nachlaß, ad 2).

¹⁹ Vergl. Anm. 17.

²⁰ Hierin und bei weiteren Grundsätzen hält sich Helfert an die Methode des finnischen Forschers und Volksliedersammlers Ilmari Krohn, dessen Ausführungen im Aufsatz Welches ist die beste Methode, um Volks-Lieder nach ihrer melodischen – nicht textlichen – Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen, er übernimmt. Krohns Abhandlung wurde in Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahr-

Die Klippe dieses System ist die Ausdehnung der vom tonischen Dreiklang ausgehenden Gliederung auf das gesamte umfangreiche melodische Material, das doch von chronologischen, formgrammatischen, aber auch stilmäßigen, konfessionellen u. a. Aspekten aus gesehen verschiedenartig ist. Helfert verwendet also im wesentlichen dasselbe Katalogisierungsmodell für Mičas Melodik, für mährische Liebeslieder und den übrigen Liederkomplex seines Nachlasses, obwohl es sich doch um höchst disparate melodische Einheiten handelt, deren Formaufbau, Rhythmik, Melodik, eventuell auch die harmonische Faktur immer in anderen Zusammenhängen zu betrachten sind, vor allem im Hinblick auf die Stilperiode, in der diese Komponenten funktioniert haben.²¹ Helfert hat sein System eines melodischen Katalogs ständig umgearbeitet und verbessert, wovon eine Reihe von Eingriffen in die Struktur vor allem der ersten drei Gruppen, spricht.

Er bestimmte neue Gruppen, änderte die ursprünglichen Typen, und seine Eingriffe in die Systematik der Grundmodelle bewirkten, daß beispielsweise übereinstimmende melodische Varianten, wie wir sie im Melodienkatalog zu Komenskýs Gesangbuch verfolgen können, im Laufe der Entwicklung von Helferts Klassifikationsgrundsätzen in andere Gruppen gelangten, und sich mehr oder weniger von dem Ausgangsmodell entfernten.²² So konnte es geschehen, daß manche Untergruppen einander überschneiden, obwohl sie das Katalogsystem differenziert und verschieden bezeichnet, oder nahe verwandte Melodiebeginne in entfernte Untergruppen geraten. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die strenge Einhaltung des vorbestimmten Schemas die praktische Verwendbarkeit des Katalogs beeinträchtigt. Die Überschneidungen der einzelnen Untergruppen und ihr Gegenteil, das Erscheinen mehr oder weniger gleicher Melodiebeginne in verschiedenen Untergruppen, stehen begrifflicherweise einer verlässlichen Klassifizierung des einstimmigen melodischen Materials im Wege. Trotz diesen Unvollkommenheiten besitzt das System von Vladimír Helferts Melodienkatalog hohen wissenschaftlichen Wert und kann auch heute noch den Hymnologen bei der Beantwortung von Katalogisierungsfragen als Richtlinie dienen, obwohl es natürlich nicht mehr in jener Form funktioniert, in der es erhalten blieb. Übrigens hat ja der Autor selbst sein System nicht für endgültig gehalten.

Die dritte und letzte Gruppe von Helferts wissenschaftlichem Nachlaß ist am reichsten und vom Standpunkt dessen, was sie der tschechischen Hymnologie Neues bringt, am wertvollsten. Schon die Abschriften und Transkriptionen der fünf erwähnten Gesangbücher stellen ein umfangreiches Ensemble von rund 3100 Texten und 1900 Melodien vor, das eine von den Anfängen des geistlichen einstimmigen Lieds im Gesangbuch Ji-

gang 1902–3, 643–661 abgedruckt und ich danke Stanislav Tesař, daß er mich auf sie aufmerksam gemacht hat. Helfert erwähnt Krohns Forschungsergebnisse in der Schrift *Hudba na jaroměřickém zámku*, 42.

²¹ So ist beispielsweise vom Gesichtspunkt der tonalen Zugehörigkeit die Klassifizierung der modalen Melodien sehr problematisch, wenn im vorhinein der Durdreiklang als Ausgangspunkt gegeben ist.

