

# Szín – játék – költészet

Tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István tiszteletére

Szerkesztette

•

Czibula Katalin

Demeter Júlia

Pintér Márta Zsuzsanna

Partium Kiadó – Protea Egyesület – *reciti*

Budapest • Nagyvárad  
2013

A kötet megjelenését az OTKA 83599. számú programja,  
a Partiumi Keresztény Egyetem és  
a Lectio Kulturális Egyesület támogatta.

A borító a *Kilianus* (Kolozsvár, 1767) című színlap felhasználásával készült  
Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Győr, G. XXIII. 2. 11. 58.

Fotó: Medgyesy S. Norbert

Szerkesztette:

Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna



Könyvünk a Creative Commons *Nevezd meg! – Ne add el! – Így add tovább!* 2.5  
*Magyarország Licenc* (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/hu/>)  
feltételei szerint szabadon másolható, idézhető, sokszorosítható.

Köteteink a *reciti* honlapjáról letölthetők. Éljen jogaival!

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

OMAGIU. Kilián István

Szín – játék – költészet: tanulmányok a nyolcvanéves Kilián István  
tiszteletére / szerkesztette: Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta  
Zsuzsanna. - Oradea: Partium; Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2013  
ISBN 978-606-8156-45-3; ISBN 978-963-7341-95-3

I. Czibula, Katalin (ed.)

II. Demeter, Júlia (ed.)

III. Pintér, Márta Zsuzsanna (ed.)

008

ISBN 978-606-8156-45-3

ISBN 978-963-7341-95-3

Kiadja a Partium Kiadó, a Protea Kulturális Egyesület és a *reciti*,  
az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének  
tartalomszolgáltató portálja ► <http://www.reciti.hu>

Borítóterv: Bánffi-Benedek Andrea

Tördelte: Hegedüs Béla

*Musik im Piaristendrama des 17. und 18. Jahrhunderts*

Der im Jahre 1597 von hl. Johannes von Calasanz gegründete Piaristenorden (Ordo Clericorum Pauperum Sanctae Matris Dei Scholarum Piarum) spielte eine außerordentlich wichtige Rolle im Schulwesen, Wissenschaft und Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders im mitteleuropäischen Raum, wo ein dichter Netz der Kollegien und Ordenshäuser war. Im Schulwesen bildeten Piaristen die grösste Konkurrenz der Jesuiten, ihr Schulwesen war jedoch moderner, mehr an den Naturwissenschaften und auf die praktische Ausbildung der Schüler orientiert als Jesuitenschulen. Es ist kein Zufall, dass der Piaristenorden einen großen Anteil an der Theresianischen Schulreform Ratio educationis (1777) gehabt hat,<sup>1</sup> die jedoch im Geist der Aufklärung auch eine entscheidende Säkularisierung des Schulwesens mit sich brachte.

Ein wichtiger Bestandteil des piaristischen Schulwesens im 17. und 18. Jahrhundert war – ähnlich wie bei den Jesuiten – das Theater. Nach anfänglicher Distanz und Zögern – wie übrigens auch bei den Jesuiten – hat der Piaristenorden in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts das Schultheater völlig akzeptiert und entwickelte es bis in die 70-er Jahre des 18. Jahrhunderts intensiv weiter.

Das Schultheater der piaristischen Provinzen Mitteleuropas ist gut erforscht, im ehem. Königreich Ungarn vor allem dank dem großen Verdienste von Prof. István Kilián.<sup>2</sup> In Ungarn hat die Forschung allerdings eine längere Tradition (mindestens von Prónai – Császár<sup>3</sup>) und Prof. Kilián selbst bildete eine starke, gegenwärtig schon durch mehrere Generationen repräsentierte Forschungsschule im Gebiet der Theaterwissenschaft.

Die Musik im piaristischen Schuldrama ist gar nicht so gut erforscht wie das Drama selbst, und zwar u. a. deshalb, weil die Quellenlage auf diesem Gebiet nicht so günstig ist wie im Drama: es sind vor allem zu wenige musikalische Primärquellen – im Vergleich zu den Dramentexten, Periochen usw. – überliefert, d. h. die für Dramen bestimmten konkreten Musikstücke, Kompositionen. Die Musikforschung muss sich also mit den

---

<sup>1</sup> An der Schulreform Ratio educationis hat vor allem P. Gratianus Marx a S. Barbara SchP zusammengearbeitet, sein Beitrag war aber seitens der Piaristen nicht eindeutig. Vgl. dazu näher ZEMEK, Metoděj – BOMBERA, Jan – FILIP, Aleš, *Piaristé v Čechách, na Moravě a ve Slezsku 1631–1952*, Prievidza, TEXTM – Scholae Piae, 1992, S. 111.