²² Vergl. beispielsweise die Melodiebeginne folgender Gruppen und Untergruppen im Melodienkatalog aus Helferts wissenschaftlichem Nachlaß: I 22 und I 17, I 14 und I 12, I 7 und I 15, I 17 und I 24, II 10 und II 5, III 7 und III 14, III 8 und III 16, III 9 und III 17, III 6 und III 21b.

stebnice bis zum Höhepunkt der brüderlichen Liedtradition in Komenskýs Gesangbuch reichende Entwicklungslinie repräsentiert. Bezeichnend ist, daß Helfert die beiden Eckpfeiler der Historie des tschechischen geistlichen Lieds — Jistebnice und Komenský — als erste zur Ausgabe vorbereiten wollte und eigenhändig geschriebene komplette Transkriptionen beider Gesangbücher hinterlassen hat. Die übrigen drei Gesangbücher (Šamotuly, Zázvorka und Kunvaldský) stehen bloß in Abschriften (Transliteration und Transnotation der Originale) zur Verfügung, sie stammen von demselben Kopisten, dessen Namen wir nicht ermitteln konnten.²³ Helfert kollationierte alle Abschriften mit den Originalen, wie seine mit roter Tinte vorgenommenen Korrekturen und Zusätze beweisen. Zu weiteren Arbeiten ist er nicht mehr gekommen: er katalogisierte die Abschriften und reihte sie in das System seines Melodienkatalogs ein, sie bleiben also ein Torso.

Umso verdienstvoller ist Helferts Arbeit am Gesangbuch Jistebnice, wo er außer einer kompletten Transkription eingehende Editionsanmerkungen und einen umfangreichen Notace v Jistebnickém kancionálu. Zásady přepisu (Die Notation im Gesangbuch von Jistebnice. Transkriptionsgrundsätze) genannten Aufsatz hinterließ.²⁴ Die Handschrift ist das älteste Gesangbuch aus der Hussitenzeit und nach Zdeněk Nejedlý war es Vladimír Helfert, der sich mit ihm systematisch befaßte, weil er sich der hohen kulturpolitischen Bedeutung dieses Denkmals wohl bewußt war.²⁵ Helferts Materiale, die sich auf seine Arbeit mit diesem Gesangbuch beziehen, sind heute vor allem deshalb wertvoll, weil sie dem Profil des Autors als Historiker und seinen Forschungsmethoden auf dem Gebiet der Hymnologie festere Züge verleihen. Zugleich darf man sie als Krone von Helferts hymnologischen Arbeiten ansehen, zumal ja bekannt ist, daß das Gesangbuch Jistebnice das letzte war, an dem der Forscher vor seiner letzten Verhaftung gearbeitet hat. Helfert schreibt: „Die Arbeit am Gesangbuch von Jistebnice war ziemlich schwierig, bei der Transkription der mensurierten Lieder gelangte ich größtenteils zu anderen Lesungen als Nejedlý, meiner Meinung nach richtigen. Das Gesangbuch soll bei Melantrich erscheinen und Očadlík ist über die Angelegenheit informiert“.²⁶ Wir wissen bereits, daß dieser Arbeit Vorstudien einer ganzen Reihe anderer Gesangbücher vorangingen, bei denen Helfert die Methode formen und erproben konnte und sein großes hymnologisches Projekt konkretisierte. Es umfaßte schließlich die Zeitspanne der Jahre 1420–1659, also mehr als zwei Jahrhunderte des tschechischen einstimmigen Gesangs.

²³ Bei der Notation werden alle rhombischen und quadratischen Notentypen durch die heutigen ovalen Typen ersetzt, die Ligaturen sind ausgeschrieben usw. Die Abschriften dieser Gesangbücher bringen bloß die erste Text- und Melodiestrophe, die Signatur des Lieds und die Paginierung nach dem Original. Die Abschrift des Gesangbuchs Kunvaldský ist nicht komplett, sie endet mit dem Lied B 8: Otce všemohúcího . . .

²⁴ Helferts handschriftliche Studie über die Notation besteht aus 36 selbständigen Blättern, die laufend numeriert sind. Die Fotokopie des ersten Blattes siehe in der Beilage.

²⁵ Vergl. Nejedlýs Studie über das Gesangbuch Jistebnice in seinem Werk Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913, 371–382, Neuausgabe Praha, ČSAV 1955, 123–127.

²⁶ Zitiert aus Helferts Bericht Komenského Kancionál a Thesaurus.

Helfert ging von Komenskýs Gesangbuch zurück, er bearbeitete es als erstes und hielt seine Katalogisierung für einen wichtigen Schritt auf dem Weg der Zugänglichmachung des tschechischen geistlichen Lieds und der Formung seines Thesaurus. Zugleich verfolgte er die Variabilität der Texte und Melodien und ihre Frequenz in den Gesangbüchern. So erfahren wir beispielsweise aus seinen Annotationen zum Gesangbuch Jistebnice, daß diese Handschrift 161 ursprüngliche Lieder enthält, die in späteren Gesangbüchern nicht mehr erscheinen. Am bekanntesten sind folgende Lieder der Hussiten: *Ktož jsú boží bojovníci, Dietky, v hromadu se sendéme, Slyšte, rytieři boží, Povstaň, povstaň, veliké město pražské*. Auch bei der Arbeit an Komenskýs Gesangbuch wollte Helfert feststellen, welche Lieder übernommen wurden und welche in früheren Drucken nicht enthalten sind. Die Bearbeitung des Gesangbuchs Jistebnice mag als Höhepunkt und eine Art Zusammenfassung von Helferts Arbeit am hymnologischen Projekt während des zweiten Weltkriegs gelten.

Betrachten wir nun die Kennzeichen der Transkription und Interpretation der Lieder des Gesangbuchs Jistebnice, wie wir sie bei dem Studium des wissenschaftlichen Nachlasses unseres Autors kennengelernt haben. Helferts Transkriptionen bestehen aus 438 selbständigen, laufend nummerierten Blättern mit vorgedrucktem Notensystem, auf denen die Texte und Melodien der Lieder verzeichnet sind (bei strophischen Liedern nur die erste Strophe, bei choralartigen Melodien der ganze Text und die ganze Melodie). Die Blätter 1–432 enthalten Lieder aus Seite 1–235 der Handschrift (die letzte Aufzeichnung ist die unbeendete St.-Matthias-Passion) und auf den Blättern 432–438 sind die sogenannten Nachträge notiert, das sind spätere lateinische Transkriptionen von Texten und Melodien (Antiphonen und Sanctus); man findet sie im Gesangbuch Jistebnice auf Blättern, die zwischen den Seiten 100–101, 157–158 eingeklebt wurden, oder als Marginalien auf den Seiten 218–219, 174–175.²⁷

Helferts Transkriptionsmethode beruht auf einer rhythmischen und metrischen Interpretation, die im Sinne der Lieder ihrer melodischen und textlichen Komponente entsprechen soll. Die erhaltenen Transkriptionen des Gesangbuchs Jistebnice sind also keine mechanischen Abschriften und der Autor hat sie offenbar nicht für endgültig gehalten; die einzelnen Blätter verraten mit ihren zahlreichen Strichen, Andeutungen rhythmischer und vor allem Taktierungsvarianten, mit zwei verschiedenen Interpretationsarten choralartiger Melodien usw., wie Helfert seine Aufgabe ununterbrochen durchdachte und nach besseren Lösungen suchte. Er respektierte vor allem die metrische Struktur, der er die Melodie so anpassen wollte, daß Texte und Melodien einander bestens entsprechen.²¹ Diese Feststellung ist

²⁷ Das Gesangbuch Jistebnice enthält Messelieder (bis S. 42 der heutigen Paginierung), geistliche Lieder (S. 42–100 der Handschrift), die zu Gruppen zusammengefaßt werden, dann Weihnachts-, Oster-, Gelegenheits-, hussitische Lieder, und schließlich als dritten Abschnitt Vesper- und andere Lieder (es geht um liturgische Gesänge, die bei anderen Gelegenheiten als bei der Messe gesungen wurden – Psalmen, Passionen, Morgenandacht, Auferstehung usw.). Die Beschreibung des Gesangbuchs Jistebnice und seine formale Gliederung siehe bei Zdeněk Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, Praha 1913, 373–375.

²⁸ Helfert in dem zitierten Bericht *Komenského Kancionál a Thesaurus*.

deshalb wichtig, weil sie die Kriterien enthüllt, die Helfert bei seiner Transkription leiteten. Im Vergleich mit der Transkription der Lieder aus Komenskýs Gesangbuch, dem ersten Prüfstein des Hymnologen Helfert, erkennt man diesmal eine reifere Erudition, in manchen Fällen auch durchaus neue Lösungen (beispielsweise bei der Transkription choralartiger Melodien, die Helfert im Falle von Komenskýs Gesangbuch durch Taktstriche gliedert, während er im Gesangbuch Jistebnice schon vom Grundsatz der freien, taktstrichlosen Gliederung der Melodie ausgeht.)²⁹ Es scheint, als habe Helfert bei der Arbeit an diesem Gesangbuch der metrorhythmischen Interpretation der Melodien mehr Aufmerksamkeit geschenkt, während auf melodischem Gebiet wesentlich weniger Berichtigungen und Eingriffe im Vergleich mit der Originalnotierung zu erkennen sind. Dies geht einerseits aus Helferts bekanntem Grundsatz von der Priorität der metrorhythmischen Liedstruktur, andererseits aus der Tatsache hervor, daß es bei den Liedern aus Jistebnice in melodischer Hinsicht wesentlich weniger zweifelhafte Stellen und allgemeine Probleme gab als in metrorhythmischer Hinsicht. Schon die Tatsache, daß dieses Gesangbuch zwei Hauptgruppen von Melodien — choral und mensural — in zwei verschiedenen Notationstypen enthält (Choral — und Mensuralnotation, aber bei beiden Typen, besonders der Mensuralnotation, kommen Zwischentypen und Anachronismen vor), erschwerte die Arbeit im Vergleich mit Komenskýs Gesangbuch, das einfacher, nämlich nur in weißer Mensuralnotation aufgezeichnet ist.