<sup>2</sup> KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás forrásai és irodalma 1799-ig* (Fontes ludorum scenicorum in gymnasiis collegiisque Piarum Hungariae), Bp., Argumentum, 1994; KILIÁN István, *A piarista dráma és színjáték a XVII–XVIII. században*, Bp., Universitas, 2002; sowie weitere Studien des Autors.

<sup>3</sup> PRÓNAY Antal – CSÁSZÁR Elemér, *A kegyesrendiek magyarországi iskolában előadott drámák jegyzéke*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1915, S. 114–122 und 206–216.

einzelnen Nachrichten aus den zeitgenössischen Quellen, wie z. B. *Historiae domus*, Studentenmatriken der einzelnen Piaristenkollegien usw. begnügen. Umso mehr sind deshalb die grundlegenden Forschungsergebnisse von I. Kilián auch für die Musikgeschichtsforschung von großer Bedeutung.

Im folgenden wird die Problematik der Musik im Piaristen Schuldrama an einigen wichtigen Beispielen dargestellt, um damit nicht nur die Entwicklungslinie vom Ende des 17. Jahrhunderts bis Ende des 18. Jahrhunderts zu skizzieren, sondern auch die Spezifika und Unterschiede in der Stellung zur Musik zwischen dem Schuldrama der Piaristen und der Jesuiten zu verfolgen. Dabei gehen wir u. a. aus dem autoritativen Lehrbuch der Poetik von P. Lucas Mösch a S. Edmundo SchP (1651–1701) *Vita poetica* (1693)<sup>4</sup> aus, das in einer äußerst interessanter Form verfasst ist: die Struktur des Buches entspricht nämlich völlig einem piaristischen Schuldrama. Möschs Charakteristik des Dramas ist mit den humanistischen und jesuitischen Poetiken (Masen, Pontanus u. a.) fast identisch: „Drama est actus seu praesentatio Historiarum, seu Fabularum, exhibita per introductas Personas“. Ähnlich charakterisiert er auch die einzelnen Dramen-Typen („Partes Dramatis sunt Tragoedia, Comoedia, Tragico-Comoedia & Comico-Tragoedia“), verwendet jedoch eine spezifische, von den jesuitischen Quellen sich abweichende Terminologie (z. B. *Pars* anstatt *Actus*, *Inductio* anstatt *Scena*, u. ä.) In der Charakteristik der Musik kann man jedoch auch einige Unterschiede zwischen Mösch und den Jesuiten finden. In der Definition der Struktur des Dramas z. B. schreibt Mösch u. a.: „Actus concludi solent choris, quibus moralis aliqui doctrina decantata. Choros aliquando excipiunt Interludia, eaq; jucunda, simul ac honesta, ad exhilarationem spectatorum, quae tamen in rebus lugubris & sacris intermittuntur.“ Das bedeutet, dass – ähnlich wie bei den Jesuiten – die zwischenaktigen Chöre regelmässig gesungen wurden, oft findet man aber im Piaristendrama außer dieser Chöre auch Interludien, die ebenfalls vertont wurden.

Sehr wenig schreibt Mösch allerdings – im Unterschied zu den jesuitischen Poetiken – über den Tanz (*Choreas*).<sup>5</sup> Jedoch schon in einem der ältesten piaristischen Schuldramen, die in Pudlein aufgeführt wurden – *Navis antiquissima Domus Opalinsciani* (1667) – wurde auch getanzt: im 4. Auftritt des 2. Aktes „Satyri flumine Nauim mirantur, tandem à Dijs plaudunt et Choreas ducunt“. Solche konkreten Angaben sind in den piaristischen Dramen-Texten oder Periochen vor allem im 17. Jahrhundert nicht so oft wie in den jesuitischen zu finden. Im 18. Jahrhundert gibt es jedoch schon regelmäßig wenigstens allgemeine Angaben über den Anteil der Tänzer an der Aufführung (z. B. „*His accedunt Musici, Jocastae, Saltatores etc.*“ u. ä.).

Im folgenden konzentrieren wir uns auf einige Piaristen-Schuldramen, die aus dem Aspekt der Musik wichtig sind.