Helfert hat im allgemeinen folgende Eingriffe in die metrorhythmische Struktur der Melodien des Gesangbuchs Jistebnice vorgenommen: Ergänzung von Noten und Pausen, Änderung ihres rhythmischen Wertes, unterschiedliche Auffassung der Funktion des Vortaktes, rhythmische Berichtigungen auf der Basis gemeinsamer metrischer Bindung zwischen den einzelnen Versen und rhythmische Interpretation der Melodien mit modaler Rhythmik. Helferts Interpretation und Transkription der Melodien mit modaler Rhythmik ermöglicht es aber nicht, die rhythmische Charakteristik solcher Melodien voll zu erfassen, die beispielsweise die gegenseitige Verbindung perfekter Modi zu größeren rhythmischen Ganzen gemeinsam haben.³⁰ Was die Änderungen der Melodik anbelangt, fällt ihre Zahl im

²⁹ In diesem Zusammenhang wäre zu erwähnen, daß Helferts Transkriptionen von Melodien aus Komenskýs Gesangbuch der Theorie des sogenannten Choralmensurismus verpflichtet ist, die u. a. außer der Respektierung der grundlegenden Rezitations- und Deklamationsprinzipien der Rede (beispielsweise das Streben lange Silben mit langen Noten, kurze Silben mit kurzen Noten zu unterlegen) auch einen streng geregelten Rhythmus, regelmäßigen Takt und Mensurierung der einzelnen Melodien verlangt. Die Vertreter dieser Theorie nahmen Berichtigungen von Originalnotationen vor, die jenen Helferts entsprechen. Vergl. auch Dobroslav Orel, *Hudební prvky svatováclavské* (Musikelemente des St.-Wenzelskults). Praha 1937, 39. Damit hängt die uneinheitliche Verwendung von Taktstrichen in Helferts Transkriptionen zusammen.

³⁰ Es handelt sich um eine ganze Gruppe von Melodien, bei denen Helfert die ursprüngliche Mensur ändert. Der gegenseitige Zusammenhang der einzelnen perfekten Modi verliert sich, besonders im System „tertius ordo“, unter dem Einfluß der Taktgliederung aller Melodien, und bei Verwendung von 3/1 und 3/2-Takten, wie sie Helfert in seinen Transkriptionen vorschreibt, erhalten diese Melodien ein schleppendes Tempo. Ganz im Gegenteil, hier wäre der 6/4- oder 6/8-Takt am Platz gewesen, denn erstens drückt er die Sechszzeitigkeit

Vergleich mit den vielen Eingriffen in die Rhythmik und Metrik der Lieder fast kaum ins Gewicht. Es geht um Ergänzungen, um die richtige Anbringung oder Änderung von Versetzungszeichen im melodischen Verlauf und Änderungen in den Schlüsselvorschriften. Die Melodie wird durch diese Eingriffe häufig in ein neues Licht gestellt.³¹

Zu interessanten Feststellungen führt der Vergleich von Helferts Transkriptionen des Gesangbuchs *Jistebnice* mit jenen, die Zdeněk Nejedlý in seiner Schrift *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, Praha 1913 (Geschichte des hussitischen Gesanges während der Hussitenkriege, Prag 1913) veröffentlicht hat. In manchen Fällen gehen beide Forscher konform vor und unterscheiden sich nur in Einzelheiten: dort, wo Nejedlý beispielsweise die Melodien im Violinschlüssel notiert, verwendet Helfert den Baßschlüssel, der seiner Meinung nach der Tenor- bzw. Baritonlage des Gesangs besser entspricht. Melodien, die Nejedlý im ganzen Takt schreibt, notiert Helfert in vier Halbtakten, wie man dies bei den bekannten hussitischen Liedern *Povstaň, povstaň, veliké město pražské, Dietky, v hromadu se senděme, Navštěv nás, Kriste žádúci* und in der zweistimmigen Melodie *Dietky mladé i staré* erkennt.³²

Überraschend ist Helferts Transkription des Hussitenlieds *Jesu Kriste, štědrý kněže*, die vom Standpunkt der Notation ein Beispiel des schrittweisen Eindringens von Einflüssen der modalen Rhythmik und des Mensuralprinzips in die Choralnotation bietet. Die ursprüngliche Transkription Helferts ist mit Nejedlý identisch, Helfert streicht sie aber später und notiert das Lied von neuem, wobei er Auftakte verwendet. Diese Version hält er für endgültig und richtig, und will sie in die geplante Ausgabe des Gesangbuchs *Jistebnice* aufnehmen. Der Forscher begründet diese Änderung damit, daß bei der Verwendung von Auftakten alle in Mensuralnotation geschriebenen Noten der Handschrift als *longae* auf die schwere Taktzeit fallen. Seiner Ansicht nach besitzt diese metrische Verschiebung (zum Unterschied von der bis dahin eingebürgerten und durch Nejedlýs Aufzeichnung kodifizierten Fassung, die mit der geraden Taktzeit beginnt) ihre Berechtigung und volle Begründung in der Textvorlage des Lieds und man kann sie in Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts weiterverfolgen. So bezeichnen z. B. die Gesangbücher der Brüder bis zu Komenský und Závorka aus dem Jahre 1606 in der Notation des Originals immer genau die Auftakte. Schade, daß Helfert in diesem Zusammenhang nicht anführt, an welche Textvorlage er gedacht hat.³³ Bei dem bekanntesten

aus — die Doppelverbindung dreizeitiger perfekter Modi, zweitens garantiert er einen angemesseneren rhythmischen Verlauf der Melodien, der der damaligen Gesangspraxis besser entspricht.

³¹ Erwähnenswert ist Helferts Interpretation jener Melodien, die in modaler Hinsicht schwanken oder den Melodietyp mit Modusverbindungen vorstellen. Helfert geht bei ihrer Auslegung von der Lehre über die Hexachorde und ihre Mutationen aus, bei manchen Transkriptionen (beispielsweise von Liedern Komenskýs) hat er die einzelnen Noten der Melodie mit Solmisationssilben überschrieben, mit deren Hilfe er die einzelnen modalen Modulationen verdeutlichte.

³² Transkriptionen dieser Lieder führt Nejedlý auf. S. 246, 271, 235 und 677 seiner Schrift *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, Praha 1913.

³³ Zdeněk Nejedlý transkribiert das Lied *Jesu Kriste, štědrý kněže* zweimal verschieden: im 3/4-Takt und Violinschlüssel auf S. 250 seiner Schrift *Dějiny před-*

Lied des Gesangbuchs Jistebnice, dem Hussitenchoral Ktož jsú boží bojovníci, unterscheiden sich Nejedlýs und Helferts Transkriptionen von einander abermals grundsätzlich. Beide Forscher haben zwar erfaßt, daß das Lied ursprünglich im dreizeitigen Takt und in perfekter Teilung der Notenwerte gedacht war, zum Unterschied von der späteren imperfekten Gliederung der Melodie, die sich unter dem Einfluß der Version aus dem Druck Mladá Boleslav aus dem Jahr 1530 verbreitet hatte und vermittelt auch von Bedřich Smetana in seinen symphonischen Dichtungen Tábor, Blaník und in der Oper Libuše übernommen wurde.²⁴ Während Nejedlý aber die ganze Melodie als tempus imperfectum, prolatio maior auffaßt und sie im heutigen Sechsvierteltakt mit Auftakt vorschreibt, hört sie Helfert als tempus perfectum, prolatio maior, was überdies durch den Einfluß

Nejedlýs Transkription des Lieds Ktož jsú boží bojovníci (im G-Violinschlüssel):

Notenbeispiel Nr 1

Ktož jsú bo - ží bo - jov - ní - ci a zá - ko - na je - ho, pros -
tež od bo - ha po - mo - ci a ú - faj - te vně - ho, že ko - neč - ně s ním vždy -
cky zvi - tě - zí - te. R. Tent' pán ve - líť se ne - bá - ti zá -
hu - boí tě - le - sných, ve - líť i ži - vot slo - ži - ti pro lá - sku svých bliž - ních.

husitského zpěvu, Praha 1904 und auf S. 87 der Schrift Počátky husitského zpěvu, Praha 1907. Ebendort, auf S. 210, ist dieselbe Melodie im 3/2-Takt notiert. František Mužík bringt sie im 3/4-Takt, ganz übereinstimmend mit Nejedlýs Version, auf S. 39 seiner Studie Nejstarší nápěv písní Jesu Kriste, štědrý kněze a jeho vztah k Husově variantě, Praha 1958, Acta Universitatis Carolinae. Mužík vertritt die Ansicht, maßgebend für die Taktbestimmung dieser Melodie sei die syllabonische Textstruktur (betonte trochäische Verse), die allerdings in unmittelbarem Gegensatz zu der metrisch und jambisch organisierten Musikform einzelner Melodieabschnitte steht.