Bei den Piaristen findet man die komplett vertonten Dramentexte öfter als bei den Jesuiten. Ein gutes Beispiel ist die „panegyrische Oper“ von P. Justus Caspar a Desponsa-

---

<sup>4</sup> MÖSCH, P. Lucas a S. Edmundo SchP, *Vita poetica per omnes aetatum gradus deducta, sive Poesita tota vitalis, docens, canens et ludens...*Tyrnaviae, Typis Academicis per Joannem Adamum Friedl, 1693.

<sup>5</sup> Siehe näher Ladislav KAČIČ, *Musik und Tanz im Jesuitendrama Mitteleuropas des 17. und 18. Jahrhunderts*, Bohemia Jesuitica 1556–2006. Tomus 2. Ed. Petronilla CEMUS, Praha, Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2010, S. 1053–1060 (dort auch die ältere Literatur des Autors zum Thema Jesuitendrama).

**tion** B.V.M. SchP (1717–1760) *Certamen inter Lucinam, Palladem, Mercurium & Jovem*, die aus Anlass des Jubiläums von Provinzial P. Joseph Jastrzebski a Jesu Maria SchP in Pudlein 1738 aufgeführt wurde.<sup>6</sup> Es ist leider nur das autographe Libretto zum Stück überliefert; auch davon kann man sich jedoch eine gute Vorstellung über das Werklein des damals 20-jährigen piaristischen Novizen, Studenten der Philosophie und Musikers machen.

Im Spiel singen vier Personen: Canto – Lucina (Juno), Alto – Pallas, Tenore – Mercurius und Basso – Jupiter, das Orchester wurde bestimmt voll besetzt, d. h. mit Trompeten, Pauken, Geigen und Basso continuo.

Die Struktur des Stückes ist folgende (die abschliessende Arie / bzw. Duett, sowie Chorus fehlen im defekten Exemplar):

Symphonia

Chorus (Plausus damus intonamus)

Recitativo (Quid morare, laudes dare) Jupiter, Lucina

Arietta (Morum rosa, decorosa)

Aria (Exemplum hic modestiae) [Lucina]

Recitativo (Quam parum est, multum deest) Jupiter, Pallas

Arietta (Flos decoris, gemme roris)

Aria (Quae me festa, quae me gesta) Mercurius

Recitativo (Major nobis, major vobis) Lucina, Mercurius

Arietta (Vir gratiae, sol patriae)

Aria (Jam silete, jam tacete) [Pallas]

Recitativo (Quem honorem, et decorem) Jupiter, Lucina, Pallas

Arietta (Honor primus, tanquam sinus) Mercurius

Aria (Delicias, blanditias)

Recitativo (Sic beatam, Sanctis datam) Pallas, Mercurius

Arietta (Scholae multae a te cultae)

Aria (Quid edicet Plato licet) Jupiter

Recitativo (Hoc labore, sua ore) Mercurius

Arietta (Pulchra lucta est inducta) Lucina, Pallas

Aria (Polonia lata via) Pallas, Lucina

Recitativo (Te vocamus et oramus) Mercurius

[Aria]

[Chorus]

Owohl das Libretto sehr einfach ist (es handelt sich eigentlich um eine „Studentenarbeit“), musikalisch konnte das Stück von guter Qualität sein. Pater Justus Caspar, der u. a. „Musicus Aulicus, templi Choro Warsawiae Rector“ war, gehörte nämlich zu den bedeutendsten piaristischen Musikern in ganz Mitteleuropa in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts überhaupt. Er inszenierte seine Dramen übrigens auch ausserhalb seiner Mutterprovinz (Provincia Poloniae), z. B. in Strasnitz („drama cum eleganti musica“), Weisswasser, Kosmonosy usw.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vgl. Ladislav KAČIČ, *Hudba a hudobníci piaristického kláštoru v Podolínci v 17. a 18. storočí*, *Musicologica Slovaca et Europaea XIX*, Bratislava, 1994, S. 79–107: 94–95 und 106.

<sup>7</sup> Vgl. mehr über ihn bei Ladislav KAČIČ, *Piaristi–hudobníci medzi Čechami, Moravou a Slovenskom*, *Slovenská hudba 19* (2003), 1, S. 5–29: 10–11.

Viele bedeutende Musiker waren besonders im piaristischen Kollegium zu Priwitz tätig. Unter ihnen war beispielsweise der fleißige Dramatiker **P. Nicolaus Hausenka ab Immaculata Conceptione B.M.V. SchP** (1637–1683)<sup>8</sup> sehr wichtig. Die Musik zu seinen zwischen 1668–1677 in Priwitz aufgeführten Dramen – *Conradinus* (1672), *Miracula Christi* (1673), *Christu patiens sub allegoria vineae* (1673), *Christus passus* (1674), *Actio carmine heroico* (1676), *Cadmus* (1676) usw. – ist, leider, ähnlich wie die Texte oder Periochen zu seinen Dramen – nicht bekannt.