²⁴ Die Melodie des Hussitenlieds aus dem Jungbunzlauer Druck 1530 hat Nejedlý in seiner Schrift Dějiny husitského zpěvu za válek husitských, Praha 1913 auf S. 252 f. mit der ursprünglichen Fassung des Lieds Ktož jsú boží bojovníci verglichen. Über Smetanas Bearbeitung siehe die Studie Bohumír Štědroňš Husitské náměty v české a světové hudbě (Hussitische Motive in der tschechischen und ausländischen Musik), Časopis Národního muzea, Praha 1953, 62–92. Karel Jaromír Erben hat in seiner Sammlung tschechischer Volkslieder Nápěvy písní národních v Čechách (5 Bd., Prag 1842–1870, neu Prag 1951) das Lied Ktož jsú boží bojovníci in der Klavierbearbeitung P. M. Martinovskýs veröffentlicht und Smetana hat es aus dieser Quelle übernommen.

der älteren italienischen metrischen Gliederung *divisio novenaria* kompliziert wird. Dieser italienische Notationseinfluß begegnet nach Helferts Ansicht im Lied *Ktož jsú boží bojovníci* Einflüssen der französischen Notation *ars nova* und das Endergebnis der Helfertschen Transkription erscheint als Neunvierteltakt.³⁵

Helferts Transkription des Lieds *Ktož jsú boží bojovníci* (im *F*-Baß-Schlüssel):

Notenbeispiel Nr. 2

Ktož jsú Bo - ží bo - jov - ní - ci a zá - ko - na je - ho

pro - ště - ť od Bo - ha po - mo - ci a u - faj - te vně - ho že ko - neč - ně

všá - dy - ky s ním zví - tě - zí - te. te. R. Tenť Pán ve - líť se ne - bá - ti

zá - hub - cí tě - les - ných — ve - líť i ži - vot - slo - ží - ti pro lá - sku svých bliž - ních.

Eine selbständige Gruppe des Gesangbuchs *Jistebnice* bilden sieben zweistimmige Lieder: *Zhlédniž na nás*, *Buoh všemohúci*, *Puerti nativitate*, *In hoc anni circulo*, *Ježíš náš spasitel*, *Stalať se jest věc divná* und *Dietky mladé i staré*. Lassen wir hier die Frage ihrer funktionellen Einschaltung in die Handschrift und ihrer Stilzugehörigkeit beiseite und beachten, wie sie Helfert transkribiert und worin er sich von Nejedlýs Aufzeichnung unterscheidet. Beide haben ganz entgegengesetzte Ansichten über die innere metrische Struktur dieser zweistimmigen Gesänge. Nejedlý sieht sie im Lichte des Diskantprinzip, bei dem die diskantierende Stimme die Tenormelodie durch reiche Rhythmik verzierte, und bringt beide kontrapunktierenden Stimmen ohne Rücksicht auf das Vers- oder Satzganze in Einklang. Deshalb beginnt der Großteil seiner Transkriptionen im geraden Takt ohne Auftakt. Für Helfert ist es wieder maßgebend, daß die Schlußnoten im Vers auf die schwere Taktzeit fallen müssen. Die Mensur ist in diesen, wie ja auch allen übrigen Melodien des Gesangbuchs *Jistebnice* nicht ausdrücklich vorgeschrieben und man hat sie aus der Notation des Originals und dem gegenseitigen Verhältnis der Notenwerte herauszulesen und das Metrum der Melodie festzulegen. Das Erfordernis, das Versende

³⁵ Nejedlýs Transkription des Lieds *Ktož jsú boží bojovníci* findet man auf S. 256 und 257 seiner Schrift *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských*, Praha 1913. Wir sind uns dessen bewußt, das die Problematik dieses Lieds eine eingehendere Abhandlung erforderte, als wir sie hier bieten können.

habe mit der schweren Taktzeit übereinzustimmen, entscheidet nach Helferts Ansicht rückwirkend auch darüber, ob das Lied mit einem halbtaktigen Auftakt beginnt, den Helfert als etwas ansieht, was für die richtige metrische Lesung der Melodie höchst wichtig ist und bisher zu Unrecht übersehen wurde. Darin beruht der grundsätzliche Unterschied zwischen den Konzeptionen Nejedlýs und Helferts. Im allgemeinen kann man sagen, daß Helfert die Frage der Auftakte in der tschechischen Mensuralnotation bei seinen Transkriptionen der Melodien des Gesangbuchs

D XVIII.
Vicos jamni. (Melos z albu 50.)