In der Fastenzeit 1700 wurde aber in Priwitz von P. Eustachius Bohn a SS. Trinitate SchP ein Drama aufgeführt („hoc Anno exhibuit actiones binas Pater Eustachius a Sanctissima Trinitate, unam in Quadragesima, cui titulus erit *Fortis Agon Amoris Divini pro Anima Mortem usque Crucis susceptus*, alterum...“ etc.),<sup>9</sup> das ausnahmsweise komplett, d. h. auch mit Musik überliefert ist: *Amoris Divini dilectio* von P. Martinus Schubarth a S. Brunone SchP. Über dieses Passionspiel referierte mehrmals Á. Gupcsó,<sup>10</sup> das Stück war jedoch in der Literatur schon lange vorher bekannt.<sup>11</sup>

Das Passionspiel wurde ursprünglich 1694 in Nikolsburg vor dem Provinzial der Provincia Germaniae P. Joseph Baumann a S. Catharina SchP aufgeführt. Pater Eustachius, der ähnlich wie mehrere andere Piaristen aus Ungarn in Nikolsburg studierte, hat die Quelle nach Priwitz mitgebracht und das Drama dort inszeniert. Die Struktur des Passionsspiels ist folgende:

Dramatis Praeludium  
Pars Prima (Inductio I-VII)  
Chorus I  
Pars Secunda (Inductio I-VIII)  
Chorus II  
Pars Tertia (Inductio I-X)  
Chorus III

---

<sup>8</sup> Mehr über ihn ebenda, S. 7–8, sowie KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 72–73.

<sup>9</sup> KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 77.

<sup>10</sup> GUPCSÓ Ágnes, *Egy piarista iskoladráma zenei anyaga 1694-ből = Barokk színház – barokk dráma*, szerk. Márta Zsuzsanna PINTÉR, Debrecen, Ethnica, 1997, S. 198–207. GUPCSÓ Ágnes, *Amor Divini – die Musik eines Piaristen Schuldramens (1694) = Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, Ed. Ladislav KAČIC, Bratislava, Slavistický kabinet SAV, 1997, S. 237–255. und GUPCSÓ Ágnes, *Musiktheater–Aufführungen an Jesuiten- und Piaristenschulen im Ungarn des 18. Jahrhunderts*, Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, 1997, 38/3–4, S. 315–334, 326–339.

<sup>11</sup> Milena CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ – Ladislav NOSKOVIČ – Ladislav ČAVOJSKÝ – Emil LEHUTA, *Kapitoly z dejín slovenského divadla od najstarších čias po realizmus*, Bratislava, Vydavateľstvo SAV 1967, S. 143, sowie Jaroslav BUŽGA, *Schuldrama* (Stichwort) = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12, Sp. 235; er charakterisiert das Stück folgend: „Das Passionspiel *Amor Divini* (Piaristen Nikolsburg 1694, Hs. in der UB Budapest [sic!]) wird eröffnet von einem *Concerto* und *Duo* für Sopr., A. und Gb., ebenso wie die weiteren Soli für A., Sopr. und B., komp. von D. F. W. Tallman de Algesdorf. Drei *Chori* für Gsg., Str. und Cemb. stammen dagegen von dem Benediktinern A. Turner aus Altenburg. Die Melodien der Solo-St. bestehen aus lebhaft rhythmisierten Passagen; oft abwechelnden Begleitakorde steigern den Ausdruck. Die auf wenige Takte beschränkten Kleinformen stehen den vok.-instr. Liedern von Holan nahe.“

Zu der im *Clavis Personarum* angeführten Besetzung<sup>12</sup> (teilweise gesungen sind: Amor Divinus/DEUS-HOMO, Anima/Genus Humanum, Natura Humana und Perfidia/Judas Iscariotes) kommen noch drei ausschliesslich singende Rollen: Genius Amoris (Sopran), *Genius Doloris* (Alt) und *Vox Caelestis* (Alt), die zwei ersten kommen nur im Prolog (*Dramatis Praeludium*) vor.

Á. Gupcsó führt eine etwas andere Struktur des Dramas an,<sup>13</sup> das entspricht aber der Wirklichkeit, d. h. den zeitgenössischen Einsichten (z. B. jenen von Mösch) nicht. Vor allem das „*Concerto*“ ist keine selbständige instrumentale Eröffnung des Spiels („Sinfonia“, die wurde aber bestimmt „ad hoc“ auch in Priwitz zugefügt), kein instrumentales Vorspiel, sondern *Concerto* stellt die Bezeichnung des im konzertanten Stil komponierten Duets dar, das das *Dramatis Praeludium* (= Prolog) bildet. Den Text dieses Duets, wie auch die Texte aller solistischen Arien vertonte **Franz Daniel Thalmann** († 1740), der spätere „Hofkammercompositeur“ in Wien,<sup>14</sup> also der Komponist des ersten Ranges und bestimmt – zusammen mit J. K. F. Fischer – einer der besten Komponisten, die je mit den Piaristen in Mitteleuropa zusammengearbeitet haben. Seine Musik im Passionsdrama von Schubarth ist eindeutig von hoher Qualität, ihre Charakteristik und teilweise auch Analyse hat Á. Gupcsó dargelegt. Außer den von ihr betonten Stellen, Lösungen usw. Thalmanns muss man noch auf einige andere interessanten Stellen aufmerksam machen. In der ersten Arie des 1. Aktes („O Amor! *Quantum crucias*“) verwendet Thalmann eine äusserst interessante Notationsweise: während die Singstimme mit 6 b notiert ist (es moll), wird in der Generalbassbegleitung 1 Kreuz angeführt (e moll). Diese seltsame Notationsart hat bestimmt eine rhetorisch-symbolische Bedeung, ein Kreuz symbolisiert nämlich das wahre, jedoch zukünftige Kreuz (Leiden) von Jesus (im Unterschied zu den 3 Kreuzen – musikalisch also die Tonart fis moll – die Golgotha, d. h. schon den gekreuzigten Christus symbolisiert). Anders kann man diese Art der Notation auch als Problem der zeitgenössischen Stimmungen der Instrumente, konkret der Orgel, auslegen, es ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, dass eben in diesem Stück eine Orgel als Generalbassinstrument verwendet wurde, und nicht das Cembalo, bei dem solche Probleme ausfallen werden.

Eine interessante Stelle ist auch das Ende des *Inductio V* schon und Anfang des *Inductio VI* des 1. Aktes. Hier schreibt das Libretto eine improvisierte Musik für Laute („fit *Musica* in *Testudine*“) zum gesprochenen Text vor, d. h. eine ganz auf melodramatische Art verwendete Musik in Piaristendrama. Es handelt sich jedoch um kein „Zwischenspiel“ zwischen dem 5. und 6. Auftritt, wie das von Á. Gupcsó interpretiert wurde. Im 2. Akt gibt es jedoch eine solche Stelle (*Inductio V*), wo ein instrumentales Zwischenspiel eingelegt werden muss („*Auditor Praeamulum Musicum*“).

Auch die von **P. Albertus Turner OSB** komponierte Musik zu drei Chören des Passionsspiels *Amoris Divini dilectio* ist von guter Qualität, obwohl dieser Benediktiner aus Altenburg nicht zu den so bekannten Komponisten wie etwa Thalmann gehörte. Turner kannte bestimmt auch gut die rhetorischen Prinzipien der Musik, ihm wurde aber auch der Stil der französischen Musik bekannt: er verwendet z. B. die für die französische Musik des 17. Jahrhunderts typischen melodischen Wendungen, aber auch das aus dem Air

---

<sup>12</sup> Vgl. István KILIÁN, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 78.

<sup>13</sup> GUPCSÓ Ágnes, *Amor Divini* (Anm. 10), S. 254.

<sup>14</sup> Über Thalmann siehe näher z. B. Ludwig Ritter von KÖCHEL, *Die Kaiserliche Hof-Musikcapelle in Wien von 1543–1867*. (Reprint), Hildesheim, G. Olms Verlag, 1976, S. 66 und 116.

de cour stammende Konzept der abwechselnden (Solo und Chor), von materiellen Seite her sich wiederholenden Abschnitte in der Struktur der Chöre. Was die instrumentale Besetzung der Chöre betrifft, ist die Musik Turners auch erfindungsreich: im ersten Chor tritt zu den vokalen Stimmen die dunkle Klangfarbe der Violetten und Bratschen, im zweiten sind es „hellere“ Geigen, die u. a. bei den textlich illustrativen Passagen (das sog. Bogenvibrato) helfen, im letzten Chor lässt der Komponist dagegen Instrumente völlig aus, u. zw. im Zusammenhang mit der Entwicklungslinie des ganzen Passionspiels.