Melos z albu 50.
Tafel udfør med p. 8

Vladimír Helferts Transkription eines Lieds aus dem Amsterdamer Gesangbuch 1659
Jan Amos Komenskýs

Jistebnice neu beleuchtet und zu ganz anderen, seiner Meinung nach richtigen Lösungen der metrorhythmischen Probleme gelangt, als Nejedlý.³⁶ Helfert begründet die Berechtigung seiner Ansicht durch den Hinweis auf das Imperfektionsprinzip der Mensuralnotation der französischen ars nova aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, also einer um 70–80 Jahre älteren Notationspraxis als sie bei dem Gesangbuch Jistebnice Anwendung fand.

In seiner umfangreichen handschriftlichen Studie *Notace v Jistebnickém kancionálu. Zásady prepisu* (Die Notation im Gesangbuch von Jisteb-

³⁶ Wir zitieren aus Helferts Bericht *Komenského Kancionál a Thesaurus*: „Die Arbeit am Gesangbuch Jistebnice war ziemlich schwierig, bei den Transkriptionen mensurierter Lieder gelangte ich größtenteils zu anderen Lesungen als Nejedlý, meiner Meinung nach richtigen.“ Vergl. auch S. 11 dieser Studie.

nisse Helferts untersuchen, können wir uns einzig und allein auf seine handschriftlichen Transkriptionen der beiden Gesangbücher, Jistebnice und Komenský, stützen, die eine vollständige Kenntnis und Würdigung seiner Methodik kaum gestatten. Außerdem ist zu bedenken, daß Helfert zur Zeit des zweiten Weltkriegs, als er an seinem hymnologischen Projekt arbeitete, weder Literatur zur Hand, noch Verbindung mit der wissenschaftlichen Welt hatte, er mußte an seinem großen Vorhaben im geheimen arbeiten und war schwer krank.

146^a Husitský hymnus

... 2. Tělo své přenechá se na božství svého - křesťanské - ...

... ať i s mými bratry ať pro bratry svých bratřích...

Vladimír Helferts Transkription eines Lieds aus dem Gesangbuch Jistebnice (um 1420)

Wenn wir uns abschließend über die Bedeutung und Lebensfähigkeit von Helferts Transkriptionsmethode aussprechen sollen, müssen wir in Betracht ziehen, daß sie wie jede derartige Arbeit den Anschauungen der Zeit tributpflichtig war und daß manches dem neuesten Stand der hymnologischen Forschung anzupassen wäre: wir denken hier beispielsweise an die Frage der folgerichtigen Verwendung von Taktstrichen bei Transkriptionen von Komenskýs Liedern, an das Mensurieren choralartiger Melodien, an die veraltete Auslegung der modalen Modulationen, an das Problem der rhythmischen Organisation modaler Melodien usw. Dies alles ändert aber nichts an der Tatsache, daß es Helferts Verdienst blieb, nach Zdeněk Nejedlý als erster den einstimmigen geistlichen Gesang der Tschechen aus hussitischer und nachhussitischer Zeit bearbeitet zu haben, ein Forschungsgebiet, das aus verschiedenen Gründen nicht zu den anziehendsten gehört. Vladimír Helfert war sich aber der Bedeutung des einstimmigen Gesangs und besonders des Hussitenlieds für die Kontinuität und Zukunft der

tschechischen Musiktraditionen viel zu gut bewußt und bemühte sich deshalb auch mit seinem Projekt eines Thesaurus des tschechischen geistlichen Lieds Fundamente einer kritischen Bearbeitung dieses ungehobenen Schatzes zu schaffen. Mit einer Reihe hymnologischer Aufgaben, vor allem der Edition des ältesten tschechischen Liederdenkmals – der Handschrift von Jistebnice – wollte Helfert einen entscheidenden Beitrag zur Lichtung dieses Zeitraums der Geschichte unserer Musikkultur leisten. Er konnte seine Absichten zwar nur zum geringen Teil in die Tat umsetzen, hat aber Ziele gestellt und den zu ihnen führenden Weg beschritten.