Interessant ist auch vokale Besetzung des Dramas von P. Martin Schubarth: alle Soli, sowie die Chöre sind von hohen Stimmen (Sopran, Alt) besetzt – einzige Ausnahme ist Tenor als die niedrigste Vokalstimme im abschliessenden Chor. Dies bedeutet, dass die musikalischen Teile des Passionspiels ausschliesslich von den jüngeren Schüler aufgeführt wurden.

Zu den wichtigsten Piaristenkomponisten gehörte bestimmt der in Priwitz, Neutra und Sankt Georgen wirkende **P. Benedictus Slavkovský ab Annunciatione B.M.V. SchP** (1685–1748), eine bedeutende Persönlichkeit der piaristischen Provincia Hungariae im 18. Jahrhundert überhaupt, ein ausgezeichnete Autor der sog. kabbalistischen Poesie und der sog. *poesia picta*, worüber I. Kilián bisjetzt am ausführlichsten informierte.<sup>15</sup> Slavkovský war jedoch auch guter Musiker und Komponist, wie es seine – leider, einzigen überlieferten – Kompositionen *Miserere quadragesimale* und eine Messe bezeugen, die sich durch gute Kenntnis der Kompositionstechnik sowie durch eine interessante musikalische Invention auszeichnen. Slavkovský hat zu seinen Dramen höchstwahrscheinlich selbst auch Musik komponiert, z. B. zu dem damaligen Primas Christian August von Sachsen gewidmeten und in Priwitz aufgeführtem Drama *Fomes discordiae sibi ipsi acerbus ac domnosvs vidvs intestina accendens odia inter principes Vngariae* (1714). Das vier Stunden dauernde Drama mit Musik verzeichnete großen Erfolg: „...exhibita deinde ipsi fuit actio Carmine Senario – Jambico – Cabalistico, Authore Patre Benedicto ab Annunciatione Beatae Marie Virginis, quae 4 durabat horis, cum pulcherrima musica ad aplausum...“.<sup>16</sup>

Die gedruckten Periochen der Piaristendramen geben uns viele interessante Informationen über die Musik und die Musiker. Die Zahl der Musiker war durchschnittlich zwischen 3 und 6, was durchaus dem Jesuitendrama (inklusive der sog. *Ludi caesarei*) entspricht. Wenn die Musiker namentlich angeführt sind, handelt es sich oft um wichtige Daten; z. B. wirkten im Drama *Patriae Amor et Amator Brutus* (Priwitz 1701) u. a. „Josephus Repkowicz Slavus Synt. und Joannes Barth: Wachovsky Pannon. Rhet“.<sup>17</sup> Repkovič studierte später Philosophie und Theologie in Tyrnau und wirkte dort als ein ausgezeichnete Bassist in mehreren Jesuitendramen mit.<sup>18</sup> Vachovský stammte aus einer verzweigten Musikerfamilie und war später auch Komponist. In Neutra studierte

---

<sup>15</sup> Am ausführlichsten mehr dazu bei KILIÁN István, *A piarista képvers Magyarországon a 17–19. században = A piarista rend Magyarországon*, szerk. András FORGÓ, Bp., Szent István Társulat – Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2010, S. 405–449.

<sup>16</sup> KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 90.

<sup>17</sup> *Ebenda*, S. 80–81.

<sup>18</sup> Jozef Repkovič wirkte in den Schuldramen *Carolus I* (1712), *Fraternae in Fratrem Impietatis ultio* (1714) und *Ludi saeculares* (1715) mit. Vgl. Ladislav KAČIC, *Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2000, 41/1–3, S. 177–198: 181 und 197.



wiederum der aus Priwitz stammende Joannes Lanyi, der spätere Piarist **P. Cyprianus Láni a S. Sebastiano SchP** (1710–1739), der u. a. bei den Piaristen auch als Musiklehrer wirkte und Komponist war (seine Werke sind leider nicht überliefert, sie sind nur aus den Inventarverzeichnissen bekannt). Im Drama *Veturia, altere, Non ob Romulum editrum, sed ob Coriolanum Romae conciliatum* (Neutra 1725) wirkte er als „Discantista, Civis Rhetor“ und im Drama *Victor Amor seu Tigranes Armeniorum Rex* (Neutra 1726) als „Allista, Musicus Collegij etc.“.<sup>19</sup>