Deutsch von Jan Gruna

HYMNOLOGIE VLADIMÍRA HELFERTA VE SVĚTLE JEHO VĚDECKÉ POZŮSTALOSTI

Studie je příspěvkem k poznání badatelského odkazu Vladimíra Helferta, kterému naše muzikologie zůstala dosud mnoho dlužna. Autorka se soustředila na vědeckou pozůstalost Vladimíra Helferta, která se týká hymnologické problematiky. Materiály z této pozůstalosti, uložené v současné době v Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně, se vztahují k výzkumu jednohlasového písňového repertoáru české provenience z doby husitské, reformační a poreformační tak, jak je Helfert shromažďoval v letech 1942–1944, většinou v přestávkách mezi svým vězněním. Helfertovo směřování k hymnologické problematice na sklonku jeho života není náhodné a vyrůstá naopak z celého jeho předchozího snažení uchopit českou hudbu minulosti v celé její šíři a rozmanitosti. Vladimír Helfert si byl v tehdejší době vědom významu české duchovní písně pro rozvoj české hudební tradice a proto pomýšlel za druhé světové války na monumentální edici, která by byla kritickým vydáním českého jednohlasu od nejstarších památek až asi do r. 1750. K práci na této edici se připravoval řadou dílčích úkolů, o jejichž povaze svědčí materiály z vědecké pozůstalosti, které jsou ve studii popsány a zhodnoceny. Nejvíce pozornosti přitom autorka studie věnuje té části vědecké pozůstalosti Vladimíra Helferta, která obsahuje přepisy jednotlivých kancionálů, textové a nápěvové rejstříky, návrh na melodický katalog a rukopisnou studii o notaci v Jistebnickém kancionálu. Ukazuje se, že Helfert z celé této řady těchto materiálů zevrubněji rozpracoval pouze edici naší nejstarší české památky z období husitského zpěvu – rukopisný Jistebnický kancionál – a tištěný Amsterdamský kancionál Jana Amose Komenského z r. 1659, jímž vrcholil a zároveň se i uzavírá souvislá řada bratrských tisků. Tragiku Helfertovy vědecké práce spatřujeme v tom že se mu nepodařilo obě zamýšlené edice uskutečnit a jeho hymnologický odkaz zůstal torcem. Přesto však můžeme na jeho základě soudit o vědecké metodě Helferta – hymnologa, který chápal duchovní píseň nadkonfesijně a především se zřetelem k její vlastní hudební hodnotě a postupné proměně v dalších vydávaných kancionálech.

Zároveň s ediční přípravou Komenského a Jistebnického kancionálu si Helfert budoval svůj projekt melodického katalogu, ve kterém zpracoval nápěvy písní z přepsaných kancionálů. V české hymnologii představuje tento melodický katalog první systematický pokus o katalogizaci jednohlasného duchovního zpěvu a jako takový je také hodnocen. Materiály z vědecké pozůstalosti Vladimíra Helferta vztahující se k tomuto katalogu nás přesvědčují o tom, že původní Helfertovo východisko pro klasifikaci jednohlasného melodického materiálu, kterým byl tónický durový trojzvuk a jeho modifikace, uplatněné v dřívějších Helfertových pracech na melodice světské provenience (katalog Míčovy melodiky v Hudbě na jaroměřickém zámku, Praha 1929 a melodický rejstřík k Moravským písním milostným vydaným Pavlem Vášou a Leošem Janáčkem, Praha 1936) nevyhovuje, jakmile je použito pro klasifikaci jednohlasného materiálu zcela odlišné povahy.

Materiálově nejbohatší oddíl z Helfertovy vědecké pozůstalosti představují opisy a transkripce písní z pěti kancionálů (zhruba 3100 textů a 1900 nápěvů) chronologicky dokumentujících vývojovou linii českého duchovního jednohlasu od jeho

počátků (Jistebnický kancionál) až k vyvrcholení bratrské písňové produkce v kancionálu Komenského. Nejpodrobněji je zpracován Jistebnický kancionál, kde se nám kromě přepisů všech písní dochovaly z pera Helferta ještě vydavatelské poznámky k zamýšlené edici a rozsáhlá studie o notaci v Jistebnickém kancionále. Dokazuje to, že Helfert si byl vědom významu této nejstarší české rukopisné památky pro další rozvoj naší hudební tradice i kulturně politického významu Jistebnického kancionálu jako nejcennějšího pramene pro poznání písňové tvorby z období husitského revolučního hnutí. Víme-li, že Jistebnický kancionál byl posledním kancionálem, na němž Helfert pracoval před svým opětovným zatčením, dokreslují nám tyto materiály profil Helferta — historika i jeho metodu v oblasti hymnologie. Ukazuje se, že i v otázkách přepisů písní dospěl Helfert při práci na Jistebnickém kancionálu často k jinému řešení než tomu bylo v případě přepisů z Komenského kancionálu, který byl prvním ze zpracovaných kancionálů a kde si Helfert teprve ověřoval a formoval svou metodu. Ve studii jsou charakterizovány hlavní zásady Helfertovy metrické, rytmické a melodické interpretace nápěvů a je provedeno srovnání některých jeho přepisů s přepisy Zdeňka Nejedlého, jak je otiskl ve svých Dějinách husitského zpěvu, Praha 1913. Krátce je zmíněna i Helfertova rukopisná studie o notaci v Jistebnickém kancionálu, kterou připravuje autorka této stati k vydání. Závěr studie patří zhodnocení Helfertova hymnologického odkazu a těch jeho aspektů, které mohou být i dnes podnětem pro českou muzikologii.