Musik zu den Piaristendramen komponierten oft die Mitglieder des Ordens, die waren immer genug in diesem musikliebenden geistlichen Orden. Leider ist „keine Note“ zu einem Schuldrama vom P. Benedictus Slavkovský, aber auch von P. Josephus Herchl a S. Gabriele SchP (1677–1712), P. Georgius Hrdovič a S. Michaelae SchP (1677–1725)<sup>20</sup> und anderen guten Piaristenkomponisten überliefert. Dies betrifft auch einen der besten Musiker aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, **P. Norbertus Schreier a S. Bernardo SchP** (1749–1811).<sup>21</sup> Wir wissen, dass er um 1773 in Neutra u. a. eine *Musica pro Comoedia Germanica* und *Musica pro Comoedia Latina* komponierte.<sup>22</sup> Die zweite Angabe kann auf das Drama *Ambitio Vindicata* (1772) des ausgezeichneten Dramatikers des Piaristenordens P. Bernardus Benyák a Matre Dei SchP bezogen werden. Eine Angabe, die mit der *Comoedia Germanica* in Zusammenhang bringen darf, führt I. Kilián jedoch nicht. Schreier widmete sich der Musik vor allem in seiner Jugend, bzw. in den ersten Jahren seiner Wirkungszeit im Piaristenorden. Später als Professor der Theologie und Orientalistik komponierte er wahrscheinlich nur gelegentlich. Trotzdem hat er während seiner Wirkung in Klausenburg zwei Texte des ausgezeichneten ungarischen Poeten P. Martinus Bolla a Conceptione B.M.V. SchP vertont: *Ěneki szerzemény* (1791 und 1792).<sup>23</sup> Es ist schade, dass von beiden umfangreichen Kompositionen nur Libretti überliefert sind. Sie bestehen nämlich aus den Arien (Ěnek) Rezitativen (Beszélő dal), Duetti (Kettős dal), Terzetti (Hármas dal) und einleitenden, bzw. abschliessenden Chöre (Kar), es handelt sich also um komplett vertonte Stücke. In der piaristischen Literatur<sup>24</sup> ist das erste Stück als *Idyllia cum concertu musico Hungarica Lingua, honoribus C. Georgii Bánffi de Losontz Transylvaniae Gubernatoris in Theatro ab Academica Juventute Claudiopolitanae dedicata... Typisque vulgata MDCCCXCII* bekannt. Weil wir die musikalische Qualität der aus derselben Zeit stammenden dramatischen Kantate *Búcsú-Vétel Anacreon Rendi Szerént* (1791) Schreiers kennen, kann man diese Absenz der Musik zu Bollas Texten umso mehr bedauern.

---

<sup>19</sup> Vgl. KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 182–184, bzw. 197–198.

<sup>20</sup> Mehr über P. Josephus Herchl a S. Gabriele SchP und andere piaristische Komponisten vgl. Ladislav KAČIC, *Piaristi–hudobníci medzi Čechami, Moravou a Slovenskom* (Anm. 7), S. 10.

<sup>21</sup> Mehr zu P. Norbertus Schreier a S. Bernardo SchP siehe *ebenda*, S. 14–21.

<sup>22</sup> *Inventarium Chori Nitriensis Scholarum Piarum* (1749–1778). Štátny oblastný archív Nitra, Sign. PN, A2/II, inv. Nr. 237.

<sup>23</sup> KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 639–640. Die Edition beider Texte siehe in: *Piarista iskoladrámák*, szerk. DEMETER Júlia – KILIÁN István – KISS Katalin – PINTÉR Márta Zsuzsanna, Régi Magyar Drámai Emlékek XVIII. század. 5/1., Bp., Argumentum Kiadó – Akadémiai Kiadó, 2002, S. 127–205.

<sup>24</sup> HORÁNYI P. Alexius a S. Joanne Nepomuceno SchP., *Scriptores Piarum Scholarum*, Vol. II, Budaë, 1808–1809.

Seit den 70. Jahren des 18. Jahrhunderts kommt es zu einem langen, aber dauernden Verfall der Qualität des musikalischen Teils der Piaristendramas. Man kann es gut an dem bisjetzt nicht bekannten Spiel vom ausgezeichneten slowakischen Poeten P. Joannes Chrysostomus Hanulík a S. Joanne Nepomuceno SchP – einfach *Drama* (Nitra, 1775) genannt – demonstrieren, oder an einem sehr populären Stück *Rosa Acta Prividiae a novitijs Scholarum Piarum* (1772), zu dem wir außer zwei von I. Kilián angeführten Exemplaren<sup>25</sup> noch ein drittes (*Declamatio Poetica habita Prividiae 1772*) gefunden haben. In diesen Spielen hat die Musik einen weitaus geringeren Platz wie vorher und vor allem ihre Qualität ist mit der Musik im piaristischen Schuldrama des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhundert nicht mehr vergleichbar. Es handelt sich musikalisch ausschließlich um ganz einfache (meistens strophische) Lieder im Stil der Klassik, die wahrscheinlich entweder von Autoren selbst komponiert, oder aus dem zeitgenössischen musikalischen „Allegemeingut“ übernommen und adaptiert wurden. Selbst das komplett vertonte Praeludium (Prolog) der *Rosa* beinhaltet nur solche einfache Bildungen. In den Dramentexten sind dazu oft „instrumentale“ Versionen der Melodien geschrieben, die gesungene Variante muss davon abgeleitet werden.

Diesen „musikalische Verfall“ des Piaristendramas am Ende des 18. Jahrhunderts muss man jedoch im ganzen Kontext sehen: In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts wurde das Schultheater in allen geistlichen Orden verboten, es verblieben in der Praxis nur die bukolischen Texte, die als reine Poesie betrachtet werden konnten. Die aufklärerischen Einsichten haben damals schon nicht nur im Schulwesen, sondern auch im damit eng zusammenhängenden Schuldrama gewonnen. Das barocke Schultheater der Piaristen wurde zum langsamen „Absterben“ verurteilt, und damit auch die Musik von hoher Qualität. Umso mehr muss man bedauern, dass aus den früheren Stadien des Piaristendramas im 17. und in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts nur so wenig Musik überliefert ist. P. Benedictus Slavkovský ab Annuntiatione B.M.V., P. Justus Caspar a Desponsatione B.M.V., P. Norbertus Schreier a S. Bernardo und andere gute Piaristen-Komponisten haben sich für ihre eigene Dramen oder jene ihrer Kollegen ebenso gute Musik komponiert wie sonst (Kirchenmusik, Instrumentalmusik usw.). Identische Situation in der Quellenüberlieferung der Musik zum Piaristen Drama ist auch in anderen Ländern (z. B. Böhmen, Österreich).

### *A zene a 17–18. századi piarista drámákban*

Ugyan a közép-európai piarista iskolai színjátszás jelentősen kutatott téma, zenei anyagáról jóval kevesebbet tudunk, mivel kevesebb forrás maradt fenn. Kilián István kutatásai nagy jelentőségűek mind színházi, mind zenei területen.

Jelen tanulmány a piarista iskolai színjátszás zenei hátterének fejlődésvonalát kívánja felvázolni a 17. század végétől a 18. század végéig, különös tekintettel a jezsuita és a piarista színjátszás zenei különbségeire. Kiindulópontnak tekinthetjük Moesch Lukács *Vita Poetica* (1693) című elméleti munkáját, amely ugyan sokat átvesz a jezsuita poétikából, de bizonyos pontokon különbözik is tőle, így a zenéhez való viszonyában is.

---

<sup>25</sup> KILIÁN István, *A magyarországi piarista iskolai színjátszás* (Anm. 2), S. 125–126.

A 17. század folyamán számos jelentős zeneszerző működött a piaristáknál vagy inspirálta a piarista iskolák zenei életét. Többször találkozunk teljes egészében megzenésített drámaszövegekkel, ilyen pl. a régió egyik legnívósabb zeneszerzőjének P. Justus Casparnak *Certamen inter Lucinam, Palladem, Mercurium & Jovem*, „panegyrikus operája“. Jelentős zenei produkciók zajlottak a privigyei iskolában, olyan zeneszerzők művei hangzottak el vagy inspirálták az előadásokat, mint P. Martinus Schubarth piarista, P. Albertus Turner bencés szerző, ill. Franz Daniel Thalmann, a későbbi bécsi udvari zeneszerző.

A 17. század végén, a 18. század első felében több olyan tanár működött, akik nemcsak drámát írtak, hanem hozzá zenét is szereztek; ilyen fontos művészi teljesítmény Szlavkovszky Benedek *Fomes discordiae* című műve. Sajnos azonban ezeknek a műveknek csak a librettójuk maradt fenn, zenei anyaguk többnyire nem, s csak a komponista más műfajban alkotott művei nyomán következtethetünk magas minőségükre.

A tanulmány a 18. század második felétől a zenei anyag hanyatlását konstatálja, amely összefüggésben van azzal, hogy a barokk színjátszó hagyomány átadja helyét a felvilágosodás más típusú értékeinek.